

DIRECTOR FUNDADOR
Jean Meyer

DIRECTOR
Luis Barrón

JEFE DE REDACCIÓN
David Miklos

CONSEJO EDITORIAL
Adolfo Castañón
Antonio Saborit
Clara García Aylluardo
Luis Medina
Rafael Rojas
Mauricio Tenorio

DISEÑO Y FORMACIÓN
Natalia Rojas Nieto

CORRECCIÓN
Pilar Tapia

CONSEJO HONORARIO
Yuri Afanasiev
*Universidad de Humanidades,
Moscú*

Carlos Altamirano
*Editor de la revista Prisma
(Argentina)*

Pierre Chaunu †
Institut de France

Jorge Domínguez
Universidad de Harvard

Enrique Florescano
Conaculta

Josep Fontana
Universidad de Barcelona

Manuel Moreno
Fraginals †
Universidad de La Habana

Luis González †
El Colegio de Michoacán

Charles Hale †
Universidad de Iowa
Matsuo Kazuyuki
Universidad de Sofía, Tokio
Alan Knight
Universidad de Oxford
Seymour Lipset †
Universidad George Mason
Olivier Mongin
Editor de Esprit, París
Daniel Roche
Collège de France
Stuart Schwartz
Universidad de Yale
Rafael Segovia
El Colegio de México
David Thelen
Universidad de Indiana
John Womack Jr.
Universidad de Harvard

-
- ISTAR es una publicación trimestral de la División de Historia del Centro de Investigación y Docencia Económicas (CIDE).
 - El objetivo de ISTAR es ofrecer un acercamiento original a los acontecimientos y a los grandes debates de la historia y la actualidad internacional.
 - Las opiniones expresadas en esta revista son responsabilidad de sus autores. La reproducción de los trabajos necesita previa autorización.
 - Los manuscritos deben enviarse a la División de Historia del CIDE. Su presentación debe seguir los atributos que pueden observarse en este número.
 - Todos los artículos son dictaminados.
 - Dirija su correspondencia electrónica a: david.miklos@cide.edu
 - Puede consultar ISTAR en internet: www.istor.cide.edu
 - Editor responsable: Jean Meyer.

- Centro de Investigación y Docencia Económicas, A.C., Carretera México-Toluca 3655 (km 16.5), Lomas de Santa Fe, 01210, México, D.F.
- Certificado de licitud de título: 11541 y contenido: 8104.
- Reserva del título otorgada por el Indautor: 04-2000-071211550100-102

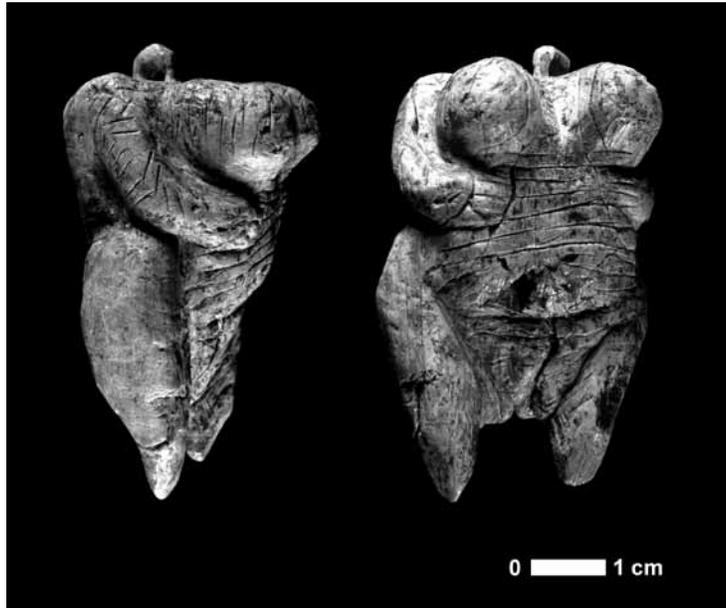
- ISSN: 1665-1715
- Impresión: IMDI Suiza 23 Bis, Colonia Portales, C.P. 03300, México, D.F.
- Suscripciones: Tel.: 57 27 98 00 ext. 6091 e-mail suscripciones: publicaciones@cide.edu e-mail redacción: david.miklos@cide.edu



Imagen de portada: Venus de Hohle Fels. Fotografía de Hilde Jensen, Universidad de Tübingen.

ISTOR, palabra del griego antiguo y más exactamente del jónico. Nombre de agente, *istor*, "el que sabe", el experto, el testigo, de donde proviene el verbo *istoreo*, "tratar de saber, informarse", y la palabra *istoria*, búsqueda, averiguación, "historia". Así, nos colocamos bajo la invocación del primer *istor*: Heródoto de Halicarnaso.

- 5 **José Antonio González Zarandona.** Una introducción a la prehistoria
- DOSSIER
- 13 **Robert G. Bednarik.** Prehistoria sin nacionalismo
- 37 **Jean Clottes.** Arte y espiritualidad: Orígenes y fronteras
- 51 **J.D. Lewis-Williams.** La red imaginista del mito San, arte y paisaje
- 81 **Nicholas Chare.** Describir las percepciones: La materia de las palabras y las piedras de Rollright
- 121 **John Onians.** La neuroarqueología y los orígenes de la representación en la Cueva de Chauvet
- 155 **Eduardo Palacio-Pérez.** La investigación del arte paleolítico. Historia de un concepto
- NOTAS Y DIÁLOGOS
- 205 **Marc Groenen.** La prehistoria a través de la imagen
- 245 **Óscar Moro Abadía y Manuel R. González Morales.** Arte paleolítico: Una historia cultural
- TEXTOS RECOBRADOS
- 295 **Hugh Falconer.** Obras de arte del hombre primitivo en Europa
- VENTANA AL MUNDO
- 303 **Pablo Meyer Rojas.** La soledad del *Homo sapiens*
- 309 CAJÓN DE SASTRE



La venus de Hohle Fels es la escultura humana más antigua de la que tenemos conocimiento, tallada en el marfil del colmillo de una hembra de mamut, con un mínimo de 35 000 y un máximo de 40 000 años, apenas algunos siglos más vieja que aquella trazada en la gruta de Chauvet. En su documental sobre dicho sitio, *Cave of Forgotten Dreams* (La cueva de los sueños olvidados, 2010), Werner Herzog hace una reflexión sobre la época distante en la que nuestros ancestros comenzaron a dejar su huella sobre la Tierra que aún habitamos, en convivencia con su formidable y nunca del todo distante espectro: “We are locked in history; they [the painters of Chauvet] were not”; es decir: “Estamos encerrados en la historia; ellos [los pintores de Chauvet] no lo estaban.”

Una introducción a la prehistoria

José Antonio González Zarandona

Fue en la península Burrup donde surgió la idea de editar un número especial de *Istor* sobre la prehistoria. Es revelador que la idea naciera allí, en el sitio arqueológico más grande del mundo, pues la península Burrup (Murujuga en lenguaje aborígen), que forma parte del archipiélago Dampier, localizado en Australia Occidental, es también uno de los sitios de arte rupestre con más imágenes por metro cuadrado: más de un millón de grabados adornan aquellas colinas llenas de piedras rojizas. No obstante, la Burrup, como se le conoce localmente, está siendo amenazada por las compañías que allí laboran y que se dedican principalmente a la minería y la extracción de hierro, que luego se exporta por barco a China, el principal comprador de este mineral. Es revelador decía, pues alrededor del mundo los sitios prehistóricos no sólo son minuciosamente estudiados, sino que muchos de ellos también están siendo destruidos debido a la ignorancia que nuestra especie tiene de su propia prehistoria. Pero sobre todo porque la prehistoria es invisible. Por lo tanto, aquellos que se adentran en ella deben ser considerados unos aventureros, que a través de sus sentidos recolectan evidencia para después construir con ella teoría.

La historia de la prehistoria, como se demostrará al leer la variedad de textos aquí reunidos, es relativamente reciente. Al igual que la historia del arte, la de la prehistoria no se consolidó sino hasta muchos años después de que coleccionistas y amateurs se dieran cuenta de la posibilidad de que los objetos que religiosamente recolectaban estuvieran estrechamente relacionados con un periodo de la historia de la humanidad que muy pocas personas podían siquiera concebir.

Tal vez una de las razones de lo anterior obedece a que la prehistoria, como ciencia, es difícil de delimitar, pues sus mismos practicantes se consideran no sólo prehistoriadores, sino también arqueólogos, antropólogos, historiadores del arte y ejecutores de muchas más disciplinas: estudios del patrimonio, paleontología, etología, biología, geomorfología, paleoantropología, arqueología submarina; también los hay conservadores, artistas e incluso académicos de estudios culturales.

En un mundo global, la práctica de la prehistoria no está delimitada sólo al curador en un museo, sino también al investigador en una universidad, al arqueólogo en una compañía minera transnacional y al erudito independiente. Y este fue el primer desafío al que me enfrenté como editor invitado de *Istor*: reunir un conjunto variopinto de prehistoriadores que hablaran de sus propias investigaciones, pero que al mismo tiempo le ofrecieran al lector una introducción a la prehistoria, para así hacerla visible.

En tal sentido, el primer objetivo de este número 60 de *Istor* es el de informar al lector sobre los últimos acontecimientos en materia de estudios prehistóricos, al incluir a los más destacados representantes de tan inmenso campo de investigación. En segundo lugar, este número presenta, por primera vez, la traducción al español de textos clave para entender la prehistoria y su estudio. Hasta donde tengo entendido, no existe, en lengua española, un *dossier* similar con los autores aquí presentes.

¿Qué contiene? El *dossier* lo encabeza una de las figuras más importantes en el estudio de la prehistoria en los últimos veinte años: Robert G. Bednarik, quien en un texto inédito escribe sobre el uso y el abuso del término prehistoria. Para Bednarik el término correcto es el de *pre-Historia*, ya que elimina las connotaciones que el término prehistoria conlleva en su uso por el discurso científico y social que imperó en las colonias durante el siglo XVIII y que se extiende hasta nuestros días. Así, Bednarik le resta importancia a la palabra escrita, en términos occidentales, y provee un excelente análisis del concepto mismo, lo que da pie para considerar la frágil línea que separa la arqueología del nacionalismo más duro. De acuerdo con el autor, hacer esta difícil relación (arqueología y nacionalismo) es crucial, ya que la arqueología, como ciencia, está estructurada de tal manera que perpetúa los errores que, en el pasado, algunos arqueólogos cometieron en nombre de empresas colonialistas y racistas.

Otras dos figuras monumentales en el estudio de la prehistoria han contribuido para este número de *Istor* desde sus respectivos campos de estudio. No obstante, las carreras de Jean Clottes y J.D. Lewis-Williams no deben de separarse, pues a mediados de los años noventa trabajaron juntos para producir uno de los textos más controvertidos de las últimas décadas: *Los chamanes de la prehistoria* (2009), editado en español por Ariel, pero publicado originalmente en 1998 en Estados Unidos. Este libro desarrolla la última gran teoría del arte rupestre, que tiene como objetivo el de explicar el porqué de su creación y la mayoría de los significados que se le atribuyen a esta forma de arte. Ineficiente para algunos otros expertos (por ejemplo Paul Bahn), y fuertemente criticada, como es habitual en las ciencias sociales, el debate no se hizo esperar y desde entonces ambos expertos se han dedicado a exaltar y expandir su teoría en subsecuentes libros y artículos.

La colaboración de Clottes para este número no es la excepción, ya que continúa su búsqueda por encontrar los orígenes del arte llamado rupestre. Para ello, Clottes dirige su atención al fenómeno de la espiritualidad y su percepción en la prehistoria. De igual modo, este texto fue seleccionado pues resume muy bien lo que es el estudio de la prehistoria, y además crea una cronología muy clara para el lector. Por su parte, Lewis-Williams ataca de frente un problema fundamental en el estudio de la prehistoria: la disponibilidad y la verificabilidad de las fuentes que el prehistoriador utiliza para escribirla. En el caso de Australia y Sudáfrica, algunas fuentes orales han sido utilizadas por los arqueólogos y antropólogos en su búsqueda de los significados que las pinturas rupestres guardan celosamente. Algunos expertos han condenado tales tareas. Sin embargo, en ciertos casos, tal como lo demuestra Lewis-Williams en su texto, la existencia de mitos e historias locales refuerzan algunas interpretaciones en su afán por explicar los significados de las pinturas y, por lo tanto, la relación de los autores con su entorno.

Pero no sólo los arqueólogos son responsables del estudio de la prehistoria: en años recientes un número creciente de historiadores del arte también han comenzado a investigar el rol que el arte jugaba en las comunidades prehistóricas. Aquí se han incluido las contribuciones de dos historiadores del arte que, desde puntos de vista disímiles, analizan significantes lugares prehistóricos. Por una parte, Nicholas Chare utiliza sus dotes de

investigador forense para analizar Rollright, en Inglaterra. La calidad de sus interpretaciones y el alcance de sus descripciones hacen de su texto un documento invaluable para repensar nuestra relación con aquel material tan fuertemente asociado a la prehistoria: la piedra. Pero no sólo eso, Chare también provee las bases para comenzar a escribir una nueva historia de la prehistoria, tomando en cuenta las herramientas que la literatura y la historia del arte le pueden ofrecer al prehistoriador.

En contraste, el texto de John Onians, profesor emérito de la Universidad de East Anglia y fundador de la prestigiosa revista *Art History*, nos lleva de la mano de la neuroestética y le ofrece al lector un intrépido análisis de la cueva más famosa del mundo: Chauvet, descubierta en diciembre de 1994 y recientemente inmortalizada en el documental de Werner Herzog, *The Cave of Forgotten Dreams* (2010). Como lo mencionan Moro Abadía y González Morales en su contribución a este número, la cueva Chauvet representa un cambio paradigmático en la forma de concebir no sólo el arte prehistórico, sino también la prehistoria. Onians, por su parte, deduce que las formas y líneas que fueron hechas en algunas cavernas de lo que hoy llamamos Europa son producto de procesos neurológicos que desafían muchas de las teorías culturales que buscan entender la aparición del arte en la historia de nuestra especie. La posición que adopta Onians está, por supuesto, cargada de confrontaciones contra las teorías que se habían esgrimido antes para explicar el origen del arte. Por lo tanto, este texto representa un parteaguas en la historia de la prehistoria y del arte rupestre.

Marc Groenen ha escrito una brillante historia de la prehistoria y en su texto inédito para *Istor* deja constancia de sus grandes capacidades para analizar tan belicoso periodo. Groenen analiza el papel que tuvo la imagen en construir, para los europeos de finales del siglo XIX, el concepto de prehistoria, y cómo influyó para trazar su percepción errónea de nuestros ancestros. Groenen expone brillantemente los ejemplos utilizados en las bellas artes y otros medios, los cuales contribuyeron, positiva y negativamente, a la interpretación y desarrollo de la prehistoria como ciencia y campo de estudio.

Por su parte, Moro Abadía y González Morales en su “Arte paleolítico: Una historia cultural” desvelan la genealogía del concepto de arte paleolítico para mostrarle al lector que tal concepto, al igual que el de prehistoria,

es un concepto que constantemente está siendo desafiado por “la creciente globalización de este campo, la trascendencia de los descubrimientos recientes, los avances en metodologías técnicas y el surgimiento de nuevos acercamientos al arte”. Similar en alcance, pero indagando en otras fuentes, Eduardo Palacio-Pérez también investiga la génesis del concepto de arte paleolítico y cómo se desarrolla dentro de un marco científico y artístico en el siglo XIX y comienzos del XX, dando como resultado un texto que permite evaluar la maleabilidad que el concepto mismo tiene y cómo afecta al estudio de la prehistoria. Si bien los textos de Moro Abadía y González Morales, así como el de Palacio-Pérez, se enfocan en el mismo tema, es necesario recalcar que cada uno promueve diferentes historias y conclusiones. En el caso de Palacio-Pérez, las disputas por la antigüedad del hombre, así como las teorías científicas imperantes en la comunidad científica, colapsaron cualquier intento de crear un concepto de arte prehistórico, sin tomar en cuenta el aspecto racial de inferioridad de las culturas que supuestamente lo hacían. De todos los textos seleccionados o comisionados para este número especial, sin duda alguna, estos tres últimos le ofrecen al lector una minuciosa *historia de la prehistoria*.

Finalmente, en *Textos recobrados*, ofrecemos aquí un texto escrito para el periódico londinense *The Times*, que Hugh Falconer escribió en 1854. Si bien el texto no es clave para entender la prehistoria, sí lo es en su propio contexto. Falconer era amigo de Henry Christie, quien realizó varias excavaciones con Edouard Lartet, a quien varios de los autores de los textos aquí recogidos señalan como el responsable de los primeros descubrimientos prehistóricos en Europa. Por lo tanto, el texto de Falconer es importante, pues muestra cómo se percibía a nuestros antepasados y el arte que produjeron en la Europa del siglo XIX. Si bien Christie y Lartet tenían ideas preconcebidas sobre las culturas del Paleolítico y sus artes gráficas, el texto de Falconer no busca apoyar las teorías de sus colegas, sino más bien promover lo que se estaba descubriendo del otro lado del canal.

En otro renglón, el texto de Pablo Meyer Rojas, “La soledad del *Homo sapiens*”, es un ejemplo de cómo la prehistoria también indaga en los orígenes del humano anatómicamente moderno. En su texto, Meyer expone las diferentes vertientes que el *Homo sapiens-sapiens* ha ido encontrando de su propia especie y cómo éstas pueden explicar los indicios de que somos más

antiguos de lo que creíamos y, por ende, de que somos más creativos y más audaces de lo que creemos ser. Como bien lo demuestra Meyer, la historia de la prehistoria no sólo se puede palpar en los debates que se produjeron en la Francia de finales del siglo XIX y principios del XX. Fue también en África, en la época de la posguerra, donde una serie de investigadores, casi todos provenientes de Inglaterra, encontraron los vestigios de un sinnúmero de fósiles con los cuales establecerían las tan ansiadas cronologías que la ciencia ha promovido desde entonces.

Si bien al principio de esta introducción afirmé que la prehistoria es invisible, es necesario concluir con algunas breves ideas que puedan extender dicho argumento. La prehistoria, como los dioses, es invisible y ambos dependen de la calidad de las imágenes que de ellos se produzcan para que el resto de los videntes puedan apoyarlas. Citando a Chare: “La realidad de Rollright antes del siglo XIV es similar a esta prehistoria en tanto que, aunque puede inferirse, no existe documentación de este pasado en el presente. No hay archivo alguno, en el sentido de libros, diarios, cartas, que puedan consultarse para entender su nacimiento y niñez temprana, para determinar porqué el monumento fue hecho y para rastrear cómo era utilizado e interpretado en los siglos anteriores”. La prehistoria es ese momento que no podemos realmente identificar con una gran precisión y que, sin embargo, nos obsesiona a tal grado, que seguimos tratando de descifrar lo que nos pone por delante, ya sean restos, vestigios, pinturas, esculturas, etcétera. Es por lo tanto tentador y enriquecedor poder *ver* la prehistoria como lo hace Chare: dividida de la historia, como un contraste entre luz y sombras. Aunque como bien lo exponen Bednarik y Groenen en sus respectivos textos, el concepto de prehistoria es más complicado que una simple división, ya que además es cultural y visual. En suma, espero que los textos que este número ofrece revelen, más que una imagen, un mosaico de la diversidad de posiciones, teorías y metodologías que los interesados en prehistoria han difundido y practicado en los últimos diez años.

Es imposible incluir todos los textos que ofrecen varias miradas sobre el mismo problema. En consecuencia, espero que este número especial de *Istor*, único en el ámbito académico en lengua española, sea de utilidad no sólo para todos aquellos estudiosos de la prehistoria, sino también para

aquellos que estén interesados en un periodo único de la historia, y los motive a estudiar sitios como la península Burray.

Para finalizar, quiero agradecer a los colaboradores que amablemente aceptaron ser parte de esta empresa. Al editor de la revista, David Miklos, por su generosa asistencia e ilimitada paciencia, así como el trabajo de todos los traductores que hicieron posible este número. Agradezco también a Luis Barrón y Jean Meyer por darme la oportunidad de editar este número especial.

Advertencia al lector: Fue John Lubbock, siguiendo a los daneses Thomsen y Worsaae, quien, en 1865, en su libro *Pre-historic Times*, trazó la división que durante muchos años antropólogos y arqueólogos usaron para clasificar a la prehistoria. De acuerdo con Lubbock, la prehistoria se divide en cuatro grandes edades: La del Diluvio, la Edad de Piedra, la Edad de Bronce y la Edad de Hierro. A su vez, la Edad de la Piedra fue subdividida en Paleolítico y Neolítico, y entre las dos se encuentra el Mesolítico. No obstante, con el paso de los años, esta clasificación tipológica ha caído en desuso por la mayoría de los arqueólogos y estudiosos de la prehistoria, quienes han trabajado para extenderla enormemente.❧

Melbourne, AU- Birmingham, UK

Prehistoria sin nacionalismo*

Robert G. Bednarik

¿QUÉ ESTÁ MAL CON LA PREHISTORIA?

Antes de considerar el papel de la prehistoria en el nacionalismo es esencial aclarar su condición, además del concepto de nacionalismo. El segundo parece comparativamente claro, pero la idea de prehistoria es algo oscura y requiere examinarse de cerca. Está basada en la idea de que existe un periodo en el pasado de una sociedad llamado historia, que termina en el presente y que comenzó en un punto específico en aquel pasado. El tiempo anterior a él es, entonces, la prehistoria del pueblo en cuestión. Parece haber un consenso general con respecto a que el evento que separa la prehistoria de la historia es la introducción de la escritura o, más precisamente, la disponibilidad de los registros escritos con los que comienza la historia registrada.

El primero en presentar el concepto en inglés fue sir Daniel Wilson,¹ quien había sostenido una relación epistolar con Thomsen y Worsaae, los daneses que fundaron el sistema de las tres eras: de Piedra, Bronce y Hierro. Wilson reorganizó la exhibición en el museo de la Sociedad de Anticuarios de Escocia de acuerdo con este sistema, convirtiéndose en el primero en emularlo, y muy probablemente adoptó el término danés *forhistorie*. Fue precedido por el uso francés de *anté-historique* (después *préhistorique*), que introdujo Paul Tournal en 1831. Durante la primera mitad del siglo XIX, cuando la arqueología rechazaba por completo la afirmación de

*Traducción del inglés de Agnes Mondragón Celis.

¹ D. Wilson, *The Archaeology and Prehistoric Annals of Scotland*, Edimburgo, Sutherland & Knox, 1851.

varios no arqueólogos de que existieron humanos en el Pleistoceno, tanto el sistema de tres eras como la idea de la prehistoria eran bastante revolucionarios, pero en la primera mitad del siglo XXI se han convertido en ideas anacrónicas, por lo que los méritos de perpetuarlas deben cuestionarse.

Por ejemplo, podría afirmarse que la sociedad de la India se encuentra hoy en la Era Nuclear, pero grupos específicos en India poseen tecnologías de la Era de Hierro, de Bronce (o Edad de los Metales), del Neolítico, Mesolítico y Paleolítico, respectivamente, que coexisten uno al lado del otro. ¿Son los jarawas, que utilizan herramientas de piedra, así como clavos rescatados de buques naufragados,² un pueblo de la Era de Piedra o de Hierro? ¿Qué decir de los sentineleses, que continúan respondiendo a cualquier esfuerzo por establecer contacto con ellos con hostilidad letal? Uno puede considerar el pueblo de la Era de Piedra en el Kimberley en Australia, que moldeaban sus lanzas mortíferas de puntas chatas al martillar en frío herraduras perdidas, así como otros aborígenes escalaban los postes de telégrafo para obtener aislantes de porcelana y tallarlos para transformarlos en herramientas. Claramente no hay lugar para el modelo de las tres eras en estas regiones del mundo, como no lo hay en lugar alguno fuera de Europa. No existe el Mesolítico en otro lugar, excepto donde los arqueólogos locales se esforzaron demasiado por cumplir con el modelo eurocéntrico. De hecho, el concepto mismo de un Mesolítico, en tanto que constituye la transición entre el Paleolítico Superior y el Neolítico, es muy probablemente erróneo. Pocos arqueólogos parecen haber notado que los pueblos costeros del Pleistoceno, aquellos que vivieron a menos de 140 metros sobre el nivel del mar, a la orilla de ríos principales y en las planicies de los deltas, habrían conformado más de la mitad de la población del mundo. Sus fuentes de alimento eran mucho más confiables que las de las tribus de tierra adentro, que perseguían manadas de animales, y puede suponerse que eran mucho más sedentarios, establecidos y tecnológicamente desarrollados. Pero aquí está la trampa: la arqueología no sabe absolutamente nada sobre ellos porque el mar ha borrado todos los rastros de su existencia. Con el tiempo, con el último aumento del nivel del mar y el final del Pleistoceno

² R.G. Bednarik y M. Sreenathan, "Traces of the Ancients: Ethnographic Vestiges of Pleistocene 'Art'", *Rock Art Research*, 29 (2), 2012, pp. 191-217.

no, estos pueblos costeros fueron forzados, poco a poco, a irse a terrenos interiores y más elevados y, por primera vez en la historia, se volvieron arqueológicamente visibles. Por lo tanto, lo que se percibe como Mesolítico en zonas de Europa es esencialmente la versión costera de un Paleolítico superior final.

Existen numerosas inconsistencias en la noción de las tres eras. Los sellos distintivos del Neolítico del Holoceno medio, por ejemplo, son molinos de mano (metates), la cerámica y la agricultura y, sin embargo, las hachas con bordes pulidos aparecieron hace decenas de miles de años en Nueva Guinea y Australia, la cerámica decorada surgió en el Pleistoceno de la cultura jomon temprana en Japón y los orígenes de la domesticación de plantas y animales presentaron un conjunto cronológico variado sin relación con el Neolítico. En Arabia Saudita puede encontrarse un Neolítico anterior a la cerámica, mientras que el Mesolítico de Europa, supuestamente anterior, contiene cerámica. No se utilizó el bronce en gran parte de África y Asia, ni en ninguna parte de las Américas, aunque ahí se desarrollaron sistemas de escritura. Ninguna de las supuestas variables diagnósticas se cumplen para estas eras eurocéntricas, y la introducción de la escritura ocurrió en el contexto de varias tecnologías. Incluso existen problemas con la idea de la disponibilidad de los registros escritos con los que comienza la historia registrada. Por ejemplo, los gobernantes incas podían ejecutar a todos los historiados para poder reescribir la historia sin obstáculos, y los dirigentes de otras sociedades usaban diversas medidas más sutiles para asegurarse de que la historia registrada fuera parcial en su favor. También es necesario recordar que durante la mayor parte de la duración del uso de la escritura casi ningún miembro de las sociedades en cuestión tuvo acceso a ella, por lo que resultaba fácil para las élites inventar la historia. Por ejemplo, la mayoría de las personas en Europa no aprendió a escribir sino hasta hace sólo un par de siglos. ¿Eran prehistóricos? ¿Fueron pueblos que poseían escritura, como los mayas, históricos o prehistóricos?³ ¿Y qué hay de los cientos de millones de personas que hoy no pueden leer ni escribir?

³ P. Bouissac, "New Epistemological Perspectives for the Archaeology of Writing", en R. Blench y M. Spriggs (eds.), *Archaeology and Language I*, Londres y Nueva York, Routledge, 1997, pp. 53-62.

Por lo tanto, lo que pueden considerarse recuentos escritos históricamente precisos bien podrían ser propaganda o invención o, al menos, distorsión o embellecimiento. Pero existen cuestiones mucho más fundamentales que deben considerarse, como el etnocentrismo implicado. El término prehistoria puede resultar ofensivo para más de 90 por ciento de los humanos y las sociedades humanas que han existido: todos habrían considerado su pasado como historia. Así, la decisión de que el principio de la historia está marcado por la introducción de la escritura fue tomada por una pequeña minoría de la humanidad, sin consultar a la mayoría. Esta minoría es, de hecho, un enclave académico privilegiado de la humanidad que suele componerse de las mismas personas que limitan el término civilización a culturas con características enormemente restringidas, referentes a la suya. Uno podría usar parámetros bastante distintos para definir aquello que es civilizado; por ejemplo, una medida podría ser el nivel de respeto que una cultura tiene por la naturaleza o por otros seres vivos, una variable que mostraría que la civilización occidental es inherentemente incivilizada.

Es tal vez más importante notar que este etnocentrismo innato también es responsable de una visión de cultura que se autoengrandece, una visión que entra en gran conflicto con la definición científica de cultura. Aquí, la naturaleza no científica de la arqueología y la historia se hace patente. En primer lugar, el significado científico de *cultura* es el de la transferencia no genética de prácticas entre conoespecíficos, es decir, a través del aprendizaje. Por lo tanto, numerosos animales tienen cultura, y las diferencias yacen sólo en el grado de complejidad y de las capacidades de aprendizaje. Pero en algunas disciplinas de las humanidades existe al menos una leve resistencia a la idea de que los humanos son animales, un punto en el que resulta evidente que están involucrados valores que resultan de creencias. La noción del progreso cultural o tecnológico es absolutamente central para la arqueología, que habla de la evolución cultural como un hecho observable. Aquí, las ciencias y las humanidades definitivamente deben divergir, porque para las ciencias la noción de evolución cultural es un oxímoron. La evolución, en la ciencia, es un proceso puramente disteleológico: no tiene propósito ni objetivo, ni razón última. La arqueología, por otro lado, percibe al “humano anatómicamente moderno (HAM)”, como la corona de la evolución, como el objetivo último del proceso, al menos de forma subconsciente. En años re-

cientes, esto ha conducido incluso a negar a todos los homínidos anteriores a estos humanos modernos un estatus humano, y muchos investigadores en arqueología y campos similares se refieren sólo a los HAM cuando usan el término humanos. Desde una perspectiva científica, esto es absurdo, pues todos los miembros del género *Homo* son, por supuesto, humanos, desde el *Homo habilis* hasta el *Homo sapiens neanderthalensis* y el *Homo sapiens sapiens*.

En este punto, el gran abismo entre las ciencias y la arqueología del Pleistoceno (y, en cierta medida, la paleoantropología) se pone claramente de manifiesto. Estas perspectivas humanísticas eurocéntricas y el uso también eurocéntrico del término prehistórico, que tienen su origen en el pensamiento del siglo XIX, son atribuibles a fantasías de superioridad sobre los “primitivos” del mundo. Son expresiones de neocolonialismo y están estrechamente relacionadas con los orígenes de la arqueología como un esfuerzo de construcción nacional después del periodo napoleónico. La confusión puede esclarecerse al recordar que en alemán e italiano, por ejemplo, las palabras *Geschichte* y *storia* tienen significados completamente distintos. En ambos casos pueden significar tanto “historia” (en el sentido de *la* historia) como cuento. O, en otras palabras, el uso de estas dos palabras en inglés es un tanto engañoso, puesto que la historia siempre es sólo un cuento, una interpretación y un embellecimiento. Esto se reconoce en algunos idiomas, donde el significado se vuelve aparente en el contexto. La historia, como la conocemos, debe verse como una narrativa sobre el pasado, una interpretación de ese pasado puntualizada con fragmentos fácticos, pero siempre extensamente editada por varios procesos. Por ejemplo, la mayoría de las personas que han vivido a lo largo de la historia escrita fueron, sin duda, analfabetas, mientras que la historia inevitablemente fue escrita por sus vencedores, por las élites y sus escribas. El grafiti en los monumentos y las paredes de roca probablemente es una fuente más confiable que muchos de estos grandiosos cuentos.

También es necesario recordar que muchos textos históricos persiguen ciertos intereses y son difíciles de traducir o transcribir. Un ejemplo de la falta de fiabilidad de un texto histórico es la Biblia, que contiene cierta duplicación de historias, en ocasiones con contradicciones e inconsistencias, y es mínimo lo que puede verificarse en fuentes independientes. Muchas de las historias principales de la Biblia, como la creación del mun-

do, la inundación de Noé o el Éxodo, así como muchos otros detalles de la historia de los israelitas, están completamente desprovistas de cualquier respaldo creíble. Afirmar que la disponibilidad de textos descifrables necesariamente implica que constituyen fuentes confiables que cambian de forma significativa la calidad de la información presentada, no puede sostenerse a partir de tales observaciones.

Esto da lugar a la objeción más fundamental al término “prehistórico”, que es científica y lógica. La proposición clave implícita de que los registros escritos son más confiables que los orales no es comprobable o falsificable y, por lo tanto, no es científica. Es, simplemente, una suposición o afirmación imposible de demostrar, y sus contraargumentos están al alcance de la mano. Algunos de los mitos creacionistas de los aborígenes australianos, de distintas zonas del país, sugieren que la información que contienen fue transmitida de manera fidedigna por medios orales, durante varios milenios, que en algunos casos deben extenderse por más de diez mil años. Esa información es geológica o geográfica. Por ejemplo, un mito de la región del Monte Gambier, en el sur de Australia, describe con gran detalle las erupciones volcánicas que ocurrieron hace alrededor de cinco mil años, incluso describen correctamente la secuencia en la que las fumarolas fueron expulsadas. Otros describen cómo las personas solían caminar a la Isla de los Canguros y la de los Jardines, que era en efecto posible durante el Pleistoceno. En la Tierra de Arnhem, los aborígenes creen que sus ancestros fundadores cruzaron el océano en botes desde el este, que es lo más probable. Pero el reporte más dramático es el de una historia documentada en la década de 1950, que cuenta que en el pasado muy distante existía un inmenso lago de agua dulce al oeste de la Península del Cabo York, en el que había una enorme isla, y la gente viajaba por canoa a la Tierra de Arnhem, lo que les tomaba varios días. En aquel tiempo esta historia se consideró un mito, pero en los años sesenta, el mapeo del fondo del mar en el Golfo de Carpentaria reveló la antigua existencia de una vasta masa de agua dulce, que los oceanógrafos llaman ahora Lago Carpentaria y, en efecto, había una gran isla en él. En el tiempo de la existencia del lago, el norte de Australia y Nueva Guinea estaban unidos, pero hace alrededor de diez mil o doce mil años, con la elevación del nivel del mar, el océano cubrió la depresión y el golfo entero.

En comparación con periodos tan inmensos, es evidente que los textos escritos que tenemos del primer milenio antes de la era común se han vuelto casi indescifrables, por lo mucho que la lengua y los significados han cambiado. Actualmente, sólo los especialistas pueden leer y comprender correctamente los significados de textos como la Biblia. Por lo tanto, podría ser razonable sugerir que la transmisión oral de la información, mediante el uso de la rima y el ritmo, es necesariamente más confiable que la escrita. Es bien sabido que las sociedades tradicionales o sin escritura tienen capacidades extraordinarias para memorizar extensas baladas y otros textos, palabra por palabra. Las sociedades que usan registros escritos pierden esta habilidad, como Platón observó hace tanto tiempo, cuando afirmó que el uso de la escritura “promueve la falta de memoria”, porque las personas “estaban trayendo cosas a la memoria ya no desde dentro de sí mismos, sino de señales externas”.⁴ En efecto, el cerebro de una persona alfabetizada difiere de forma significativa de una que no lo está, puesto que toda la actividad cultural modifica la química y la estructura del cerebro al afectar el flujo de neurotransmisores y hormonas,⁵ así como la cantidad de materia gris.⁶ La introducción general de la escritura en siglos recientes ha transformado drásticamente el cerebro de los adultos humanos: aunque comienzan como bebés con cerebros similares a los de las personas analfabetas, estos cerebros se reorganizan gradualmente en la forma en que lo demanda el razonamiento que implica saber leer y escribir, que es completamente distinto de los patrones de pensamiento que se encuentran en sociedades orales.⁷ Lo mismo sucede en el caso de la introducción, más reciente, de las computadoras. El uso de todos los sistemas de símbolos (lenguajes de

⁴ En Fedro, 274e-275a.

⁵ L.M. Smail, *On Deep History and the Brain*, Berkeley, University of California Press, 2007.

⁶ E.A. Maguire, D.G. Gadian, I.S. Johnsrude, C.D. Good, J. Ashburner, R.S.J. Frackowiak y C.D. Frith, “Navigation-related Structural Change in the Hippocampi of Taxi Drivers”, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 97 (8), 2000, pp. 4398-4403; B. Draganski, C. Gaser, V. Bush, G. Schuierer, U. Bogdahn y A. May, “Changes in Grey Matter Induced by Training”, *Nature*, 427 (6972), 2004, pp. 311-312; L. Malafouris, “Beads for a Plastic Mind: The ‘Blind Man Stick (BMS)’: Hypothesis and the Active Nature of Material Culture”, *Cambridge Archaeological Journal*, 18 (3), 2008, pp. 401-414.

⁷ P.A. Helvenston, “Differences Between Oral and Literate Cultures: What We Can Know about Upper Paleolithic Minds”, en R.G. Bednarik (ed.), *The Psychology of Human Behaviour*, Nueva York, Nova Press, 2013, pp. 59-110.

computadora, convenciones para diagramas, estilos de pintura) influye en la percepción y el pensamiento.⁸

Sin embargo, estas diferencias en materia de escritura, fundadas científicamente, no justifican la separación entre la historia y la prehistoria, en ausencia de cualquier evidencia creíble de que los constructos de la prehistoria son considerablemente menos confiables que los de la historia; estas dos narraciones del pasado tienen niveles desconocidos de veracidad. Debería resultar evidente por sí mismo que no puede haber una historia anterior a la historia y, puesto que la demarcación no puede definirse en términos científicos y probablemente no tiene sentido, no debería constituir la base de una disciplina. Afortunadamente existe una forma de sortear el asunto, que consiste en clasificar el uso de historia que se refiere a un periodo específico marcado por la llegada de una característica arbitraria (como la escritura) nombrando este periodo de esta manera, con una inicial mayúscula, Historia (de la misma forma que otras eras arbitrarias de la historia son nombradas, como el Renacimiento o el Mesolítico). En consecuencia, este periodo arbitrario puede ser precedido por el periodo llamado pre-Historia, como el pre-Renacimiento. No puede haber objeción alguna, si la palabra se clasifica así, de que sólo es un término que han dado personas con una actitud particular hacia la historia. El término genérico permanece con minúscula, el que se refiere a la historia en general.

LA ARQUEOLOGÍA Y EL NACIONALISMO

Habiendo considerado de esta forma la incongruencia, el neocolonialismo y la insensibilidad del término prehistoria, puede agregarse que esta palabra es apropiada en contextos como “monstruos prehistóricos” para niños, pero no debería haber lugar para ella en el uso académico. Por lo tanto, el segundo término en el título de este artículo, nacionalismo, puede analizarse ahora. El nacionalismo se relaciona con un patriotismo excesivo, un chovinismo y jingoísmo, y en un sentido general puede definirse como la devoción a los intereses o la cultura de la nación propia. El nacionalismo expresa una creencia, doctrina o política de que las naciones se beneficia-

⁸ N. Goodman, *Ways of Worldmaking*, Indianapolis, Hackett Publishing Company, 1978.

rán más de actuar de forma independiente, en lugar de colectiva, enfatizando objetivos nacionales en lugar de globales. Como movimiento, el nacionalismo tiende a hacer hincapié en expresiones populares, la historia, las aspiraciones y las prioridades de una nación, además de que promueve los logros de individuos (artistas, inventores, deportistas, escritores, científicos, pensadores y demás) con base en su supuesta nacionalidad. Pero su aspecto más interesante en el presente contexto es su sesgo historiográfico: el nacionalismo es un determinante significativo y persuasivo de cómo se escribe la historia y se construye la identidad nacional.

La contradicción fundamental aquí es que, mientras el nacionalismo busca determinar la historia de la nación, el nacionalismo en forma de lealtad al Estado nación es un desarrollo muy reciente, que no existió durante la mayor parte de la historia de los humanos o sus ancestros. Por lo tanto, usurpa una historia en la que no tuvo ningún papel. El nacionalismo surgió apenas a mediados del siglo XVIII⁹ y se desarrolló en las agitaciones políticas que ocurrieron más tarde en ese siglo, con acontecimientos como la Revolución Francesa y la independencia estadounidense. Con la conclusión del periodo napoleónico, Europa debía reorientarse políticamente, y este proceso incluía el establecimiento de Estados nación, en buena medida como los conocemos ahora. Fue en este periodo de ajuste político cuando la arqueología surgió como una nueva disciplina, y su papel era bastante específico: proveer a las naciones en desarrollo de pre-Historias, proto-Historias e Historias tempranas. Desde entonces, la arqueología ha continuado siendo una actividad principalmente política, dedicada al servicio del Estado nación. Por un lado, contribuye a crear el concepto de Estado al contrastarlo con “el otro”, es decir, las sociedades más primitivas del mundo. Por otro lado, invita al reconocimiento de las glorias pasadas de la nación. No es sorprendente que un sinnúmero de líderes políticos hayan aprovechado esta glorificación del pasado, como la celebración triunfal del difunto sha de Irán por los 2500 años de gobierno monárquico persa, o la manipulación hecha por Saddam Hussein del glorioso pasado de Mesopotamia para justificar la anexión de Kuwait.¹⁰ Los usos políticos de la arqueología son preva-

⁹ G. Newman, *The Rise of English Nationalism: A Cultural History, 1740-1830*, Londres, Palgrave Macmillan, 1997.

¹⁰ P.L. Kohl y C. Fawcett, “Archaeology in the Service of the State: Theoretical

lentes y tienden a ser particularmente obvios en los Estados totalitarios: “Estoy orgulloso de ser portugués, y la causa principal de mi orgullo es la historia de mi país... Historia admirable de una noble raza que no tiene igual en el mundo”.¹¹

Existen dos perspectivas principales sobre los orígenes y la base del nacionalismo.¹² La perspectiva primordialista describe el nacionalismo como un reflejo de una tendencia antigua y supuestamente evolutiva de los humanos de organizarse en grupos distintos con base en una afinidad de nacimiento. No logra explicar porqué el nacionalismo no se desarrolló varios milenios antes, sino que llegó como resultado de una constelación política particular en Europa. La perspectiva modernista, por otro lado, describe correctamente el nacionalismo como un fenómeno reciente que requiere las condiciones estructurales de la sociedad moderna para existir. Éstas incluyen una economía industrial capaz de hacer a la sociedad autosustentable, un poder central supremo capaz de mantener la autoridad y la unidad, y una lengua centralizada o un pequeño grupo de lenguas centralizadas que una comunidad entienda.¹³

El arqueólogo Bruce Trigger ha dividido la arqueología en tres clases: nacionalista, colonialista e imperialista¹⁴ y, aun así, muchos otros arqueólogos niegan su papel político.¹⁵ Después de todo, es el arqueólogo quien decide si antes había un templo hindú o judío en el sitio en el que ahora se encuentra una mezquita (una decisión que puede implicar un gran derramamiento de sangre) y es el arqueólogo quien decide por qué medios las víctimas en esta o aquella fosa común encontraron su fin.¹⁶ A lo largo de la

Considerations”, en P.L. Kohl y C. Fawcett (eds.), *Nationalism, Politics, and the Practice of Archaeology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995, pp. 3-18.

¹¹ A.F. de Sampaio, *Porque me orgulho de ser Português*, Lisboa, Empresa Literária Fluminense, 1926, pp. 13, 33.

¹² A. Motyl (ed.), *Encyclopedia of Nationalism*, vol. 1, San Diego, Academic Press, 2001.

¹³ *Ibid.*, p. 508.

¹⁴ Véase B.G. Trigger, “Alternative Archaeologies: Nationalist, Colonialist, Imperialist”, *Man*, 19, 1984, pp. 355-370; B.G. Trigger, *A History of Archaeological Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 1989.

¹⁵ Véase, entre otros, M. Shanks y C. Tilley *Re-constructing Archaeology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987.

¹⁶ R.G. Bednarik, *Creating the Human Past: An Epistemology of Pleistocene Archaeology*, Oxford, Archaeopress, 2013.

historia de la disciplina, los arqueólogos han creado pasados grandiosos ficticios para los Estados nación alrededor del mundo. Igual que los arqueólogos de la extinta Unión Soviética estaban obligados a servir a sus autoridades políticas, muchos de los movimientos nacionalistas extremos de la Rusia moderna están liderados por arqueólogos e historiadores. Como el historiador E.J. Hobsbawm¹⁷ afirmó, “los historiadores son para el nacionalismo lo que los productores de amapola en Pakistán son para los heroinómanos; proveemos la materia prima esencial para el mercado”. A lo cual los arqueólogos Kohl y Fawcett¹⁸ agregaron “en vez de ser sólo productores de materias primas, los historiadores y arqueólogos a veces pueden parecerse más a traficantes de estas sustancias alucinantes en las calles de las ciudades, si no es que a capos de la mafia maniobrando todas las fases de la sórdida operación”. Los usos políticos de los “hallazgos [arqueológicos] han provocado enfrentamientos étnicos, limpiezas étnicas, intolerancia y nacionalismo con mucha mayor frecuencia de lo que han promovido la justicia social”.¹⁹ “La arqueología nacionalista, tanto en el pasado como en el presente, ha sido cómplice en la causa de una gran cantidad de sufrimiento de los seres humanos”.²⁰ Estos comentarios tal vez se refieren principalmente a la participación de arqueólogos en la URSS, la Alemania nazi, el Portugal de Salazar, la España de Franco, la China de Mao, los países balcánicos y su nacionalismo desenfrenado basado en la arqueología, así como la región del Cáucaso, el Medio Oriente, o la Sudáfrica del apartheid. Sin embargo, en menor medida, la dimensión política de la arqueología es evidente en todo el mundo y sus aspiraciones curatoriales y prácticas restrictivas no sólo son anticientíficas, sino que están respaldadas por Estados nación, a los que en general sirven los practicantes de la arqueología. Los arqueólogos están capacitados y acreditados por el Estado y, en muchos casos, empleados por él, y buscan activamente monopolizar la investigación arqueológica —una imposición inaceptable en cualquier otra disciplina, excepto en la medicina

¹⁷ E.J. Hobsbawm, “Ethnicity and Nationalism in Europe Today”, *Anthropology Today* 8 (1), 1992, pp. 3-13.

¹⁸ Kohl y Fawcett, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹ B.G. Trigger, “Romanticism, Nationalism, and Archaeology”, en P.L. Kohl y C. Fawcett (eds.), *op. cit.*, p. 263.

²⁰ *Ibid.*, p. 279.

por razones éticas—. No se les ocurre a los arqueólogos que tales prácticas restrictivas se contraponen a los ideales de la libertad académica y los de la ciencia.

Aunque algunos arqueólogos, como Lothar Zotz, hayan protestado contra el mal uso que ha hecho el Estado de sus hallazgos —cuya información fue utilizada para propaganda del régimen fascista alemán—²¹ tales objeciones generalmente fueron inconsecuentes en los Estados totalitarios. Incluso en ambientes políticos más moderados, los académicos comprometidos con el Estado nación son significativamente más obedientes con sus políticas que los que no lo están; por ejemplo, algunos arqueólogos australianos colaboran tranquilamente con el Estado en la destrucción de sitios de pinturas rupestres, a lo que se oponen los no arqueólogos, los aborígenes y el público;²² o cuando se vuelve política gubernamental enfatizar el pasado militar de la nación, ofrecerán sus servicios para trabajar en ese tema —aunque la más pura manifestación de ese pasado sea la ignominiosa derrota en Galípoli—. Considerando que ningún soldado australiano ha muerto defendiendo su país (todos han muerto atacando a otro ejército en el extranjero), resulta particularmente revelador que las decenas de miles de guerreros que murieron en tierra australiana defendiendo Australia contra los invasores no han recibido absolutamente ningún reconocimiento o monumento. De hecho, algunos historiadores revisionistas se dedican a justificar sus sacrificios, y no existe financiamiento para excavar ningún aspecto de los campos de la muerte australianos (figura 1). En la construcción del pasado militar glorioso de Australia, se exhorta a los historiadores a omitir sus aspectos más innobles, como el tratamiento miserable que dieron a los rastreadores aborígenes que enviaron a la guerra bóer (quienes fueron abandonados en Sudáfrica en lugar de ser repatriados), la revuelta de soldados australianos en El Cairo (por disputas de burdel) o la masacre de 137 árabes inocentes que fueron atacados con bayonetas y garrotes hasta la muerte en el pueblo de Surafend, Palestina, el 10 de diciembre de 1918. Por otro lado, se enfatizan, si no es que se exageran, crímenes similares cometidos por

²¹ B. Arnold y H. Hassmann, “Archaeology in Nazi Germany: The Legacy of the Faustian Bargain”, en P.L. Kohl y C. Fawcett (eds.), *op. cit.*, p. 80.

²² R.G. Bednarik, *Australian Apocalypse. The Story of Australia's Greatest Cultural Monument*, Melbourne, Occasional AURA Publication 14, Australian Rock Art Research Association, 2006.

Figura 1. Representación de los campos de muerte de los australianos.



soldados de Estados enemigos. De este modo, el pasado militar de cualquier Estado nación es una distorsión, y tanto los historiadores como los arqueólogos están financiados por el Estado para perpetuar o aumentar la falsificación del pasado por el bien del nacionalismo, mientras que los individuos que denuncian este engaño pueden considerarse antipatriotas.

Existen numerosos ejemplos de la interacción entre las corrientes políticas y la arqueología. S.N. Bykovski notó que “un historiador lleva a cabo una tarea política al expresar sus intereses e inclinaciones políticos en la elección de un tema en particular, en sus herramientas metodológicas y en

su representación de los datos históricos.²³ Sin embargo, como Kohl y Fawcett²⁴ anotan, los nobles objetivos de Bykovski fueron fácilmente subvertidos por arqueólogos soviéticos al servicio del Estado, que abandonaron los estándares de evidencia y adoptaron teorías lingüísticas de la arqueología rusa chovinista que son claramente incorrectas. Arnold y Hassmann²⁵ describen cómo el “pacto fáustico” de la arqueología alemana con el nacional-socialismo aún persigue a la arqueología alemana actual y su impresionante análisis al respecto desafortunadamente no ha sido emulado en muchos otros países. Por ejemplo, existen diferencias considerables en la calidad de la enseñanza e investigación arqueológicas de diferentes tradiciones nacionales y, sin embargo, rara vez han sido examinadas y aun menos explicadas. Díaz-Andreu²⁶ ofrece otro análisis profundo de la relación entre el nacionalismo y la arqueología, que se enfoca en el régimen fascista de España, además del nacionalismo y la arqueología catalanes, vascos y gallegos. Sería particularmente interesante investigar cómo los cambios en el pensamiento arqueológico que resultan de la caída de un Estado totalitario afectaron la arqueología, y para esto se cita el ejemplo de Portugal.

Mientras que otros gobiernos fascistas en Europa fueron eliminados, la dictadura de Salazar en Portugal llegó a su fin el 25 de abril de 1974, cuatro años después de la muerte de Salazar. Hasta entonces, el papel de la arqueología había consistido en fortalecer el nacionalismo portugués y crear nociones de “épocas doradas” en el pasado, como la glorificación de la Era de Cobre. Esto respaldó el énfasis de Salazar en el papel colonizador y civilizador de su Estado, que culminó en las guerras coloniales que constituyeron un factor clave en el golpe de Estado militar de izquierda de 1974. Un mes después de la Revolución de los Claveles, alrededor de cincuenta arqueólogos de izquierda solicitaron al ministro de Educación y Cultura el establecimiento de la arqueología como una disciplina académica formal.

²³ S.N. Bykovski, “O classovykh kornakh staroi arkheolohii, *Soobshcheniya Gosudarstvennoi Akademii Istorii Materialnoi Kultury*, 9-10, 1931, pp. 2-5, citado en V.A. Shnirelman, “From Internationalism to Nationalism: Forgotten Pages of Soviet Archaeology in the 1930’s and 1940’s”, en P.L. Kohl y C. Fawcett (eds.), *op. cit.*, pp. 120-138.

²⁴ *Ibid.*, p. 6.

²⁵ *Idem.*

²⁶ Díaz-Andreu, “Archaeology and Nationalism in Spain”, en P.L. Kohl y C. Fawcett (eds.), *op. cit.*, pp. 39-56.

(Es necesario recordar que aún existen países, como es el caso de Brasil, que no reconocen este campo como una disciplina formal). También fueron responsables de la disolución del Centro Piloto de Arqueología, que había sido la agencia de la dictadura para el control de la arqueología y que había impedido que individuos “indeseables” llevaran a cabo trabajo de campo.²⁷ Su posición se explica en un artículo titulado “La arqueología al servicio del fascismo” del periódico *Diário de Lisboa* de aquel tiempo.

Entre los primeros graduados de esta licenciatura recién establecida estaba un joven politizado y ambicioso: João Carlos Teiga Zilhão. En 1995, Portugal enfrentó la cuestión Côa, en la que la Federación Internacional de Organizaciones de Arte Rupestre (IFRAO, por sus siglas en inglés) objetó la construcción de una presa que inundaría una serie de sitios de arte rupestre. Tal objeción fue liderada por el representante portugués de la IFRAO, y Zilhão se unió al movimiento cuando éste comenzó a ser exitoso, presentándose incluso para un cargo público en una elección. El gobierno conservador fue derrotado contundentemente en octubre de 1995, y Zilhão expulsó al representante de la IFRAO y comenzó a marginar a sus oponentes. Con el apoyo de su amigo, el nuevo ministro de Cultura, estableció una nueva autoridad arqueológica: Instituto Português de Arqueologia y se volvió su encargado. Tan pronto como asumió el cargo, comenzó a engañar al público sobre la existencia de arte rupestre en otro valle portugués que se inundaría, el valle Guadiana. La IFRAO se opuso de nuevo al proyecto, pero dado que Zilhão y sus arqueólogos habían escondido este arte rupestre durante años, la presa estaba virtualmente terminada y el arte rupestre de Guadiana, uno de los complejos más grandes en Europa, está perdido para siempre.²⁸ Sin embargo, el gobierno de izquierda fue derrotado en la siguiente elección, Zilhão se convirtió en una persona non grata y dejó el país.

Este ejemplo muestra la intrincada manera en que la política y la arqueología están interconectadas, y éste no es un caso aislado. Al igual que en las décadas de la dictadura fascista, esta fuerte conexión continuó a lo largo del régimen socialista posterior. El fuerte lazo entre la arqueología y

²⁷ K.T. Lillios, “Nationalism and Copper Age Research in Portugal During the Salazar Regime (1932-1974)”, en P.L. Kohl and C. Fawcett (eds.), *op. cit.*, pp. 57-69.

²⁸ R.G. Bednarik, “Public Archaeology and Political Dynamics in Portugal”, *Public Archaeology*, 3 (3), 2004, pp. 162-166.

todos los gobiernos de derecha en otros lugares se repite en relaciones similares con regímenes socialistas o comunistas, como el de Rusia y China. En otras palabras, cualquier orientación en el espectro político parece provocar un interés en la historia y la arqueología, y tal vez influir en los hallazgos de estas disciplinas. Puesto que los arqueólogos rara vez hacen explícitas sus agendas políticas, sociales o psicológicas, el historiógrafo posee una escasa documentación confiable de tan importantes factores.

Para ilustrar el asunto de la justificación del nacionalismo, puede emplearse de forma útil el ejemplo mexicano. El nacionalismo es imposible en ausencia de la identidad nacional que, en este caso, fue propuesta por primera vez, después de siglos de colonialismo español, por la élite criolla de finales del siglo XVIII.²⁹ En su mito, los orígenes de México se explicaron a través de la fundación de Tenochtitlan y la Virgen de Guadalupe. A principios del siglo XIX, el movimiento de independencia buscó unir a criollos, indígenas y mestizos contra los peninsulares o gachupines (españoles). Afirmaban que existía una continuidad desde la nación azteca hasta la nación independiente posterior a 1821, es decir, después de que la independencia de España se asegurara.³⁰ Durante el resto del siglo, los mestizos lograron influencia económica y política, sugiriendo que sólo ellos podían construir la nación de manera efectiva.³¹ Después de la Revolución Mexicana (1910-1920), las ideas de la nación mestiza y la raza cósmica cobraron importancia en referencia al significado de la “mexicanidad”, como las promovió el antropólogo Manuel Gamio.³² La revolución probablemente fue más una guerra civil, cuyos actores principales fueron esencialmente caudillos locales, mientras que el objetivo proclamado de redistribución de la tierra y reforma social fue logrado en una media muy limitada. Las aspiraciones indígenas permanecieron insatisfechas; de hecho, ni siquiera se menciona a los indígenas en la Constitución de 1917. El surgimiento de la

²⁹ D. Brading, *The Origins of Mexican Nationalism*, Cambridge, Cambridge Latin American Miniatures, 1985; E. Florescano, *Etnia, Estado y nación. Ensayo sobre las identidades colectivas en México*, México, Taurus, 2001.

³⁰ D. Brading, *op. cit.*, p. 48.

³¹ A. Molina Enríquez, *Los grandes problemas nacionales*, con una introducción de A. Córdova, México, Era, 1978.

³² D. Brading, *Prophecy and Myth in Mexican History*, Cambridge, Cambridge Latin American Miniatures, 1984, cap. 3.

idea del multiculturalismo, en oposición a la preferencia impuesta anteriormente de homogeneidad étnica, no se ha traducido en derechos iguales para los indígenas.³³ Agencias gubernamentales sucesivas tuvieron la misión de “mexicanizar” a los indígenas: la Dirección de Antropología (1918-1934), el Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas (1935-1947) y el Instituto Nacional Indigenista (1948-2002). En la segunda mitad del siglo XX, la restauración y remodelación de los monumentos arqueológicos precolombinos se volvieron emblemas de orgullo nacional.³⁴ Las décadas de 1970 y 1980 presenciaron el surgimiento de numerosas organizaciones indígenas dedicadas a la preservación de la cultura tradicional y los derechos de tierras, mientras que en la década de 1990 hubo manifestaciones contra la invasión española. Estos hechos culminaron en el levantamiento en Chiapas, en 1994, del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). La reforma constitucional de 2001 reconoce tres derechos culturales fundamentales: el derecho a la visibilidad y la presentación pública digna, el derecho a la preservación y reproducción cultural y el derecho a la voz política de un pueblo cultural como tal.³⁵ El México actual permanece plagado de diferencias políticas significativas, que van desde los zapatistas y maoístas de izquierda hasta un conjunto de organizaciones de extrema derecha y, desde 2006, la guerra contra las drogas, la más reciente de las numerosas guerras de México,³⁶ que ha provocado más de 60 mil muertes, probablemente cerca de cien mil.

De este modo, la historia mexicana ilustra los esfuerzos del Estado nación por justificar su existencia al crear mitos de homogeneidad racial que las minorías étnicas rechazan, un patrón que se repite en muchos, si no es que en todos los países latinoamericanos, en una variedad de desarrollos históricos. Es evidente por sí mismo que muy pocos Estados naciones en el

³³ D.L. Van Cott, *The Friendly Liquidation of the Past: The Politics of Diversity in Latin America*, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 2000; N.G. Postero y L. Zamosc (eds.), *The Struggle for Indigenous Rights in Latin America*, Brighton y Portland, Sussex Academic Press, 2004; D.J. Yashar, *Contesting Citizenship in Latin America: The Rise of Indigenous Movements and the Postliberal Challenge*, Cambridge y Nueva York, Cambridge University Press, 2005.

³⁴ A. Saragoza, “The Selling of Mexico: Tourism and the State, 1929-1952”, en G. Joseph, A. Rubenstein y E. Zolov (eds.), *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico since 1940*, Durham, Duke University Press, 2001, pp. 91-115.

³⁵ J. Pakulski, “Cultural Citizenship”, *Citizenship Studies* 1 (1), 1997, pp. 73-85.

³⁶ http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_wars_involving_Mexico.

mundo pueden afirmar de manera razonable que son étnicamente homogéneos, y una pequeña minoría entre ellos no ha adquirido su territorio mediante la guerra o la conquista, o mediante la marginación, la erradicación o la opresión de las sociedades anteriores. Islandia sería una de las pocas excepciones, en tanto que los vikingos colonizaron una isla que no había estado ocupada por humanos. También resulta evidente por sí mismo que casi todos los Estados naciones actuales tienen fronteras que no reflejan de manera alguna la distribución geográfica de ningún grupo étnico; que existen cientos de grupos étnicos que están divididos por fronteras nacionales y que muchas de estas fronteras son simplemente líneas rectas en un mapa, a menudo consecuencia de historias coloniales. Por lo tanto, los Estados naciones normalmente carecen de una justificación objetiva; existen de forma universal porque benefician a una pequeña clase específica de élites gobernantes, y suelen ser una carga en lugar de un beneficio para la población general, especialmente en tiempos de guerra. El argumento principal que busca justificar la existencia de los Estados naciones es que las sociedades vecinas también los tienen, y podrían atacar, de forma que una nación “debe estar preparada” mediante la unidad nacional. Éste, por supuesto, es un argumento circular. La doctrina definitoria del nacionalismo, que consiste en que las naciones se beneficiarán de actuar de forma independiente, en lugar de colectivamente, enfatizando los objetivos nacionales en lugar de los globales, no sólo ha sido enormemente perjudicial para la humanidad; esta política de interés propio también ha sido considerablemente dañina para el planeta Tierra en conjunto. La mejoría en la educación de la humanidad en tiempos recientes ha hecho necesario apoyar los mitos del nacionalismo y, en su creación, tanto la Historia como la pre-Historia han estado íntimamente involucradas durante este largo tiempo.

Esto nos conduce a la importante cuestión del nexo entre las humanidades que son la historia y la arqueología. La percepción de que la arqueología es prácticamente lo mismo que la pre-Historia es una gran falacia. La mayoría de la producción arqueológica actual no está en lo absoluto interesada en el mundo antiguo de los humanos.³⁷ Trata periodos históricos, como los que siguieron a la introducción de la escritura, y relativamente

³⁷ R.G. Bednarik, *Creating the Human Past...*, *op. cit.*

pocos arqueólogos investigan los tiempos más remotos. Las actividades históricas, como la arqueología industrial, militar o náutica dominan ahora, especialmente en las regiones en las que las poblaciones indígenas han obtenido influencia política en décadas recientes y objetan la interpretación de lo que consideran la apropiación de sus historias por quienes se llaman a sí mismos expertos, quienes son vistos como forasteros. Esto agrega un sesgo ulterior, y la arqueología es vista cada vez más como un método, en lugar de una disciplina, centrada esencialmente en la excavación. En el centro de todo esto, sin embargo, se encuentra el reconocimiento de que tanto la Historia como la pre-Historia son siempre actividades políticas, y que la mayor fuerza en la política, el nacionalismo, ha tenido una afinidad cercana con ambas desde principios del siglo XIX. Históricamente, la arqueología ha estado basada en el interés por las antigüedades y la búsqueda de orígenes étnicos y religiosos, y su papel predestinado consiste en asegurar la identidad cultural y la legitimidad política de sus clientes, los Estados naciones.

CONSTRUYENDO UNA PRE-HISTORIA SIN NACIONALISMO

Todo esto muestra que las reconstrucciones que ofrecen tanto la Historia como la pre-Historia están, de alguna forma, interconectadas con el nacionalismo. Este es el caso en parte porque las tradiciones de investigación están delimitadas en los términos de las entidades nacionales. El nacionalismo no puede existir sin naciones, y las naciones dependen del nacionalismo para definirse. Las naciones son, como observó John Lennon en su famosa canción, tan innecesarias como las religiones para tener una sociedad humana funcional, por lo que el valor del nacionalismo para la humanidad es debatible. Su único aspecto positivo central es que sirve a las élites políticas y económicas gobernantes y sus estructuras administrativas. Esto no es sólo así porque el tribalismo o balcanismo que subyace no produce beneficio alguno para la población general, sino porque su egoísmo compartido ha llevado históricamente a una degradación ambiental significativa. Por ejemplo, las decenas de miles de barcos que se han construido a lo largo de milenios sólo para ser hundidos de manera ritual a intervalos regulares durante las guerras, han provocado la desaparición de la mayoría de

los bosques alrededor del Mediterráneo. El trabajo y la materia prima que se han invertido en miles de guerras han beneficiado a pocas personas, pero en general sólo han significado sacrificios incalculables. No es sorprendente que Samuel Johnson llamara al patriotismo, inseparable del nacionalismo, el último refugio del sinvergüenza.

¿Puede construirse una pre-Historia sin el nacionalismo? Puesto que los Estados nación son constructos inventados que no poseen valor intrínseco—excepto para aquellos que se benefician de su existencia— parecería posible crear una pre-Historia libre de nacionalismo. Muchos aspectos de la arqueología ya operan, de una u otra forma, fuera del nacionalismo, al menos en cierta medida. Por ejemplo, las arqueologías marxistas o feministas intentan funcionar más allá de las agendas nacionalistas. De importancia particular es el papel del nacionalismo en la administración del patrimonio cultural. En una serie de reuniones entre la IFRAO y la Oficina de Patrimonio Cultural de la UNESCO en París, la IFRAO presentó un argumento interesante. Entre los monumentos culturales de la Lista de Patrimonio Mundial hay un sesgo perceptible en favor de propiedades en Europa y aquellas que representan el periodo de la Historia. Argumentamos que este énfasis era algo inoportuno desde la perspectiva de la UNESCO pues, en comparación con los de la pre-Historia, los monumentos culturales de la Historia son más propensos a ser divisivos, ya sea por razones religiosas, políticas o nacionalistas. Existe un sinnúmero de ejemplos de sitios de monumentos que son reclamados con vehemencia por facciones en competencia, como fanáticos y fundamentalistas religiosos, nacionalistas extremos y otros de esta índole. Estos reclamos no sólo son social y políticamente divisivos, sino que con frecuencia resultan en violencia y derramamientos de sangre. Son especialmente prominentes en la región que va desde el Medio Oriente hasta la India, pero pueden encontrarse formas menos virulentas en casi cualquier lugar.

En la medida en que un monumento se vuelve más viejo, su relevancia para estos reclamos en competencia guiados por motivos religiosos o políticos tiende a evaporarse. A mediados del periodo Holoceno, afirmaciones de esta clase pierden credibilidad, en tanto que sus premisas raciales, políticas, religiosas o culturales se disuelven en el tiempo. No significa que esto prevenga a los verdaderos creyentes de buscar los antecedentes de sus sistemas de creencias o sociedades en tiempos remotos, pero la falta manifiesta de

vínculos creíbles con el Neolítico o con sociedades anteriores tiende a debilitar dichos esfuerzos. Como regla general, los monumentos culturales más antiguos están más allá de reclamos *creíbles* de los nacionalistas modernos o los fundamentalistas religiosos; de hecho, algunas de las religiones principales rechazan la idea de que el universo existía hace más de seis mil años. Por lo tanto, nuestro argumento consistió en que las propiedades culturales más viejas tienden a unir grupos de interés, en vez de dividirlos. De la misma manera, es el nacionalismo el que divide a las naciones y es el internacionalismo, como el de la UNESCO, el que las une. La UNESCO aceptó nuestro punto de vista y anunció que su Lista de Patrimonio Mundial se ha vuelto “no representativa y, por lo tanto, carece de credibilidad”, y decidió que en el futuro discriminará en favor de tres clases de propiedades: sitios de arte rupestre, yacimientos de homínidos y lugares arqueológicos significativos.

Esto ilustra la importancia de mantener a la pre-Historia libre del nacionalismo y los sesgos relacionados. La dificultad consiste en que todas las tradiciones de la arqueología están atadas a Estados naciones o conglomerados de Estados naciones. Es de ellos de quienes derivan su orientación, prioridades, estructuras educativas y financiamiento. Estas tradiciones de investigación en distintas regiones del mundo difieren tanto una de otra que difícilmente pueden subsumirse bajo un mismo término, como el de arqueología.³⁸ Por ejemplo, en Estados Unidos, la mayor parte de la arqueología está unida a los departamentos de antropología, mientras que en Europa la pre-Historia es vista como una extensión de la Historia. Los estadounidenses consideran sus monumentos prehistóricos como la propiedad cultural de alguien más, como es el caso en Australia, mientras que China y la India, por ejemplo, siguen la actitud europea, que consiste en ver a Lascaux y Stonehenge como monumentos esencialmente franceses o ingleses. En China, la historia humana temprana es considerada paleontológica en lugar de arqueológica, mientras que el arte rupestre de los periodos “históricos” tiende a situarse bajo la tutela de la historia del arte y no de la arqueología. Separar la historia humana en secciones “temprana” y “tardía” parece ser una solución sensata, puesto que el periodo tardío siempre estará sujeto a un tratamiento nacionalista y es, en cualquier caso, parte de

³⁸ *Ibid.*, cap. 2.

la Historia. La parte temprana, la pre-Historia, puede entonces aislarse de los efectos contaminantes del nacionalismo. Debe separarse, como se hace en China, y conducirse como una ciencia y no como una disciplina de las humanidades. El problema, en términos simples, es que la arqueología reclama ambas partes, que es precisamente lo que facilita la infiltración del nacionalismo en la pre-Historia. Es el nacionalismo intrínseco a la arqueología histórica lo que contamina la pre-Historia.

Entonces, la solución consiste en que la arqueología no debe ser vista tanto como una disciplina, sino como un método: la investigación tanto de fenómenos antiguos como recientes mediante una metodología específica dominada por la excavación estratigráfica y un conjunto de métodos, muchos de los cuales pueden tomarse de la ciencia forense. Puede servir tanto a la historia (la investigación de la Historia, que es lo que se hace con más frecuencia actualmente) como a la historia de los antepasados de los humanos (pre-Historia). Pero la segunda es una disciplina muy compleja, cuya investigación en sentido propio se extiende mucho más allá de los medios a disposición de la arqueología. El estudio de la historia de los antepasados de los humanos envuelve campos tan diversos como la paleoantropología, la paleoanatomía, la paleogenética, la neurociencia, la ciencia cognitiva y muchas otras, algunas de las cuales ni siquiera han sido definidas (como el estudio científico de los exogramas y su papel en la transformación de los humanos en tales).³⁹

Puesto que parece imposible separar la arqueología tradicional de sus dimensiones políticas, como, por ejemplo, de la prescripción de normas formuladas por la cultura dominante y no por las ciencias duras, esto ofrecería una respuesta a la pregunta de cómo la pre-Historia podría emanciparse del nacionalismo y de influencias igualmente oscuras. La pre-Historia debería tratarse como una disciplina estrictamente científica, lo que implicaría llevar a cabo predicciones para observaciones futuras sobre fenómenos que pueden medirse. La ciencia, hoy en día, favorece un relativismo epistémico normativo sobre un absolutismo demasiado simplificado, pero requiere procedimientos específicos de falsabilidad y repetición de los experimentos, además de que lucha por teorías refutables construidas en tér-

³⁹ R.G. Bednarik, "Doing with Less: Hominin Brain Atrophy", *Homo*, 65, 2014.

minos causales.⁴⁰ La arqueología, probablemente la más blanda de las “ciencias blandas”, está basada en la autoridad: no hay manera de probar las afirmaciones hechas con respecto a sedimentos excavados (y destruidos), por ejemplo; deben creerse en la forma que son enunciados, algo que no es aceptable en una ciencia. Cuando tratamos la historia humana anterior al oscuro pasado de la Historia, ésta no es una base particularmente ventajosa de la cual partir.

Por lo tanto, esta propuesta de desvincular a la pre-Historia de la arqueología y la Historia implicaría desconectarla de esta última y relegar la arqueología a la condición de una metodología específica utilizada en busca de la comprensión del pasado humano, entre otros métodos. La arqueología también podría seguir sirviendo a la humanidad de muchas otras maneras, por ejemplo, al determinar la forma en que murieron las víctimas de masacres perpetradas en años recientes o al mapear los restos del *Titanic*, y podría continuar con su tradición de ganarse el favor del público y servir al militarismo, nacionalismo o patriotismo. Podría también seguir apoyando el estudio de la pre-Historia con su experiencia, pero debería descontinuar la práctica de inventar prehistorias para sociedades antiguas.

Por supuesto, la mayoría de los arqueólogos rechazarían esta propuesta sin pensarlo dos veces y darían muchas razones para ello. La larga lista de errores graves que la arqueología ha cometido durante casi dos siglos⁴¹ podría no verse como una razón adecuada, pero ¿qué hay de aquellos de tiempos muy recientes? Errores como la hipótesis de la “Eva africana”, la explicación arqueológica dominante de los orígenes de lo que se dice que son los “humanos anatómicamente modernos”,⁴² pero basada originalmente en un engaño sin respaldo creíble, es uno de los más recientes. También lo son muchos otros ejemplos, como el *Homo floresiensis* o las afirmaciones de Jinmium o Siega Verde.⁴³ La larga lista de errores no es lo preocupante, lo es el hecho de que muchos de ellos fueron tan difíciles de corregir histó-

⁴⁰ R.G. Bednarik, *Creating the Human Past...*, *op. cit.*

⁴¹ *Ibid.*, cap. 4.

⁴² R.G. Bednarik, “The Mythical Moderns”, *Journal of World Prehistory*, 21 (2), 2008, pp. 85-102.

⁴³ Corregidas, respectivamente, en M. Henneberg y J. Schofield, *The Hobbit Trap: Money, Fame, Science and the Discovery of a ‘New Species’*, Kent Town, Wakefield Press, 2008; R. Roberts, M. Bird, J. Olley, R. Galbraith, E. Lawson, G. Laslett, H. Yoshida, R. Jones, R. Fullagar, G.

ricamente por la forma en que la disciplina está estructurada.⁴⁴ Otra razón de la necesidad de liberar a la pre-Historia de la arqueología del Pleistoceno es la hostilidad de la disciplina al disenso, y a ser corregida. El proceso de corrección es considerablemente menos problemático en las ciencias duras debido a su exigencia fundamental de falsabilidad. Pero, sobre todo, la separación propuesta desvincularía al nacionalismo de la disciplina de la pre-Historia y acercaría la arqueología a la Historia y a la narración, donde parece mejor ubicada. ❧

Jacobsen y Q. Hua “Optical and Radiocarbon Dating at Jinmium Rock Shelter in Northern Australia”, *Nature*, 393, 1998, pp. 358-362; R.G. Bednarik, “Fluvial Erosion of Inscriptions and Petroglyphs at Siega Verde, Spain”, *Journal of Archaeological Science*, 36 (10), 2009, pp. 2365-2373.

⁴⁴ R.G. Bednarik, *Creating the Human Past...*, *op. cit.*; J.R. Thompson, “Archaic Modernity vs the High Priesthood: On the Nature of Unstable Archaeological-Paleoanthropological Orthodoxies”, *Rock Art Research*, 31 (2), 2014.

Arte y espiritualidad: Orígenes y fronteras*

Jean Clottes

No podemos comprender las concepciones metafísicas de las antiguas humanidades, suponiendo que existan, más que mediante los vestigios y las huellas que han llegado hasta nosotros y, posteriormente, con su interpretación. Se trata en este caso de una doble condición, indispensable para permanecer en un marco científico y no caer en la invención. Se perciben de entrada las dificultades prácticas y metodológicas que enfrenta el investigador.

Hay una más, que es propia de la investigación de los orígenes. Antes de abordar las del arte, resulta conveniente decir lo que suele llamarse así. No es tan evidente como parece a primera vista, porque de entrada se plantea un problema de fondo: lo que se percibe como arte para el espectador que somos, ¿era arte para el creador del objeto o de la huella en cuestión y para quienes lo rodeaban? Se podría añadir “y de manera recíproca” cuando pensamos en ciertas formas modernas de arte contemporáneo...

Con estas reservas en mente resulta indispensable proponer una definición de lo que se entiende por “arte”, ya que esta definición va a ser la que condicione los desarrollos posteriores en relación con sus orígenes y sus fronteras. La que yo he propuesto desde hace mucho tiempo es que “el arte es la proyección sobre el mundo que rodea al hombre de una imagen mental fuerte, que colorea la realidad antes de tomar forma y de transfigu-

*Traducción del francés de Arturo Vázquez Barrón. Este artículo es una traducción del texto “Art et Spiritualité: origines et frontières” aparecido en el número 168 de *Points de Vue Initiatiques, Revue de la Grande Loge de France*, 2013, pp. 63-73. Se publica aquí con la autorización del autor y la casa editora.

rarla y recrearla”.¹ Esta definición, aunque muy extensa, elimina las creaciones debidas al azar o aquellas que pueden atribuirse a los animales. Por ejemplo, los célebres nidos de ciertos pájaros africanos, particularmente complejos y bellos (a nuestros ojos) quedan excluidos del ámbito del arte.

Al empezar este artículo, había elegido un título un tanto diferente, “El arte y lo sagrado”. Me pareció necesario modificarlo, porque lo sagrado es consecuencia de la espiritualidad. Cuando se oye hablar de los orígenes, parece preferible remontarse a las fuentes.

Aquí también hay que decir claramente qué concepción vamos a elegir. La espiritualidad no es reductible a las religiones y ni siquiera a las filosofías. Las precede. Es un despertar, el de la conciencia que, ante las realidades y las complejidades del mundo en todas sus formas, se desprende de él lo suficiente como para tratar de interpretarlas a su manera y comprenderlas. El hombre, entonces, no se limita ya a vivir al día, evitar el peligro, alimentarse, reproducirse y hasta afirmar una superioridad social o tratar de tenerla, expresar un dolor físico o mental, dar prueba a sus semejantes de simpatía, amistad u hostilidad. Todo esto es algo que los animales superiores hacen. El hombre se plantea preguntas sobre el mundo que lo rodea, sobre sus semejantes y sobre sí mismo. Trata de encontrar explicaciones a la complejidad que lo rodea y de la que tiene conciencia, aunque sea para sacarle provecho en su vida cotidiana. Esta interrogante es la que funda la espiritualidad.

Puede haberse producido por una pregunta sobre la muerte, realidad cotidiana, o por la capacidad humana no sólo de tener sueños, como muchos animales, sino de recordarlos y volverlos perennes mediante la palabra. Sea como sea, la espiritualidad es una problemática. Las respuestas, según las épocas, las culturas y los lugares, adoptarán la forma de religiones, filosofías y ciencias.

Por lo tanto, desde mi punto de vista, sería preferible llamar a nuestra especie humana en sentido amplio *Homo spiritualis*, en vez de *Homo sa-*

¹ J. Clottes, “La naissance du sens artistique”, *Revue des Sciences Morales et Politiques*, 1993, pp. 173-184; “Spirituality and Religion in Paleolithic Times”, en F. LeRon Shults, *The Evolution of Rationality. Interdisciplinary Essays in Honor of J. Wentzel van Huyssteen*, Grand Rapids/Cambridge, Wm. Eerdmans Publishing Co., 2006, pp. 133-148; “Spiritualité et religion au Paléolithique: les signes d'une émergence progressive”, *Religions et Histoire*, 2, 2007, pp. 18-25, y *Pourquoi l'art préhistorique?*, Paris, Gallimard, Folio Essais, 2011.

piens, vocablo poco adaptado puesto que implica una noción de “sabiduría” de la que nuestra especie da muy pocas muestras.

LAS ANTIGUAS HUMANIDADES

El género *Homo* se remonta a alrededor de 2.3-2.4 millones de años. Entre los australopitecos que precedieron a estos primeros humanos, se ha señalado un hito natural, en un contexto de entre 2.5 y 1.8 millones de años, en el que nosotros podemos ver una cabeza, más o menos antropomorfa, en Makapansgat. Esta piedra fue recolectada y transportada, pero no trabajada. No entra pues en la definición anterior, no más que las curiosidades brillantes que las urracas llevan a sus nidos.

Hasta ahora no se ha encontrado nada que se pueda considerar como arte durante el largo periodo de los *Homo habilis*, llamados así porque fabricaban herramientas, por más rudimentarias que fueran, entre 2.5 y 1.8 millones de años en África del Norte, austral y oriental. Lo cual no quiere decir que no se hubiera producido el despertar de una forma de espiritualidad, la que fuese, pero no contamos con ningún indicio.

Con los sucesores de estos lejanos ancestros africanos, los *Homo heidelbergensis* de Europa y los *Homo erectus* de los otros continentes, que inventaron el uso del fuego hace al menos 400 mil años, la situación cambia. ¿Tenían una conciencia lo suficientemente despierta como para que pueda hablarse de espiritualidad respecto de ellos? ¿Crearon ciertas formas de arte? La pregunta puede plantearse de manera legítima, porque existen tres tipos de indicios, incluso si siguen siendo ambiguos.

Así, algunas cazoletas atribuidas a achelenses antiguos en India, en dos sitios del Madhya Pradesh (Auditorio Rock en Bhimbetka y Daraki Chattan), en el centro del subcontinente, están consideradas por algunos especialistas como formas de arte. Su realización en cuarcitas muy duras exigió mucho trabajo y podía tener entonces una significación importante.² Las cazoletas de Sai Land, en Sudán, podrían tener alrededor de 200 mil

² R. Krishna y G. Kumar, “Physico-psychological Approach for Understanding the Significance of Lower Palaeolithic Cupules”, en J. Clottes (dir.), *L'art pléistocène dans le monde*, Actas del Congreso IFRAO (Tarascon-sur-Ariège, septiembre 2010), 2012, pp. 156-157, CD, pp. 907-918, 12 fig., 1 tabl.

años.³ El problema todavía no resuelto es el del valor simbólico que se puede atribuir a dichas cazoletas. ¿Tenían siquiera un valor simbólico? Si de lo que se trataba era de recolectar roca molida, quizá como “medicina”, ¿podemos ver en ellas una forma de arte? Es posible, sin que quede probado.

Otro ejemplo, también muy antiguo (entre 350 mil y 500 mil años) es el de la Sima de los Huesos, en Atapuerca (Burgos), España. En el fondo de un pozo de doce metros de profundidad, los prehistoriadores encontraron los restos de 29 individuos de entre diez y veinte años de edad. No sólo la acumulación voluntaria de los cuerpos en este lugar evoca sepulturas, sino que se encontró un único y espectacular bifaz de cuarcita roja pardusca. Entonces, ¿se trata de un depósito funerario? Si fuera el caso, podría tratarse de un comportamiento de tipo religioso, como ha sido considerado.⁴

Un último ejemplo, la “estatuilla” de Berejat Ram, encontrada en los Altos del Golán, en Israel, en un contexto de fines del Achelense (de más de 230 mil años). Este pequeño guijarro, de 3.5 cm (figura 1) se ha interpretado como una representación femenina. De acuerdo con exámenes más profundos,⁵ el círculo que marca el “cuello” podría ser artificial. ¿Es esto suficiente para decir que es una estatuilla o estamos proyectando nuestras propias imágenes de hombres modernos sobre este objeto?

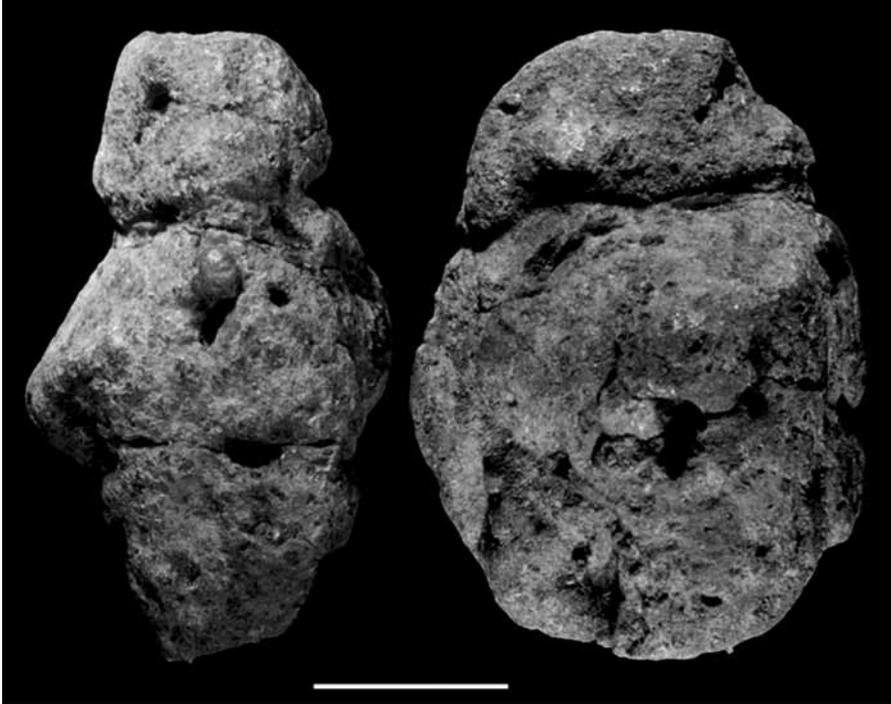
Vemos que ya en épocas extremadamente lejanas en el tiempo y en otras humanidades existen indicios serios de espiritualidad, quizás bastante rústica y en formación, aunque todavía tenues. Van a precisarse con los neandertales, lo que haría pensar que la espiritualidad no se originó de golpe, a raíz de alguna mutación o revelación, sino que se construyó poco a poco, en múltiples formas, en el transcurso de tiempos muy prolongados.

³ R.G. Bednarik, 2012, “Indian Pleistocene Rock Art in a Global Context”, en J. Clottes (dir.), *L’art pléistocène dans le monde*, Actas del Congreso IFRAO (Tarascon-sur-Ariège, septiembre 2010), 2012, pp. 150-151, CD, pp. 969-878, 11 fig.

⁴ E. Carbonell i Roura, “Les comportements religieux au Paléolithique inférieur”, *Préhistoire des Religions, Religions et Histoire*, 2012, 45, pp. 26-29.

⁵ F. d’Errico y A. Nowell, “A New Look at the Berekhat Ram Figurine: Implications for the Origins of Symbolism”, *Cambridge Archaeological Journal*, 2000, 10, pp. 123-167.

Figura 1. Objeto que evoca una estatuilla femenina descubierto en Berekhat Ram, Israel. Fotografía de Francesco d'Errico.



NUESTROS PRIMOS NEANDERTALES

Los neandertales están presentes en Europa desde hace aproximadamente 300 mil años y desaparecerán, sin que se sepa exactamente por qué, hace cerca de 30 mil años. Coexistieron pues durante varios miles de años con los hombres modernos. Durante mucho tiempo tuvieron el aspecto de espantajos, representados como estaban con una apariencia bestial, tal vez debido a su frente baja y a su arco supraorbitario resaltado. Desde 2010, sabemos que eran lo suficientemente cercanos a nuestros antepasados directos como para que haya habido cruzamientos directos, quizá entre 45 mil y 65 mil años en el Cercano Oriente y tal vez en Europa. Salvo en África, donde no vivieron, todos los hombres modernos poseemos entre 2 y 4 por ciento de genes neandertales.

La existencia de una espiritualidad entre los neandertales ya no está en discusión, gracias a la gran abundancia de pruebas que hay. Las principales son las sepulturas voluntarias. Se han señalado 34, de las cuales 19 están en Europa y 13 en Francia. En ciertos casos, se conocen inhumaciones múltiples (tres adultos y un niño en Shanidar, en Irak). No estamos por completo seguros de que los objetos cercanos a los esqueletos hayan sido ofrendas funerarias.⁶ En La Ferrassie, sin embargo, la sepultura de un pequeño niño neandertal, descubierta en 1933, estaba cubierta por una losa con 18 diminutas cazoletas, lo que la hace parecerse mucho a una ofrenda.

En una gruta de Tarn y Garona, en Bruniquel, dos estructuras redondeadas hechas de piedras y estalagmitas apiladas se encuentran a varios cientos de metros de la entrada (figura 2). Una fogata cercana a una de ellas fue fechada en más de 47 800 a.P., así que fue hecha por neandertales. Ahora bien, esta gruta no sirvió de hábitat. Se antoja pensar que estas estructuras sin fines “prácticos” aparentes tuvieron un papel en los ritos.

Además del entierro de difuntos, hombres, mujeres y niños, la espiritualidad de los neandertales se manifiesta visiblemente en el uso frecuente de colorantes y mediante decoraciones abstractas de algunos objetos, muy bien documentados en diversos sitios europeos.⁷

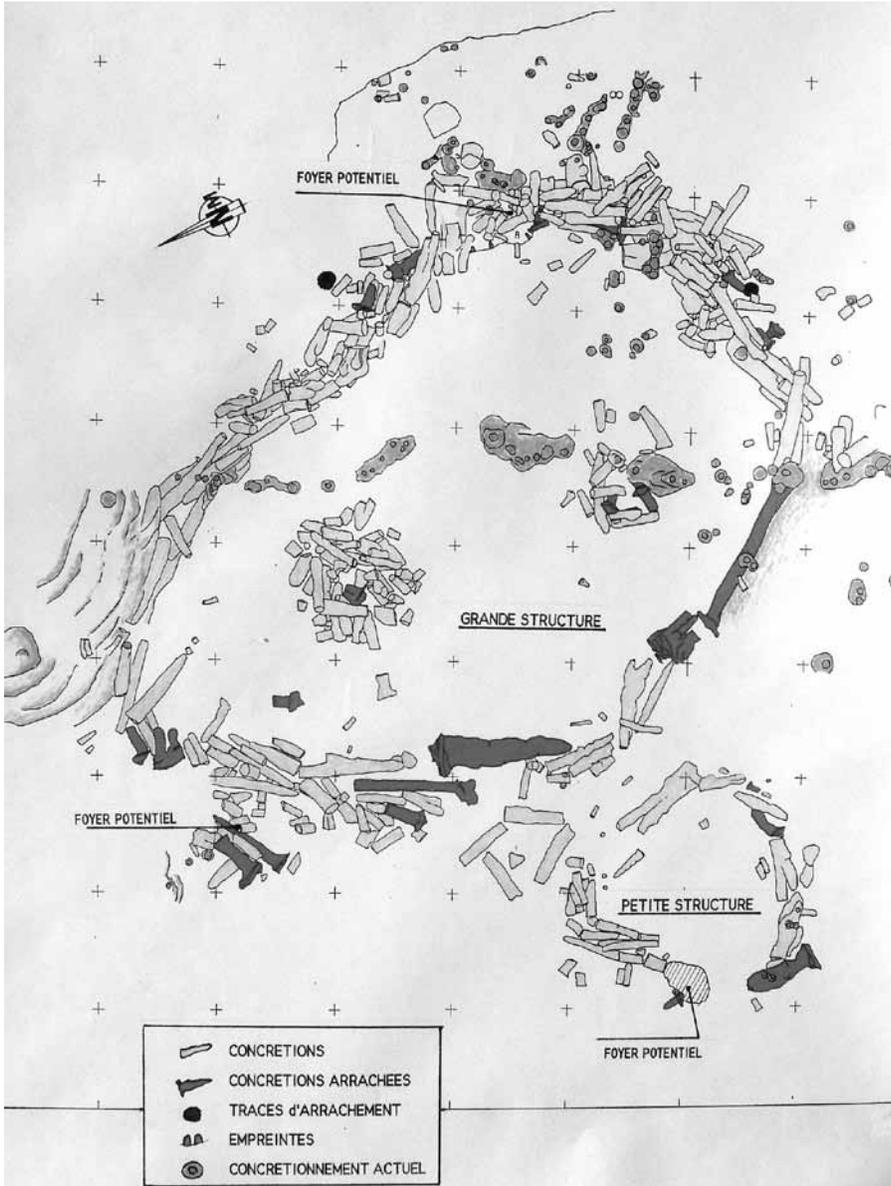
No contamos con ninguna prueba de que los neandertales hayan creado un arte parietal (rupestre). Sin embargo, no es imposible que durante el largo periodo —varios miles de años— en el que fueron contemporáneos de los hombres modernos en Europa, que en cierto modo los aculturaron, lo hayan producido, pero este arte será sin duda la prerrogativa de sus sucesores.

Sea como sea, los neandertales merecerían ser llamados *Homo spiritualis neandertalensis*, incluso si, de acuerdo con los escasos testimonios que nos dejaron, no podemos tener más que una muy vaga idea de las formas de su espiritualidad —¿creencia en una vida en el más allá, cuyas pruebas serían las sepulturas y sus depósitos?

⁶ B. Maureille, “Les comportements religieux au Paléolithique moyen”, *Préhistoire des Religions, Religions et Histoire*, 2012, 45, pp. 30-35.

⁷ M. Soressi y F. d’Errico, “Pigments, gravures, parures: Les comportements symboliques controversés des Néandertaliens”, en B. Vandermeersch y B. Maureille (dirs.), *Les Néandertaliens. Biologie et cultures*, Document préhistorique 23, París, Éditions du CTHS, 2007, pp. 297-309.

Figura 2. Acumulaciones de piedras, de estalactitas y estalagmitas, en la parte profunda de la gruta de Bruniquel (Tarn y Garona). Levantamiento de François Rouzaud, François, Michel Soulier e Yves Lignereux.



LOS HOMBRES MODERNOS PREHISTÓRICOS

Nuestros ancestros directos, los hombres modernos, que se distinguieron de los antiguos ramales hace más de 200 mil años en África, antes, como se sabe, de conquistar todos los continentes, nos dejaron indicios mucho más numerosos y diversos.

Resulta obvio que mientras más nos remontamos en el tiempo menos sabemos, en razón de la mayor escasez de vestigios de esos inmensos periodos. Los testimonios artísticos más antiguos, y esto no causará sorpresa, se descubrieron en África. En Blombos (Sudáfrica), en estratos fechados en alrededor de 75 mil años, se descubrieron bloques de hematites pulidos y grabados con motivos geométricos, asociados con cuentas de caparzones. También en el sur de África, hacia 60 mil años, en Diepkloof, numerosos recipientes realizados en cascarones de huevos de avestruz, recientemente publicados, fueron igualmente adornados con bandas circulares de motivos geométricos, y confirman la existencia de un simbolismo en aquellas antiguas épocas. Dada la antigüedad de los hombres modernos en África, apostemos a que más adelante se harán descubrimientos del mismo orden en fechas muy anteriores.

Las sepulturas de hombres modernos más antiguas conocidas se remontan a cerca de 120 mil años, en Israel, en Mugharet es-Skhul. En el mismo país, las de Qafzeh (92 mil años) se han vuelto célebres, ya que han aportado ofrendas funerarias: una mandíbula de jabalí en un caso, un fragmento de cuerno de gamo en otro.⁸ ¿Provisiones simbólicas para el más allá?

Estos hombres modernos venidos primero de África, luego del Cercano Oriente, llegaron a Europa hace apenas 40 o 45 mil años. Sus sepulturas se han conservado ahí de mejor manera. A menudo son complejas, con numerosos y espectaculares depósitos.

Además, van a crear arte en todas las formas posibles. Sólo los soportes menos perecederos (hueso, cuerno de cérvidos, piedra) han llegado hasta nosotros. Es factible, dada la importancia del arte en sus culturas, que hayan utilizado otros materiales y otros medios (pinturas corporales, grabados o pinturas en los árboles o sobre las rocas al aire libre, objetos grabados, esculpidos o pintados en madera, adornos en su vestimenta), más frágiles y que no se conservaron.

⁸ B. Maureille, *op. cit.*, pp. 32-33.

A partir de hace alrededor de 40 mil años, los auriñacienses, primera cultura del hombre moderno en Europa, van a las grutas profundas y realizan pinturas y grabados, práctica que seguirá durante alrededor de 25 mil años. ¿Habían empezado antes, ellos o sus predecesores, en el exterior, donde sus obras habrían desaparecido? Esto es algo que está lejos de descartarse. De cualquier manera, estos paseos subterráneos son una novedad en la historia espiritual de la humanidad. Contrariamente a una idea muy extendida, estos individuos no buscaban un refugio ni un lugar donde permanecer, porque no vivían lejos en la oscuridad absoluta de las cavernas, sino en el exterior. Los refugios bajo las rocas no faltaban ni tampoco las tiendas hechas con pieles...

Así, el objetivo de su arte no era una “simple” ornamentación. De hecho, en las grutas profundas, numerosos divertículos estrechos o pequeños nichos donde solo cabe una persona (figura 3) tienen dibujos. En esos casos, la obra no se dirige a sus contemporáneos sino a la gruta misma.

Los ejemplos de esta búsqueda de una participación de la caverna en la creación de imágenes son incontables. Dan testimonio de una actitud mental que se puede entender, sobre todo en comparación con las prácticas y las formas de pensamiento de los pueblos tradicionales, cazadores u otros. Dicha actitud se manifiesta de dos maneras principales: la utilización de fisuras o de relieves alrededor de los cuales se construye el animal; la representación de animales que parecen salir de la pared o de una galería (figura 4).

En ambos casos, la idea es la misma. El visitante examina la roca, a la luz vacilante de su antorcha o tiempo después de su lámpara de aceite, pensando que oculta un animal, real, mítico o espíritu, y que, si pueden distinguirse en él algunos contornos, al completarlo tendremos algún efecto sobre él. En otras partes se hace salir a este animal cargado de poder de la roca-madre.

La gruta se consideraba como un ámbito sobrenatural. Esta idea, particularmente extendida en el mundo, se funda en su extrañeza. No sólo la luz no penetra en ella y es necesario prepararse y equiparse, física y mentalmente, para llegar y desplazarse, sino que ahí se encuentra todo tipo de concreciones de formas extraordinarias que el mundo de la vida, el mundo exterior, ignora.

Así, uno espera encontrar ahí a los seres sobrenaturales que la habitan y de los que sabemos a través de las historias sagradas de la tribu (los mitos). Estos seres serán, de acuerdo con los grupos y sus creencias, peligrosos o

Figura 3. Sólo una persona puede entrar en el camarín de la gruta del Portel (Loubens, Ariège), enteramente cubierto de pinturas, entre las que se encuentra este íbice y algunas series de puntos. Fotografía de Jean Clottes.



benéficos. Es posible que el objetivo primario de estas incursiones sea ir a su encuentro para solicitar su ayuda y su protección.

Los animales tienen un papel primordial en este panteón. No todos. Ciertas especies están escasamente representadas (aves, serpientes, peces, insectos), mientras que los grandes animales dominan, pero en este caso también hay elecciones evidentes. Así, al principio de este largo periodo, los aurignacienses representan mayoritariamente animales peligrosos poco o no cazados (leones y osos de las cavernas, rinocerontes lanudos, mamuts), en tanto que después de ellos, las especies cazadas (caballos, bisontes, uros, íbices, renos y venados) se volverán los más frecuentes en el arte parietal. Los mitos evolucionan, incluso si las prácticas siguen siendo comparables.

Entre las constantes en el arte parietal, puede citarse el gran número de lo que, a falta de algo mejor, se califica como signos geométricos. El hecho de que tengan un papel simbólico no deja muchas dudas. Otra constante: la escasa cantidad de humanos representados y su diferencia de tratamiento con los animales, ya que están mucho menos detallados y a menudo bestia-

Figura 4. Este bisonte de la Gruta Chauvet (Vallon-Pont d'Arc, Ardèche) fue dibujado como si estuviera saliendo de la roca. Fotografía de Jean Clottes.



lizados. Existe también, en todas estas épocas, lo que se denomina seres compuestos, es decir, dotados de características humanas y animales, ya sea que se trate de “brujos” (como se les califica a menudo a falta de algo mejor) o de dioses que son al mismo tiempo hombres y animales (figura 5).

Estas características, brevemente resumidas, hacen pensar que lo esencial de las creencias y del rito consistía en ponerse en contacto directo con los poderes sobrenaturales al alcance de la mano en las profundidades de las cavernas. La permeabilidad del mundo que ello supone, como la fluidez de los seres y de las cosas, son las mayores características del chamanismo, la religión más practicada por las culturas de cazadores-recolectores hasta una época reciente. La hipótesis de religiones de tipo chamánico por parte de aquellos que frecuentaron las grutas y dejaron en ellas sus dibujos es actualmente la más plausible.⁹

⁹ J. Clottes y J.D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire. Texte intégral, polémique et réponses*, París, Editions du Seuil, Points, 2007.

Figura 5. El “brujo” de la Gruta de Gabillou (Dordoña). Este ser compuesto y que está de pie tiene cabeza y cola de bisonte, pero cuerpo, piernas y un brazo humanos. Fue grabado en lo más profundo de la gruta. Fotografía de Jean Clottes.



El arte, consecuencia y manifestación de la espiritualidad, fue una de las características principales de los primeros hombres modernos, por eso, en vez de considerarlos, como se hace, cromañones u *Homo sapiens sapiens*, o simplemente *sapiens*, sería preferible llamarlos *Homo spiritualis artifex*.

Sus prácticas, y por consiguiente los conceptos que las determinan, durarán hasta el final de los tiempos glaciares, hace unos doce mil años, con los cambios de modos de vida y de pensamiento que tal transformación del mundo acarrió, de lo que resulta que las religiones están profundamente ancladas en el medio que las ve nacer. Nos adentramos entonces en los tiempos modernos, en los que agricultura, crianza y sedentarización, y luego industrialización, poco a poco van a desarrollarse y a transformar el antiguo mundo en el mundo que conocemos hoy. ❖

La red imaginista del mito San, arte y paisaje*

J.D. Lewis-Williams

En décadas recientes, la arqueología del paisaje ha demostrado ser un enfoque valioso, aunque en ocasiones controvertido, sobre el pasado. Los investigadores han intentado recobrar, incluso revivir, las formas en que los antiguos experimentaban sus paisajes.¹ Cómo puede lograrse esto sin extrema subjetividad, es un problema. Sin duda, como establecen Christopher Chippindale y George Nash, “todo el arte rupestre fue inicialmente creado o su creación fue provocada por alguien; su posición en el paisaje habría sido de lo más importante”,² pero ¿hacia dónde vamos a partir de ahí? Benjamin Smith y Geoffrey Blundell han considerado el tema del paisaje en relación con el arte rupestre del sur de África y determinan que, sin un contexto etnográfico, las conclusiones estarían “vergonzosamente lejos de lo correcto”.³

En un intento por evitar, en la medida de lo posible, la clase de eurocentrismo que Smith y Blundell critican, me enfoco en dos mitos San. En ellos

*Traducción del inglés de Agnes Mondragón Celis. Este artículo es una traducción de “The Imagistic Web of San Myth, Art and Landscape” aparecido en el número 22 del *Southern African Humanities*, 2010, pp. 1-18. Se publica aquí con la autorización del autor y la casa editora.

¹ Por ejemplo, W. Ashmore y A.B. Knapp (eds.), *The Archaeology of Landscape: Contemporary Perspectives*, Oxford, Blackwell, 1999; C. Chippindale y G. Nash, “Pictures in Place: Approaches to the Figured Landscapes of Rock-Art”, en C. Chippindale y G. Nash (eds.), *The Figured Landscapes of Rock-Art: Looking at Pictures in Place*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 1-36; C. Tilley, *A Phenomenology of Landscapes: Places, Paths and Monuments*, Oxford, Berg, 1994; P.J. Ucko y R. Layton, *Shaping Your Landscape: The Archaeology and Anthropology of Landscape*, Londres, Routledge, 1999.

² C. Chippindale y G. Nash, *The Figured...*, *op. cit.*, p. 21.

³ B.W. Smith y G. Blundell, “Dangerous Ground: A Critique of Landscape in Rock-art Studies”, en C. Chippindale y G. Nash (eds.), *The Figured Landscapes...*, *op. cit.*, p. 259.

encontramos el vasto simbolismo que, para los San, animaba el paisaje en el que vivían. Muestro que, al dilucidar los conceptos clave que componen los mitos, podemos construir una idea de cómo pensaban los San con respecto al paisaje en el que estaban situados los refugios con rocas pintadas.

FUENTES

El artículo de Joseph Millerd Orpen de 1874, “Una mirada a la mitología de los Maluti Bushmen” es mucho más que una mirada. Se ha vuelto un texto fundacional para los investigadores del arte rupestre del sur de África,⁴ aunque los mitos que contiene han recibido menos atención.

Orpen descubrió que documentar la mitología San era una tarea frustrante. Su informante era un hombre joven San llamado Qing, quien “nunca había visto a un hombre blanco más que en peleas”.⁵ Lo que Orpen escuchó de él parecía confuso y fragmentario. Esperaba algo más coherente e inteligible, tal vez porque conocía los mitos de Grecia y Roma antiguas, historias que tienen un principio, una mitad, un final y, con frecuencia, una moraleja. La mitología bíblica que le era familiar también sugería tipos específicos de mito narrativo. Tal vez con el Génesis en mente, Orpen parece haber estado especialmente interesado en los mitos creacionistas. Pero, sobre todo, atribuyó la aparente confusión que encontró, en parte, al uso de diversos intérpretes. Además pensó que Qing no conocía bien las historias: “Qing es un hombre joven y las historias parecen en parte imperfectas tal vez como resultado de que no las ha aprendido bien”.⁶

Sin embargo, el problema es más complejo de lo que Orpen advirtió. Los mitos San son sumamente episódicos. Al narrarse, los episodios pueden reacomodarse y desarrollarse para adaptarlos a la ocasión y al narrador, por lo

⁴ Por ejemplo, J.D. Lewis-Williams, “The Syntax and Function of the Giant’s Castle Rock Paintings”, *South African Archaeological Bulletin* 27, 1972, pp. 49-65; J.D. Lewis-Williams y D.G. Pearce, *San Spirituality: Roots, Expressions and Social Consequences*, Walnut Creek, AltaMira Press; Ciudad del Cabo, Double Storey, 2004; A. Solomon, “The Myth of Ritual Origins? Ethnography, Mythology and Interpretation of San Rock Art”, *South African Archaeological Bulletin*, 52, 1997, pp. 3-13; P. Vinnicombe, *People of the Eland: Rock Paintings of the Drakensberg Bushmen as a Reflection of Their Life and Thought*, Pietermaritzburg, Natal University Press, 1976.

⁵ J.M Orpen, “A Glimpse into the Mythology of the Maluti Bushmen”, *Cape Monthly Magazine*, 9 (49), 1874, p. 2.

⁶ *Idem.*

tanto, no existen versiones definitivas contenidas en textos sagrados.⁷ Además, en los resúmenes de Orpen, los mitos son inmensamente densos; en la narración se habrían expandido debido a una gran repetición y dramatización, la mayor parte improvisada. También hay contradicciones entre mitos. Por ejemplo, en una historia se dice que Qwanciqutshaa —un ser de quien hablaremos después— “vive solo”; después se dice que tiene una esposa.⁸ La fluidez esencial de los mitos causaba problemas para Orpen cuando intentaba hacerlos parecer lógicos y coherentes. Escribió: “hilvanaré las historias fragmentarias de Qing de la manera más cercana posible a como me las contó. Sólo las haré consecutivas”.⁹ El uso de Orpen de fragmentario y consecutivo manifiesta su concentración en la superficie narrativa de los mitos; como veremos, la unidad que percibió yace bajo la superficie.

Lo que es, para nuestros propósitos, una razón más significativa por la que Qing no sabía ciertas cosas se hizo evidente cuando Orpen le preguntó lo que consideraba que era una pregunta directa, específicamente mitológica, con respecto a los orígenes y la creación: “¿de dónde vino Coti [la esposa de Cagn]? (Cagn era la deidad timadora San en el sur; su nombre se traducía normalmente como “la Mantis”¹⁰). Qing respondió que no conocía “secretos de los que no se habla”. Estos “secretos”, dijo, sólo los conocían “los hombres iniciados en esa danza”¹¹ y él no era un hombre iniciado en la danza. El resto del artículo de Orpen muestra que la danza de la que Qing hablaba era el trance de los chamanes San, o curación, una danza en la que, como cuenta el joven San, “algunos llegan a estar como si estuvieran locos o enfermos” y “corre sangre de las narices de otros cuyos amuletos son

⁷ M. Biesele, *Women Like Meat: The Folklore and Foraging Ideology of the Kalahari Ju-'hoan*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1993; M. Guenther, *Bushman Folktales: Oral Traditions of the Nharo of Botswana and the !Xam of the Cape*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1989; R. Hewitt, *Structure, Meaning and Ritual in the Narratives of the Southern San*, Johannesburg, Wits University Press, 2008; S. Schmidt, *Katalog der Khoisan-Volkserzählungen des südlichen Afrikas (Catalogue of the Khoisan Folktales of Southern Africa)*, 2 vols, Hamburgo, Helmut Buske Verlag, 1989.

⁸ J.M. Orpen, *op. cit.*, pp. 6-7.

⁹ J.M. Orpen, *op. cit.*, p. 3.

¹⁰ W.H.I. Bleek, *Brief Account of Bushman Folklore and Other Texts. Second Report Concerning Bushman Researches, Presented to both Houses of Parliament of the Cape of Good Hope*, Ciudad del Cabo, Government Printer, 1875; D.F. Bleek, *The Mantis and His Friends*, Ciudad del Cabo, Maskew Miller, 1924.

¹¹ J.M. Orpen, *op. cit.*, p. 3.

débiles”.¹² Las fuentes etnográficas y etnohistóricas muestran que las personas no eran iniciadas en esta danza mediante una ceremonia de iniciación, como las que muchas sociedades tienen para marcar la entrada en la vida adulta; en cambio, los novatos bailaban repetidamente detrás de un chamán experimentado, más viejo, y así aprendían, mediante una participación prolongada, a entrar, a través de la danza, en un estado alterado de la conciencia y visitar de este modo el mundo de los espíritus.¹³

¿Estaba Qing en lo correcto al pensar que los chamanes San tenían las respuestas a preguntas sobre mitología, como la creación de Coti? Me inclino a pensar que muchos chamanes no estaban tan informados como él suponía. El punto, sin embargo, es que Qing *creía* que los chamanes conocían el origen de los seres mitológicos. Él, y sin duda otros, pensaban que los chamanes poseían conocimientos sobre los seres espirituales porque visitaban con frecuencia el mundo en el que dichos seres vivían. Megan Biesele muestra este punto clave de forma sucinta:

Aunque los sueños pueden suceder en cualquier momento, las experiencias religiosas centrales de la vida Ju-’hoan se alcanzan conscientemente y, en general, mediante la llegada del trance [...] “Los dueños de la medicina” median con la comunidad no sólo el poder curativo, sino también información sobre cómo son las cosas en el otro mundo y cuál es la mejor forma en que la gente en este mundo puede relacionarse con ellas.¹⁴

El conocimiento obtenido mediante estas experiencias no constituía un canon de “secretos” celosamente guardados por los chamanes, como los que uno asocia con las sociedades secretas en otras culturas. Los chamanes San hablan libremente sobre lo que experimentan en el mundo espiritual: “Se otorga gran atención a los recuentos de quienes entran en trance sobre lo que han experimentado y no se menosprecia el recuento de nadie sobre

¹² J.M. Orpen, *op. cit.*, pp. 254-255; J.D. Lewis-Williams, “Ethnography and Iconography: Aspects of Southern San Thought and Art”, *Man*, 15, 1980, pp. 467-482; J.D. Lewis-Williams, *Believing and Seeing: Symbolic Meanings in Southern San Rock Paintings*, Londres, Academic Press, 1981.

¹³ D.F. Bleek, “Beliefs and Customs of the !Xam Bushmen: Part VII: Sorcerers [sic]”, *Bantu Studies*, 9, 1935, pp. 11-14; R. Katz, *Boiling Energy: Community Healing Among the Kalahari Kung*, Cambridge, Harvard University Press, 1982; L. Marshall, *Nyae Nyae !Kung Beliefs and Rites*, Cambridge, Harvard University Press, 1999, pp. 63-90.

¹⁴ M. Biesele, *op. cit.*, p. 70.

un estado genuinamente alterado”.¹⁵ Por lo tanto, no es sorprendente que las metáforas de la danza de trance permeen los mitos San.¹⁶ Esto no significa que cada parte de cada mito se haya originado en una experiencia de trance; la gente construye sobre lo que quienes han entrado en trance le dicen sobre el mundo espiritual.

Orpen pasó por alto el vínculo entre la mitología y el conocimiento que los chamanes adquirían mediante la danza de trance, de la misma forma que algunos investigadores que hasta hoy piensan en la mitología como un componente autónomo del pensamiento y las creencias San, que puede utilizarse para entender su arte rupestre sin recurrir a las experiencias del trance.¹⁷ Qing afirmó explícitamente que los chamanes San eran quienes tenían acceso a aspectos fundamentales y procesos de la mitología San, independientemente de que los individuos tuvieran las respuestas a preguntas específicas o no.

LA SUPERFICIE Y LAS PROFUNDIDADES DE LOS MITOS

Desde la década de 1870, los folcloristas, psicólogos, historiadores de la religión, estudiosos de la literatura y antropólogos sociales han producido una inmensa cantidad de trabajos sobre la mitología del mundo. Se han hecho preguntas fundamentales: ¿qué es un mito?, ¿los mitos difieren de los cuentos populares, tal vez más simples?, ¿cómo podemos extraer el significado de un mito a partir de su narrativa? En todo caso, ¿en qué sentido puede decirse que un mito tiene *un* significado?, ¿están, al menos, algunos mitos relacionados de cerca con los rituales?

Como respuesta a estas preguntas han surgido dos enfoques fundamentales, aunque no exclusivos, sobre los mitos. Uno consiste en ver la narrativa de los mitos como lo primordial.¹⁸ Este enfoque metalingüístico se inclina fuertemente hacia las historias etiológicas (por ejemplo, cómo surgieron ciertos rasgos del paisaje) y también hacia la dramatización de los preceptos morales (en donde el incumplimiento de los códigos morales

¹⁵ *Idem*; véase también L. Marshall, *op. cit.*, pp. 63-90.

¹⁶ M. Biesele, *op. cit.*

¹⁷ Por ejemplo, A. Solomon, *op. cit.*

¹⁸ V. Propp, *Morphology of the Folktale*, Austin, University of Texas Press, 1968.

lleva al castigo). El otro enfoque minimiza la narrativa y enfatiza las características internas y las estructuras de las historias. La posición estructuralista consiste en que, en la mitología de una comunidad, hay elementos fundamentales o piezas y es la esencia —el significado interno, a menudo escondido— de estas piezas repetidas y las formas en las que se relacionan una con la otra, lo que crea el verdadero poder detrás de la narrativa.¹⁹ Las piezas pueden incluir, entre otros, productos simbólicos de la cultura material, experiencias mentales y corpóreas, movimientos repetidos a través del paisaje o, en términos estrictamente estructuralistas, oposiciones binarias, como día-noche, vida-muerte y sus múltiples permutaciones. Una vez que la narrativa se considera como de importancia comparativamente menor, resulta claro que los narradores individuales en sociedades que aún no conocen la escritura, como la de los San, pueden acomodar y elaborar episodios y piezas clave de acuerdo con lo que estiman apropiado en un momento dado.²⁰ Siempre, sin importar el enfoque que sigamos, el mito sólo puede entenderse en su propio marco cultural.

Sin subestimar de ninguna forma la importancia de la narrativa, es principalmente el enfoque de las “piezas” el que utilizo en este artículo. Sin embargo, no sigo un enfoque estructuralista estricto. Las piezas que identifico no son oposiciones binarias, sino acontecimientos que se derivan de las experiencias de trance de los San. Estos acontecimientos dan sabor a las narrativas y se refieren de manera indirecta al estatus de los chamanes en la sociedad San, pero no puede decirse que estructuren las narrativas en el sentido lévi-straussiano.

Desde el principio debo poner énfasis en que lo que diré no aplica para todas las historias San. Algunos investigadores distinguen entre los cuentos

¹⁹ Por ejemplo, E. Leach, *Genesis as Myth and Other Essays*, Londres, Jonathan Cape, 1969; C. Lévi-Strauss, “The Story of Asdiwal”, en E. Leach (ed.), *The Structural Study of Myth and Totemism*, Londres, Tavistock, 1968, pp. 1-47.

²⁰ J.D. Lewis-Williams, “A Visit to the Lion’s House: The Structure, Metaphors and Sociopolitical Significance of a Nineteenth-century Bushman Myth”, en J. Deacon y T.A. Dowson (eds.), *Voices from the Past: !Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd Collection*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1996, pp. 122-141; J.D. Lewis-Williams, “The Mantis, the Eland and the Meerkats: Conflict and Mediation in a Nineteenth-century San Myth”, en P. McAllister (ed.), *Culture and the Commonplace: Anthropological Essays in Honour of David Hammond-Tooke*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 1997, pp. 195-216.

populares y los mitos, aunque admiten que la distinción es a menudo difícil de establecerse. Reconociendo que no existen definiciones rápidas y certeras, tomo las narrativas que involucran orígenes y transformaciones como mitos. Estas transformaciones incluyen, por ejemplo, personas convirtiéndose en animales (y viceversa), personas volviéndose espíritus, animales volviéndose otros animales y transformaciones producidas por el movimiento de personas o animales de un plano cosmológico a otro.

Con la transformación viene la ambigüedad. En su extenso trabajo con los San, Mathias Guenther se refiere a lo que él llama “el antílope-hombre en trance”:

La ambigüedad se vuelve un estado palpable en la medida en que la realidad ordinaria se suspende mediante el trance, el hombre se convierte en animal y el tiempo presente y lineal converge con el pasado mítico [...] La transformación antílope-hombre en trance representa la curación en su forma más potente.²¹

El efecto de estas transformaciones es profundo:

Convertirse en un curandero depende de una transformación inicial de la conciencia, una nueva experiencia de la realidad en la que las fronteras de uno mismo se vuelven más permeables al contacto intensificado con un mundo transpersonal o espiritual.²²

Puesto que no siempre es fácil para personas de otra cultura detectar evidencia de transformación, los investigadores se han inclinado por desechar algunas narrativas San como simples cuentos con moraleja para niños cuando, de hecho, las narrativas contienen piezas (en mi acepción del término) que apuntan implícitamente a transformaciones, en lugar de describirlas explícitamente.

No analizo ningún mito con todo detalle; he hecho eso en otro lugar.²³ En cambio, comienzo por destacar algunos aspectos de los paneles del arte

²¹ M. Guenther, *Tricksters and Trancers: Bushman Religion and Society*, Bloomington, Indiana University Press, 1999, pp. 70, 188.

²² R. Katz, *op. cit.*, p. 301.

²³ J.D. Lewis-Williams, “A Visit to...”, *op. cit.*; J.D. Lewis-Williams, “The Mantis...”, *op. cit.*; J.D. Lewis-Williams y D.G. Pearce, *San Spirituality...*, *op. cit.*, pp. 109-135. Para un análisis comparable de un mito no San, véase J.D. Lewis-Williams y D.G. Pearce, *Inside the Neolithic Mind: Consciousness, Cosmos and the Realm of the Gods*, Londres, Thames y Hudson, 2005.

Figura 1. Mapa del sur de África que muestra los lugares y grupos San que se mencionan en el texto.



rupestre San. Muestro que los principios que pueden detectarse en esos paneles nos permiten descubrir paralelos entre las pinturas rupestres San y lo que argumento que son los patrones imaginistas, y no narrativos, de los mitos.²⁴ Harvey Whitehouse²⁵ utiliza el término imaginista para designar las religiones que no tienen escrituras; aceptando este significado, extendiendo su uso para cubrir el despliegue de un conjunto abierto de imágenes en la experiencia religiosa, el mito y el arte. Me concentro en dos de los mitos que Orpen documentó y en el arte del paisaje en el que Qing vivía —las

²⁴ J.D. Lewis-Williams y J.H.N. Loubser, “Deceptive Appearances: A Critique of Southern African Rock Art Studies”, en F. Wendorf y A.E. Close (eds.), *Advances in World Archaeology*, vol. 5, Nueva York, Academic Press, 1986, pp. 253-289.

²⁵ H. Whitehouse, *Arguments and Icons: Divergent Modes of Religiosity*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

cordilleras de Drakensberg y Maloti (la ortografía moderna de Maluti) de Sudáfrica y Lesoto (figura 1); por último, exploro la forma en que las pinturas y los mitos están fijos en el paisaje.

PANORAMAS ESPIRITUALES ACUMULADOS

Los occidentales que se enfrentan a paneles complejos de imágenes de arte rupestre San, algunos de los cuales se extienden por varios metros, no saben dónde comenzar a observar. ¿Deberían empezar a la izquierda e ir hacia la derecha?, ¿o deberían hacerlo en la dirección contraria? Pronto concluyen que un panel con muchas imágenes no tiene un inicio y un final en ese sentido. Frustrados, buscan entonces dividir el panel en fragmentos de imágenes que parecen haber sido hechas por un pintor en un solo momento y que parecen, tal vez por las acciones que las figuras humanas llevan a cabo, constituir una unidad —un (así llamado) grupo de actividad o una escena—.²⁶ Al concentrarse en esas unidades, algunas de las cuales parecen ser narrativas mientras otras son más difíciles de clasificar, los observadores modernos pierden de vista el panel entero y lo que su totalidad puede haber significado para los San.

Lo primero que debe notarse es que los largos y complejos paneles de arte rupestre fueron construidos acumulativamente durante muchos años. No fueron planeados con una forma completa en mente, sino que eran abiertos y, como los mitos, invitaban a la participación de generaciones de pintores. Muchos paneles están en su estado actual no porque los pintores los consideraran completos, sino porque, trágicamente, la forma de vida tradicional de los San de la región llegó a un fin catastrófico. En consecuencia, debemos estudiar cómo los pintores añadieron a los paneles y relacionaron sus contribuciones con las imágenes existentes. Esta es una línea de

²⁶ T. Lensen-Erz, “The Conceptual Framework for the Analysis of the Brandberg Rock Paintings”, en H. Pager, *The Rock Paintings of the Upper Brandberg: Part 1: Amis Gorge*, Colonia, Heinrich Barth Institute, 1989, pp. 361-369; véase también J.D. Lewis-Williams, “Documentation, Analysis and Interpretation: Problems in Rock Art Research”, *South African Archaeological Bulletin*, 45, 1990, pp. 126-136 y J.D. Lewis-Williams, *Vision, Power and Dance: The Genesis of a Southern African Rock Art Panel*, 14 Kroon Lecture, Ámsterdam, Stichting Nederlands Museum voor Anthropologie en Praehistorie, 1992, para una discusión ulterior.

investigación en curso.²⁷ Este punto, simple y bastante obvio, debilita un enfoque exclusivamente narrativo para los paneles de arte rupestre San que los considera conglomerados de narrativas menores sobre la vida diaria con un ligero condimento de mitología.

Debe enfatizarse un rasgo de los paneles de arte rupestre San que se mueve de forma especial de la narrativa a la esencia cuando abordamos la relación entre las pinturas rupestres y la mitología: es la sinécdoque —una parte representa el todo—.²⁸ La danza del trance, el ritual San practicado con más frecuencia y que lo incluye todo,²⁹ se representa a menudo mediante imágenes dispersas de participantes individuales en posturas que se repiten y sirven para el diagnóstico o caracterización (como aplaudiendo e inclinándose hacia adelante) y en figuras que sangran por la nariz. Otra forma de sinécdoque consta de entidades conceptuales, cosas que sólo los chamanes en trance pueden ver. Incluyen los “hilos de luz” que los chamanes San usan para subir al mundo de los espíritus, líneas que empiezan en la parte superior de la cabeza y que representan al espíritu dejando el cuerpo, así como transformaciones de personas en animales.³⁰

Es probable que estas imágenes o sinécdoques hayan operado en al menos tres niveles. Primero, hacían referencia a la importancia de toda la danza. Mediante la danza de trance las personas podían ser curadas y la sociedad se protegía de influencias malignas. En segundo lugar, los fragmentos llamaban la atención hacia experiencias corpóreas y mentales clave

²⁷ J.D. Lewis-Williams, “The Syntax and Function of the Giant’s Castle Rock Paintings”; J.D. Lewis-Williams, “Superpositioning in a Sample of Rock Paintings from the Barkly East District”, *South African Archaeological Bulletin*, 29, 1974, pp. 93-103; J.D. Lewis-Williams, “Rock Art and Ethnography: A Case in Point from Southern Africa”, en J.D. Keyser, G. Poetschat y M.W. Taylor (eds.), *Talking With the Past*, Portland, Oregon Archaeological Society, 2006, pp. 30-48; J.D. Lewis-Williams y D.G. Pearce, “Southern African Rock Paintings as Social Intervention: A Study of Rain-Control Images”, *African Archaeological Review*, 21, 2004, pp. 199-228; J.D. Lewis-Williams y D.G. Pearce, “From Generalities to Specifics in San Rock Art”, *South African Journal of Science*, 104, 2008, pp. 1-3; J.D. Lewis-Williams y D.G. Pearce, “Constructing Spiritual Panoramas: Order and Chaos in Southern African San Rock Art Panels”, *Southern African Humanities*, 21, 2009, pp. 41-6.

²⁸ J.D. Lewis-Williams y D.G. Pearce, *San Spirituality...*, *op. cit.*

²⁹ M. Biesele, *op. cit.*; L. Marshall, *op. cit.*

³⁰ J.D. Lewis-Williams, G. Blundell, W. Challis y J. Hampson, “Threads of Light: Re-examining a Motif in Southern African San Rock Art”, *South African Archaeological Bulletin*, 55, 2000, pp.123-136; J.D. Lewis-Williams y D.G. Pearce, *San Spirituality...*, *op. cit.*, pp. 55, 91, 97.

en los viajes espirituales de los chamanes de este mundo hacia el de los espíritus: la entrada en el mundo de los espíritus era aterradorante, pero también inmensamente beneficiosa para la comunidad. En tercer lugar, por su naturaleza, cada fragmento pintado se concentraba en un individuo. La danza, es cierto, era un ritual comunal pero, a pesar de la actividad conjunta de una comunidad, era el chamán individual el que lograba entrar al mundo de los espíritus. Así, los paneles de arte rupestre San hacen referencia a una forma particular de relación protectora entre ciertos individuos y sus comunidades.

Con frecuencia, aunque no siempre, los paneles que a primera vista parecen ser sólo conjuntos de hermosas representaciones de animales resultan estar salpicados con fragmentos de la danza. Incluso dentro de un grupo de actividad, uno puede encontrar, por ejemplo, seis hombres caminando en una fila. Sólo uno de ellos sangra por la nariz, pero esa figura claramente incluye a las otras en la actividad religiosa de llegar al mundo de los espíritus. En el contexto del panel entero, esas figuras se relacionan con las que están a su alrededor. Debemos recordar que la cara misma de la roca es un velo que contextualiza entre este mundo y el de los espíritus: en ocasiones, las imágenes parecen surgir del (o entrar al) mundo de los espíritus a través de escalones o grietas en la roca en la que están pintados.³¹ El velo enmarcaba semánticamente cualquier imagen que los pintores colocaran en él. Dicho de otra manera, el velo rocoso, junto con las imágenes existentes, proveía un fundamento significativo en el que podían construirse experiencias específicas. Los fragmentos pintados de la danza se combinaban así con la naturaleza transicional de la cara de la roca para unir el panel entero en un mosaico de experiencias espirituales interconectadas. Las imágenes eran manifestaciones de cosas espirituales, no sólo pinturas.

¿Cómo estos pensamientos sobre paneles pintados y mitología nos permiten estudiar mitos San específicos y la posición de dichos mitos en el paisaje?

³¹ J.D. Lewis-Williams y T.A. Dowson, *Images of Power: Understanding San Rock Art*, Ciudad del Cabo, Struik, 1999; J.D. Lewis-Williams y D.G. Pearce, *San Spirituality... op. cit.*, pp. 147, 180-181, 200.

EL COSMOS DE LOS SAN

Todo lo que los San del siglo XIX hicieron, pensaron y experimentaron, tanto lo que llamaríamos (aunque no de forma completamente apropiada) secular como lo sagrado, sucedió en un marco cosmológico específico. Aquí yace una clave para entender tanto el mito como el arte San. Una vez que entendemos los niveles que componen la totalidad del cosmos San, la naturaleza de los movimientos espaciales y las transformaciones asociadas con ellos que suceden en los mitos y las formas en que las imágenes están pintadas en la cara transicional de la roca se combinan para que todo cobre sentido.

Las claves para la estructura del cosmos de los San del siglo XIX están dispersas en los textos que Orpen obtuvo de Qing y también en las mucho más voluminosas transcripciones fonéticas que Wilhelm Bleek y Lucy Lloyd compilaron palabra por palabra, también en la década de 1870.³² Muchas de estas creencias cosmológicas (y de muchos otros tipos) persisten entre los grupos San en el Kalahari de nuestro tiempo. Resumo los rasgos principales del cosmos San y luego muestro cómo una apreciación de los niveles de ese cosmos nos permite entender mitos que de otra forma permanecerían en la oscuridad y, además, el paisaje Maloti-Drakensberg.³³

En términos breves, los San reconocían tres niveles cosmológicos. En medio estaba el nivel en el que vivían su vida diaria, cazaban animales y recolectaban alimentos vegetales. Sobre él estaba el nivel de las cosas espirituales; aquí se encontraba la deidad timadora y otros seres espirituales, los cuales vivían junto a las vastas manadas de animales de dios. Como dijo

³² A. Bank, *Bushmen in a Victorian World: The Remarkable Story of the Bleek-Lloyd Collection of Bushman Folklore*, Ciudad del Cabo, Double Storey, Juta, 2006; N. Bennun, *The Broken String: The Last Words of an Extinct People*, Londres, Viking, 2004; J. Deacon y T.A. Dowson, (eds.), *Voices From the Past: Xam Bushmen and the Bleek and Lloyd Collection*, Johannesburgo, Witwatersrand University Press, 1996; J.C. Hollmann (ed.), *Customs and Beliefs of the Xam Bushmen*, Johannesburgo, Wits University Press, 2004; J.D. Lewis-Williams, "A Visit...", *op. cit.*, pp. 122-141; J.D. Lewis-Williams, *Stories that Float from Afar: Ancestral Folklore of the San of Southern Africa*, Ciudad del Cabo, David Philip, 2002; J.D. Lewis-Williams, *Images of Mystery: Rock Art of the Drakensberg*, Ciudad del Cabo, Double Storey, 2003; P. Skotnes, *Claim to the Country: The Archive of Wilhelm Bleek and Lucy Lloyd* (con DVD) *The digital Bleek and Lloyd*, Johannesburgo, Jacana/Athens, Ohio University Press, 2007.

³³ J.D. Lewis-Williams, "A Visit...", *op. cit.*; J.D. Lewis-Williams, "The Mantis...", *op. cit.*; J.D. Lewis-Williams y D.G. Pearce, *San Spirituality...*, *op. cit.*

Qing cuando Orpen le preguntó dónde estaba este ser, “los elands³⁴ están en rebaños como el ganado”.³⁵ Bajo el nivel de la vida diaria estaba un mundo espiritual subterráneo, accesible a través de hoyos en la tierra, grietas en la superficie de las rocas y abrevaderos; aquí, bajo el agua, moraba el animal de la lluvia y otros seres espirituales.

Este resumen puede ser engañoso, puesto que supone mayor rigidez en la cosmología San de la que las personas mismas habrían reconocido. Debemos entonces distinguir entre los sistemas más bien filosóficos que los investigadores construyen a partir de una colección de afirmaciones de los indígenas y el pensamiento diario, menos formal. Los mundos de espíritus San se desbordaban en el nivel de la vida diaria y se creía que los chamanes tenían la capacidad de viajar con cierta frecuencia entre los tres niveles. Un viaje fuera del cuerpo, que comenzaba en el nivel de la vida diaria, podía empezar al entrar a un hoyo en la tierra o a un abrevadero y luego, después de un viaje subterráneo, se podía llegar al mundo superior. De esta forma interactuaban los tres niveles y la experiencia religiosa fundamental de los San era el movimiento entre niveles cosmológicos.³⁶

Los objetivos de estos viajes eran múltiples. Algunos chamanes iban al mundo de los espíritus para pedir por los enfermos; otros combatían a chamanes malvados y espíritus de los muertos que intentaban infectar a la gente con enfermedades; unos buscaban información sobre la ubicación de animales; otros estaban más preocupados por capturar a un animal de lluvia subacuático en el nivel más bajo y después conducirlo al cielo para que su sangre y leche cayeran como lluvia. Pero los chamanes no eran los únicos que podían experimentar los mundos de los espíritus. Las personas ordinarias podían dirigirse a dios y pedirle la bendición de los alimentos. También podían encontrarse con seres espirituales, como chamanes en forma de leones. Todo el mundo estaba continuamente consciente de la proximidad de las cosas espirituales.

³⁴ El eland (*Taurotragus oryx*) es un antílope sudafricano que aparece con frecuencia en el arte rupestre de los San, ya que se consideraba un animal sagrado, y de él extraían varios materiales para realizar las pinturas. [N. del T.]

³⁵ J.M. Orpen, *op. cit.*, p. 94.

³⁶ M. Biesele, *op. cit.*

PAISAJE, TRANSICIÓN Y MIEL

La forma en la que los San proyectaban esa proximidad y la cosmología escalonada con la que estaba estrechamente asociada en su paisaje específico es evidente en dos mitos que Qing le contó a Orpen.³⁷ Ninguno aparece en nuestra fuente del siglo XIX, la Colección de Bleek y Lloyd. Aunque provienen de ambientes notablemente distintos en términos climáticos y físicos, pues están a 600 kilómetros de distancia, existen paralelos notables entre las dos colecciones. Bleek escribió: “Aunque el carácter general de los mitos que el señor Orpen documentó es, en general, el mismo de los que reunimos nosotros, no hay uno solo entre sus mitos que sea idéntico a alguno de los nuestros”.³⁸ Mathias Guenther va más allá: “Uno se queda con la impresión general de que la mitología aborígen, desde Namibia y Botswana hasta el Cabo de Buena Esperanza, constituye, en efecto, una unidad”.³⁹ Exactamente qué es lo que constituye esa unidad es lo que analizo: las piezas del cosmos San, el viaje transcsmológico y la transformación.

Una parte prominente de la unidad cosmológica discernible entre la Colección de Bleek y Lloyd y los mitos de Orpen es la presencia de la deidad timadora.⁴⁰ Cagn es la transcripción de Orpen en lenguaje bantú del nombre que la familia Bleek estableció como |Kaggen. En sus “Observaciones” sobre el artículo de Orpen, Wilhelm Bleek escribió que Cagn “no es sólo el mismo que el personaje principal de la mitología de los aborígenes que viven en la Bushmanland de la Provincia Occidental, sino que es evidente que su nombre tiene la misma pronunciación”.⁴¹ Dependiendo de la ortografía utilizada, el clic dental puede escribirse con una ‘c’ o con una línea vertical, ‘l’. Conservo las dos ortografías del nombre para distinguir entre las apariciones de este ser en las colecciones de Bleek y Orpen. Es importante notar que esta deidad timadora fue el chamán San original.⁴²

³⁷ J.M. Orpen, *op. cit.*, pp. 7-9.

³⁸ W.H.I. Bleek, “Remarks”, *Cape Monthly Magazine*, 9 (49), 1874, p. 11.

³⁹ M. Guenther, 1989. *Bushman Folktales...*, *op. cit.*, p. 33.

⁴⁰ J.D. Lewis-Williams, *Believing and Seeing...*, *op. cit.*, pp. 117-126.

⁴¹ W.H.I. Bleek, “Remarks”, *op. cit.*, p. 11.

⁴² J.D. Lewis-Williams, “The Mantis...”, *op. cit.*

En el primero de los dos mitos que examino aparece Cogaz, quien en la colección de Orpen era el hijo mayor de Cagn.

Cagn encontró un águila tomando miel de un precipicio y dijo, “Amiga mía, dame a mí también”; y ella dijo “Espera un poco” y tomó un panal y lo bajó, y regresó y tomó más, y le dijo a Cagn que tomara el resto, y él subió y lamió lo que quedaba sobre la roca y cuando intentó bajar se dio cuenta de que no podía. Inmediatamente pensó en sus amuletos y tomó unos de su cinturón e hizo que fueran con Cogaz para pedirle consejo; y Cogaz le respondió mediante los amuletos que haría correr agua por la roca, y sería así capaz de bajar: lo hizo y, cuando bajó, descendió hasta la tierra y volvió a subir, e hizo esto tres veces, y la tercera vez llegó cerca del águila, en forma de un eland gigante; y el águila dijo “Qué gran eland” y fue a matarlo y le lanzó una azagaya, que le pasó por el lado derecho, y luego otra, que le pasó de largo por el lado izquierdo, y una tercera, que pasó entre sus piernas, y el águila lo pisoteó, e inmediatamente después cayó granizo y aturdió al águila, y Cagn la mató, y tomó un poco de la miel y la llevó a casa con Cogaz, y le dijo que había matado al águila que había actuado de forma traicionera hacia él y Cogaz le dijo, “Un día te harán daño por todas estas peleas”.⁴³

Si adoptamos un enfoque narrativo frente a este mito, tal vez podamos decir que es un cuento con moraleja: es imprudente intentar tomar la miel de otras personas. En efecto, termina con la advertencia de Cogaz; “Un día te harán daño por todas estas peleas”. Pero si miramos bajo la superficie narrativa, encontramos los niveles del cosmos San, referencias al paisaje, un deseo de potencia, las habilidades supernaturales de los chamanes que poseen “amuletos” y controlan la lluvia en la forma de tormentas y granizo, y la transformación. Éstos son los equivalentes míticos de los “fragmentos de la danza” que están dispersos en los paneles pintados. Para descifrar el mito necesitamos atravesar la superficie narrativa y explorar los elementos menos obvios, como debemos hacer cuando estudiamos los paneles de arte rupestre.

Empiezo por considerar que un hombre San puede ser dueño de una colmena y marcarla como su propiedad. Quienquiera que robara la miel de

⁴³ J.M. Orpen, *op. cit.*, pp. 8-9.

otro hombre corría el riesgo de ser asesinado.⁴⁴ George William Stow⁴⁵ reportó que en lo que ahora es el Cabo Oriental y las zonas orientales del Estado Libre, los San del siglo XIX poseían colmenas que estaban fijadas en los acantilados y que estas colmenas podían heredarse. Para alcanzarlas, los San en ocasiones clavaban escalones de madera a la roca para que actuaran como apoyo para los pies.⁴⁶ Las personas regresaban a sus colmenas en determinadas temporadas.⁴⁷ En las llanuras semiáridas y sin árboles del territorio San de !Xam, las personas tenían colmenas subterráneas, algunas de las cuales estaban en viejos termiteros.⁴⁸ Por ejemplo, en un mito !Xam, !Kaggen desentierra miel para una pequeña gacela.⁴⁹ Al igual que los agujeros de los saltamontes que los chamanes también controlaban, se decía que estas colmenas subterráneas estaban cerradas con una piedra grande.⁵⁰ La miel se encontraba en las alturas, pero también bajo la tierra.

La miel no sólo era un alimento valioso para los San, sus dioses y espíritus de los muertos:⁵¹ además, aparece en numerosos mitos de todos los grupos San, no sólo los !Xam y los Maloti. Además de la grasa, otro alimento enormemente deseado, los San Jul'hoan del desierto de Kalahari consideran que la miel es anómala porque puede ser tanto comida como bebida. Como el hombre !Xam decimonónico !|Kabbo afirmó, “Se comerán la grasa

⁴⁴ T. Hahn, “Die Buschmänner”, *Globus*, 18, 1870, pp. 5-8, p. 120; L. Marshall, “!Kung Bushman bands”, *Africa*, 30, 1960, p. 336; G.W. Stow, *The Native Races of South Africa*, Londres, Swan Sonnenschein, 1905, p. 86.

⁴⁵ G.W. Stow, *op. cit.*, p. 86; véanse también P.B. Borchers, *An Autobiographical Memoir*, Ciudad del Cabo, Robertson, 1861, p. 115 y M. How, *The Mountain Bushmen of Basutoland*, Pretoria, Van Schaik, 1962, p. 46.

⁴⁶ Véase también J. Chapman, *Travels in the Interior of South Africa*, vol. 1, Londres, Bell and Daldy, 1868, p. 273.

⁴⁷ V. Ellenberger, *La fin tragique des Bushmen*, París, Amoit Dumont, 1953, p. 98.

⁴⁸ R.G. Cumming, *Five Years of a Hunter's Life in the Far Interior of South Africa*, Londres, John Murray, 1850, pp. 2, 177; sobre los termiteros véase S. Mguni, “A New Iconographic Understanding of Formlings, a Pervasive Motif in Zimbabwean Rock Art”, *South African Archaeological Goodwin Series*, 9, 2005, pp. 34-44.

⁴⁹ D.F. Bleek, *The Mantis...*, *op. cit.*, p. 41.

⁵⁰ W.H.I. Bleek y L.C. Lloyd, Manuscritos contenidos en la Biblioteca Jagger, Universidad de Ciudad del Cabo, Digitalizados en DVD en P. Skotnes, *Claim to the Country: The Archive of Wilhelm Bleek and Lucy Lloyd*, Johannesburgo, Jacana, 2007/Athens, Ohio University Press, 1870s, L.2 14.1363.

⁵¹ D.F. Bleek, *The Naron: A Bushman Tribe of the Central Kalahari*, Cambridge, Cambridge University Press, 1928, p. 7; L. Marshall, “!Kung Bushman religious beliefs”, *op. cit.*, pp. 236, 243.

líquida de la miel”.⁵² Las expresiones eufemísticas “comer grasa” y “comer miel” pueden significar tener relaciones sexuales; también se refieren a la interacción colaborativa de los hombres y las mujeres en la danza del trance.⁵³ Este punto es importante puesto que se creía, y aún se cree, que la miel tiene mucha potencia. “Potencia” es una traducción de la palabra Jul’hoan *n/om* y de las palabras !Xam *!gi;*, //ke:n y /ko:öde. Es la “electricidad” invisible que los chamanes aprenden a explotar. Miel es el nombre de una de las canciones medicinales Jul’hoan que se cantan durante las danzas de trance: “Estas danzas reciben los nombres de estas cosas porque las cosas son vitales, objetos de vida o muerte y son fuertes, como la medicina curativa en la música es fuerte”.⁵⁴ Estas cosas fuertes producen una transformación: cuando un hombre baila la Danza de la Jirafa se “vuelve una jirafa”; lo mismo es cierto para la Danza de la Miel: “se vuelve miel... Tanto las abejas como la miel tienen *n/lum*”.⁵⁵

Entre los !Xam, la esposa de !Kaggen se conocía como !Huntu!katt! katten, la *dassie* (conejo de las rocas o damán). Los damanes (*Procavia capensis*) viven en acantilados rocosos que están asociados con las abejas y la miel.⁵⁶ Wilhelm Bleek notó que en la transcripción de Orpen, el nombre de la esposa de Cagn era Coti. Pensó que este nombre “puede ser idéntico” a la primera sílaba de !Huntu!katt!katten (donde la ‘C’ inicial de Orpen era el clic dental ‘!’) que significa *dassie*, pero agregó que “esto no se sabe con toda certeza”.⁵⁷ Entre los Jul’hoan, la esposa de la deidad principal, aunque no se decía que fuera una *dassie* (existen pocos acantilados y, en consecuencia, pocas *dassies* en el Desierto de Kalahari) se conoce como la “Madre de las Abejas”.⁵⁸

En la cordillera de Drakensberg existen pinturas rupestres de personas aparentemente subiendo escaleras hacia colmenas de las que emergen enjambres de abejas.⁵⁹ También hay pinturas que muestran la forma de curva

⁵² W.H.I. Bleek y L.C. Lloyd, Manuscripts, L.2.14.1365, *op. cit.*

⁵³ M. Biesele, *op. cit.*

⁵⁴ L. Marshall, “!Kung Bushman religious beliefs”, *op. cit.*, p. 249.

⁵⁵ L. Marshall, *Nyae Nyae*, *op. cit.*, pp. 73, 76-77.

⁵⁶ D.F. Bleek, *The Mantis...*, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁷ W.H.I. Bleek, *Brief Account*, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁸ E. Marshall Thomas, *The Harmless People*, Ciudad del Cabo, David Philip, 1988 [1969], p. 145.

⁵⁹ H. Pager, *Ndedema*, Graz, Akademische Druck, 1971, pp. 345-352; H. Pager, *Stone Age Myth and Magic, As Documented in the Rock Paintings of South Africa*, Graz, Akademische Druck, 1975, pp. 28, 94.

catenaria anidada que los panales adquieren en la naturaleza; muchas tienen abejas pintadas minuciosamente.⁶⁰ ¿Por qué los San habrán pintado panales? Una respuesta probable es que la miel y la actividad de obtenerla era, como la caza de elands, indicativa de potencia y de la adquisición de potencia. La confirmación de esta sugerencia proviene de pinturas que muestran panales y abejas asociados con chamanes danzantes, varios de los cuales sangran por la nariz y usan cascabeles para bailar.⁶¹ La estrecha asociación entre las abejas, la miel, la potencia y la danza de trance es indisputable.

El fondo del mito sobre Cagn y el águila se vuelve así más claro. La superficie narrativa consiste en que el águila probablemente tenía un panal en lo alto de un acantilado y Cagn intentó obtener un poco de su miel. Pero la miel también representa potencia: Cagn, él mismo un chamán, intentó obtener la potencia del águila. Como sucede con frecuencia en los mitos !Xam, Cagn fue engañado y se quedó colgado en la pared de roca. Eventualmente, después de usar sus amuletos (probablemente las hierbas aromáticas conocidas como *buchu*), fue capaz de bajar usando agua (*!khwa*). No está claro si hacer agua significa orinar o simplemente mojar la roca. De cualquier manera, el agua es una mediadora entre los niveles cosmológicos: *!khwa* cae del cielo y también surge de debajo de la tierra. El movimiento entre los niveles del cosmos es enormemente significativo.

El paso entre niveles cosmológicos es aún más evidente en lo que sigue. Cagn “descendió hacia adentro de la tierra y volvió a subir, e hizo esto tres veces”. Esta es una forma común de viaje chamánico San (y de otros). La Jirafa Kxao, un viejo chamán Jul’hoan, narró cómo su protectora, la jirafa, le dijo que entraría a la tierra: “Que yo viajaría lejos a través de la tierra y luego emergería en otro lugar”. El agua facilitó su viaje subterráneo: “Viajamos hasta que encontramos una gran masa de agua. Era un río. Me llevó al río. Las dos mitades del río yacían a nuestros lados, una a la izquierda y una a la derecha”.⁶² Después subió hasta el nivel superior del cosmos: “Cuando emergimos, comenzamos a subir por el hilo: era el hilo del cielo”.⁶³ De esta

⁶⁰ H. Pager, *Ndedema*, *op. cit.*, fig. 287; J.D. Lewis-Williams y T.A. Dowson, *Images of Power: Understanding San Rock Art*, Ciudad del Cabo, Struik, 1999, pp. 62-63, 108.

⁶¹ J.D. Lewis-Williams y T.A. Dowson, *Images of Power... op. cit.*, fig. 28.

⁶² M. Biesele, *op. cit.*, p. 72.

⁶³ *Ibid.*, p. 72.

manera llegó al lugar donde los espíritus estaban bailando. Ahí la Jirafa Kxao aprendió a hacer la danza del trance.

Cuando Cagn emergió de su tercer paso subterráneo, se transformó en un eland gigante, el más potente de los animales. Luego, en un episodio que recuerda al de la pelea de IKaggen con los suricatos en un mito IXan,⁶⁴ Cagn es capaz, gracias a la potencia del eland, de desviar las azagayas (lanzas) del águila. Finalmente, *!khwá* viene de nuevo al rescate de Cagn, esta vez en forma de tormenta: el granizo aturde al águila y Cagn, en forma de un eland, es capaz de matarla.

En resumen, independientemente del tema específico de la propiedad de la miel, el mito es una afirmación del cosmos escalonado y el poder de los chamanes de trascenderlo. El cosmos conceptual de tres niveles se proyecta en los altos acantilados y en un mundo bajo la tierra, y el movimiento entre estos niveles es clave para entender el mito.

EL ELAND Y LOS PRECIPICIOS

En otro de los mitos de Qing encontramos la misma estructura cosmológica al lado de imágenes muy evocativas.⁶⁵ La historia habla de Qwanciqutshaa, un jefe mítico que tenía un enorme poder y a través del cual Cagn daba órdenes. Igual que Cagn, podía transformarse en una serpiente, sumergirse en un río para visitar los pueblos de ahí abajo, lanzar sus pertenencias hacia el cielo y luego volar hasta el cielo para recuperarlas. Una comparación entre Qwanciqutshaa y Cagn muestra que tenían mucho en común. Aunque Qing distingue entre los dos seres, Qwanciqutshaa en ocasiones parece ser el alter ego de Cagn.

Y Qwanciqutshaa mató a un eland y se purificó, y también a su esposa, y le dijo que machacara cannã, y ella lo hizo, y él lo esparció sobre la tierra, y todos los elands que habían muerto revivieron, y algunos vinieron con azagayas incrustadas, que les habían clavado aquellas personas que los querían matar. Y sacó las azagayas, todo un manojo, y éstas se quedaron donde él estaba; y donde estaba era un lugar rodeado de colinas y precipicios, y había un pasaje, y estaba cons-

⁶⁴ J.D. Lewis-Williams, "The Mantis...", *op. cit.*

⁶⁵ J.M. Orpen, *op. cit.*, pp. 7-8.

tantemente lleno de una niebla helada, de forma que nadie podía pasar a través de él, y todos aquellos hombres permanecieron fuera, y finalmente comieron palos, y murieron de hambre. Pero su hermano, al perseguir un eland que había herido, lo siguió de cerca por esa niebla, y Qwanciqutshaa vio a los elands corriendo por ahí, asustados por el eland herido y la azagaya que tenía incrustada, y salió y vio a su hermano y dijo, “Oh, hermano mío, me han herido; puedes ver dónde estoy ahora”. Y a la mañana siguiente mató a un eland para su hermano y le dijo que volviera y llamara a su madre y a sus amigos, y lo hizo, y cuando vinieron le contaron cómo las otras personas habían muerto de hambre afuera; y se quedaron con él, y el lugar olía a carne.⁶⁶

Este mito tiene dos partes interconectadas, la segunda de las cuales empieza con las palabras “Pero su hermano...”. Las dos partes se refieren al asesinato y resurrección del eland. El eland agonizante juega un papel crucial, unificador: está en el centro de la red del pensamiento, del ritual y, especialmente, del arte rupestre San.⁶⁷

Este antílope era la criatura favorita de !Kaggen. Aunque la deidad timadora no se menciona explícitamente en la historia, es necesario saber algo de su relación con el eland. Una serie de mitos !Xam habla de cómo él creó el primer eland en un abrevadero, una apertura entre los niveles de la cosmología San, y lo alimentó con miel, ese alimento tan querido, impregnado de potencia. Mientras crecía en tamaño, untaba miel y agua en sus flancos. El eland fue asesinado ilícitamente, causando una gran aflicción a !Kaggen: “Entonces lloró, cayeron lágrimas de sus ojos porque no veía al eland”.⁶⁸ D!a!kwain, uno de los informantes !Xam de Bleek y Lloyd, explicó el cariño constante de !Kaggen hacia el eland: “La Mantis no nos quiere si matamos un eland [...] El búfalo fue creado después de la muerte de su eland. Por eso no quería al eland y al búfalo poco, los quería muchísimo, puesto que hizo su corazón del eland y el búfalo”.⁶⁹ Es comprensible que

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ J.D. Lewis-Williams, *Believing and Seeing...*, *op. cit.*; J.D. Lewis-Williams y D.G. Pearce, *San Spirituality...*, *op. cit.*; P. Vinnicombe, “The Ritual Significance of Eland (*Taurotragus oryx*) in the Rock art of Southern Africa”, en E. Anati (ed.), *Les religions de la préhistoire*, Capo di Ponte, Centro Camuno di Studi Preistorici, 1975, pp. 379-397; P. Vinnicombe, *People of the Eland...*, *op. cit.*

⁶⁸ D.F. Bleek, *The Mantis...*, *op. cit.*, pp. 2-9.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 12.

!Kaggen estuviera constantemente con el eland. Los !Xam decían que se sentaba “entre los cuernos del eland” y, mediante varias trampas, intentó engañar a los cazadores para que el eland pudiera escapar.⁷⁰

Se creía, y aún se cree, que el eland tiene más potencia que cualquier otro animal.⁷¹ A los San Jul’hoan les gusta llevar a cabo una danza de trance junto al cadáver de un eland para poder emplear la potencia que libera. De hecho, la palabra Jul’hoan respetuosa para eland es *tcheni*, “danza”.⁷² Al despegar la piel de un eland muerto, aparece un olor dulce: se considera que es un vehículo hacia la potencia del eland. En estas creencias tenemos una explicación de la afirmación inicial de Qing: “Y Qwanciqutshaa mató a un eland y se purificó, y también a su esposa”. Quienes matan a un eland corren el riesgo de ofender a Cagn, por lo que deben observar ciertas costumbres para evitar el sufrimiento que podría resultar.

Sin embargo, en el contexto San, el término purificación es inapropiado. Mientras que los San tenían varias formas de limpiarse después de haberse contaminado,⁷³ este contexto muestra que, al menos en este caso, la purificación estaba asociada con y seguía al asesinato del eland.⁷⁴ Machacar las hierbas (*cannā*), como se describe en el mito, no era un acto de purificación; tuvo lugar después de que Cagn se había purificado y pretendía resucitar al eland muerto. Lo que Qing quería decir era que Qwanciqutshaa llevó a cabo una danza de trance, o condujo una curación especial⁷⁵ después de liberar la potencia del eland al matarlo. Durante este ritual, fue capaz de alejar cualquier influencia maligna que se le hubiera acercado a él o a su familia como resultado del asesinato. El papel de la danza de trance en este proceso es claro: durante la danza, todas las personas presentes son curadas al ponerseles las manos encima. Los chamanes alejan la enfermedad de las personas y luego la lanzan de vuelta a la oscuridad de donde vino. También viajan a través de los niveles del cosmos para combatir espíritus malig-

⁷⁰ *Ibid.*, p. 11; D.F. Bleek, “Customs and Beliefs of the !Xam Bushmen. Part III: Game animals”, *Bantu Studies*, 6, 1932, pp. 233-240.

⁷¹ J.D. Lewis-Williams, “Believing and Seeing...”, *op. cit.*

⁷² *Ibid.*, p. 63.

⁷³ Por ejemplo, D.F. Bleek, “Customs and Beliefs of the !Xam Bushmen. Part I: Baboons”, *Bantu Studies*, 5, 1931, p. 174.

⁷⁴ También véase P. Vinnicombe, “The ritual significance...”, *op. cit.*

⁷⁵ L. Marshall, *Nyae Nyae...*, *op. cit.*, pp. 56-59, 119.

nos de los muertos; algunos van con Cagn mismo para interceder por los enfermos. Fue entonces mediante una danza de trance como el enojo de Cagn pudo mitigarse y todos pudieron purificarse. La ambivalencia del asesinato de un eland consiste en la muerte de un animal de gran potencia y el posterior uso de su potencia para proteger al asesino.⁷⁶

El primer asesinato de un eland en el mito de Qwanciqutshaa fue, de esta forma, un preludio necesario para su purificación y la de su esposa. El segundo tuvo un resultado similar. El hermano de Qwanciqutshaa hirió a un eland, al parecer mortalmente, lo que asustó a la manada de elands de Qwanciqutshaa. Además, Qwanciqutshaa mismo dijo estar herido. Dramatizó su predicamento: “puedes ver dónde estoy ahora”.⁷⁷ En este punto, podemos recordar a IKaggen llorando por la muerte de su primer eland.⁷⁸ Al día siguiente, Qwanciqutshaa mató a un eland “para su hermano”, para que su hermano pudiera purificarse mediante la danza que seguiría. El segundo asesinato lleva el proceso más allá. Termina con las palabras: “y se quedaron con él, y el lugar olía a carne”—es decir, al aroma de la potencia del eland.

Para llegar a este lugar aromático, el hermano y su familia subieron por la niebla helada. Para los San, la niebla era “el aliento de la lluvia”.⁷⁹ Para trascender el cosmos escalonado y participar en lo que Orpen consideraba un acto de purificación, el hermano y su familia debían pasar por *!khwa*.

Hay tres puntos de interés aquí. Primero, el eland herido paradójicamente facilitó el acceso a las partes superiores del cosmos San donde moraba Qwanciqutshaa, más allá de la niebla (*!khwa*): para llegar ahí, el hermano persiguió al eland “de cerca por esa niebla”. El eland conocía el camino a través de la niebla oscura y los precipicios traicioneros. El asesinato de este eland enojó a Cagn (aunque el mito no menciona esto explícitamente) y, de forma simultánea, produjo purificación. Segundo, como consecuencia de que el hermano hubiera matado al eland y la posterior purificación de Qwanciqutshaa, “su madre y sus hermanos” permanecieron con Qwanci-

⁷⁶ Cf. El mito IXam, “La pelea con los suricatos”; J.D. Lewis-Williams, “The Mantis...”, *op. cit.*

⁷⁷ J.M. Orpen, *op. cit.*, p. 8.

⁷⁸ D.F. Bleek, *The Mantis...*, *op. cit.*, pp. 3, 8.

⁷⁹ W.H.I. Bleek y L.C. Lloyd, *Specimens of Bushman folklore*, *op. cit.*, p. 193; D.F. Bleek, “Beliefs and Customs of the IXam Bushmen. Part V: The Rain. Part VI: Rain-making”, *Bantu Studies*, 7, 1933, p. 309.

qutshaa. Cuando los San matan a un animal grande, como un eland, las personas llegan de los campamentos dispersos para compartir la abundancia de carne y disfrutar las relaciones sociales tranquilas y la danza curativa que se llevan a cabo. La muerte de un eland (o de otro animal grande) produjo, así, cohesión social. Tercero, el olor es un vehículo para la potencia.⁸⁰ Si “el lugar olía a carne”, estaba protegido por la potencia protectora del eland que puede desviar azagayas y las míticas flechas de enfermedad que los espíritus malignos lanzan a la gente. “Las otras personas”, como las llamó Qing, debieron permanecer afuera; no podían pasar a través de *!khwa*, la niebla. No fueron, entonces, capaces de participar en la danza y eventualmente “murieron de hambre”.

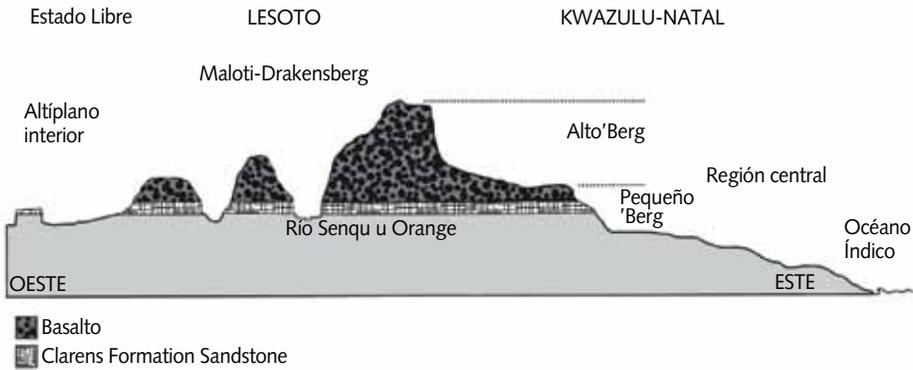
UN PAISAJE MONTAÑOSO

La puesta en escena de estos eventos es significativa. Muestra cómo el cosmos escalonado de los San puede superponerse a un paisaje específico, en este caso las enormes montañas de Maloti y Drakensberg. Qing afirmó que Qwanciqutshaa vivía en “un lugar rodeado de colinas y precipicios, y había un pasaje, y estaba constantemente lleno de una niebla helada, de forma que nadie podía pasar a través de él”. Para quienes conocen estas montañas, las palabras de Qing son evocativas. El terreno se eleva sobre la ondulante región central de KwaZulu-Natal hacia lo que se conoce como el pequeño 'Berg (abreviatura de Drakensberg), una serie de estribaciones masivas de tierra, caracterizadas por precipicios de roca arenisca y abrigos rocosos (figura 2). Sobre ellos, el Alto 'Berg se eleva abruptamente a una altitud de hasta 3 480 metros. Más allá de los picos de la cima, las montañas Maloti se extienden, cordillera tras cordillera, hasta lo que ahora es Lesoto. Las pinturas rupestres San están concentradas en los abrigos rocosos del Pequeño 'Berg; hay muchas menos pinturas en la región central.

En el mito de Qwanciqutshaa, las altas montañas están separadas de las tierras más bajas por un pasaje, de la misma forma que el acceso a través de las montañas aún hoy se logra sólo a través de unos pocos pasajes escarpados y estrechos. Con frecuencia los pasajes están llenos de niebla. Para los San

⁸⁰ L. Marshall, “The Medicine Dance of the !Kung Bushmen”, *Africa*, 39, 1969, pp. 360, 371.

Figura 2. Sección transversal a través de las montañas Drakensberg y Maloti.



de Maloti, *!kwa* se encontraba entre los niveles del cosmos montañoso, de la misma forma que los abrevaderos se encontraban entre los niveles cosmológicos que los San !Xam concebían en las planicies abiertas y semiáridas en las que vivían.

La imagen de la morada de Qwanciqutshaa, en lo alto de las montañas y protegida por una barrera de niebla helada, trae a la mente los abrigos rocosos que los arqueólogos suponen que los San ocupaban de acuerdo con las temporadas.⁸¹ No se encuentran en la cima de las montañas, donde el basalto que las cubre tiene pocas cuevas, sino en los niveles medios donde la erosión bajo la resistente roca arenisca de la Formación Clarens crea grandes abrigos rocosos. Con frecuencia están cubiertos de niebla y, por lo tanto, situados en un nivel de transición. Es significativo que haya sido a esa área intermedia donde Cagn llevó al primer becerro de eland que creó: lo “llevó a un cañón solitario, rodeado de colinas y precipicios, y lo dejó ahí para que creciera”.⁸² Como he mencionado, en las versiones !Xam de este mito, !Kaggen alimenta al becerro de eland en un abrevadero equivalente.⁸³ Más tarde, después de que el primer eland de Cagn fue asesinado, él y su esposa mezclaron sangre de eland con “la grasa del corazón” y “produje-

⁸¹ P. Vinnicombe, *People of the Eland...*, *op. cit.*

⁸² J.M. Orpen, *op. cit.*, pp. 6-7.

⁸³ D.F. Bleck, *The Mantis...*, *op. cit.*, p. 25.

ron multitudes de elands, y la tierra se cubrió de ellos”.⁸⁴ Como Cagn, Qwanciqutshaa tenía una manada de elands.⁸⁵ Eran una especie de sistema de alarma para él: cuando los veía corriendo sin control, sabía que venían problemas. Todas estas manadas míticas eran concentraciones de potencia en el nivel superior del cosmos escalonado San, incluso ahora que las manadas de elands aún se amalgaman al principio de las lluvias estivales para pastar en el pasto nuevo y agradable que crece en las partes altas de las montañas. En este momento también se amalgamaban pequeños grupos invernales San que estaban dispersos.⁸⁶

Además de la comida enormemente deseable y abundante, y la potencia que los San podían emplear en la danza del trance, los elands también proveían sangre y grasa, ingredientes clave que Cagn utilizó en un acto creativo: la creación de las primeras manadas de elands. Los San también empleaban sangre y grasa de elands para hacer pintura en preparación para otro acto creativo —la manifestación de imágenes potentes en los abrigos rocosos—. Mokoallo, un viejo hombre mosotho que Patricia Vinnicombe conoció en 1971, nunca vio a personas San pintando, pero “las pinturas eran nuevas cuando él era un hombre joven”.⁸⁷ Le dijo a Vinnicombe que “usaban la sangre de animales asesinados como pintura”.⁸⁸

Este importante dato sobre sangre y pintura está confirmado y especificado por otro hombre mosotho, Mapote. Había crecido con gente San y aprendido a pintar con ellos en abrigos rocosos. En la década de 1930, le contó a Marion How que, si fuera a hacer una pintura en la forma San tradicional, como ella lo solicitaba, requeriría “la sangre de un eland recién matado”.⁸⁹ Después, en los años ochenta, Maqhoqha, una mujer de ascendencia San mixta cuyo padre había sido un artista-chamán, dijo que el viejo San había llevado al eland a un banco de arena en un arroyo frente al abrigo

⁸⁴ J.M. Orpen, *op. cit.*, p. 4.

⁸⁵ *Ibid.*, pp. 6-7.

⁸⁶ P.L. Carter, “Late Stone Age Exploitation Patterns in Southern Natal”, *South African Archaeological Bulletin*, 25, 1970, pp. 55-58; P. Vinnicombe, *People of the Eland...*, *op. cit.*

⁸⁷ P. Vinnicombe, “Basotho Oral Knowledge: The Last Bushman Inhabitants of the Mashai District, Lesotho”, en P. Mitchell y B. Smith, (eds.), *The Eland's People: New Perspectives in the Rock Art of the Maloti-Drakensberg Bushmen. Essays in Memory of Patricia Vinnicombe*, Johannesburg, Wits University Press, 2009, p. 168.

⁸⁸ *Idem.*

⁸⁹ M. How, *op. cit.*, p. 37.

rocoso donde ella y su familia habían vivido. Mataron al eland ahí. Luego usaron su sangre y grasa para hacer pintura.⁹⁰

La sangre de los elands era uno de los medios, probablemente el más codiciado, que los San utilizaban para mezclar su pintura. Y ¿qué hay del pigmento? Mapote ofreció información que de nuevo se vincula con creencias sobre el paisaje. Dijo que, además de la sangre de elands, requería pigmento San genuino que se conocía como *qhang qhang*. A diferencia del ocre ordinario, como el que How podía comprar en una tienda local, *qhang qhang* “relucía y brillaba”.⁹¹ El *qhang qhang* brillante tiene una larga historia. Hace 60 mil o 70 mil años, la gente ya prefería ocre “rojo fuerte” o de especularita brillante, lo que sugiere que, incluso entonces, la gente se interesaba por las cualidades visuales de los ocre especiales.⁹² Entonces, para hacer al menos cierta pintura aún más especial, era la sangre de los elands, y sólo esa, la que se mezclaba con *qhang qhang*. En esa región del sur de África, el *qhang qhang* podía obtenerse sólo en las altas cimas basálticas de las montañas de Drakensberg.⁹³

De esta forma se produce una unión extraordinaria de información sobre el paisaje. Cuando, en los meses estivales, los eland estaban en rebaños como ganado en las partes altas de las Maloti y Drakensberg, no sólo se sentía fácilmente la presencia de Cagn: la gente también podía llevar a cabo con frecuencia grandes danzas de trance y contactar así al mundo de los espíritus. Fue en este tiempo y lugar cuando los San produjeron abundantes pinturas rupestres: tenían la potente sangre de elands recién muertos a la mano. Además, el *qhang qhang* brillante se podía obtener de forma similar en las altas montañas. Una vez hechas, las imágenes repercutían en el ambiente enormemente cargado de ese tiempo y lugar. Maqhoqha dijo que cuando la gente que bailaba sentía la necesidad de más potencia, volteaban hacia las imágenes en los abrigos rocosos.⁹⁴ Dado que la potencia de

⁹⁰ P. Jolly, “A First-Generation Descendant of the Transkei San”, *South African Archaeological Bulletin*, 41, 1986, pp. 6-9; J.D. Lewis-Williams, “The Last Testament of the Southern San”, *South African Archaeological Bulletin*, 27, 1986, pp. 49-65.

⁹¹ M. How, *op. cit.*, p. 37.

⁹² I. Watts, “Ochre in the Middle Stone Age of Southern Africa: Ritualized Display or Hide Preservation?”, *South African Archaeological Bulletin*, 57, 2002, pp. 1-14.

⁹³ M. How, *op. cit.*, p. 34.

⁹⁴ J.D. Lewis-Williams, “The Last Testament...”, *op. cit.*

los elands estaba en su sangre, las imágenes se volvían almacenes de potencia. No es sorprendente, entonces, que en la década de 1870 George Stow haya encontrado de forma regular surcos de danza en o cerca del piso de los abrigos rocosos del Cabo Oriental.⁹⁵

En suma, parece haber pocas dudas de que cuando los San contemplaban los pasajes hacia la cima del Drakensberg, sus mentes se llenaban de pensamientos más ricos que los nuestros. Ahí, más allá de la niebla helada, estaba la morada de Cagn y sus manadas de elands, que indicaban depósitos masivos de potencia. Al subir a los abrigos rocosos en los que se reunían en el verano, los San se acercaban a Cagn y la potencia curativa que tanto deseaban. Ahí, en las montañas, los San podían —como lo hizo Qwanciquutshaa— matar a un eland y purificarse en un lugar que evocaba el aroma de la carne. Ahí también hacían pinturas rupestres.

REDES TEJIDAS

Una vez que abandonamos el enfoque narrativo de la mitología, podemos comenzar a preguntarnos sobre el significado de los elementos repetitivos en tantas historias San —lo que he llamado piezas—. Igual que podemos hablar de fragmentos de la danza pintados en las paredes de los abrigos rocosos, también podemos hablar de piezas mitológicas, trozos llenos de significado que enriquecen y componen muchas (aunque no todas) las narrativas orales San. Inmediatamente nos encontramos en el mundo de la cosmología y las actividades chamánicas, en tanto que se proyectan sobre, y se unen con, el paisaje.

Específicamente, los dos mitos que he considerado en este artículo presentan el cosmos San proyectado sobre el paisaje Maloti-Drakensberg. Los mitos muestran que los chamanes San tenían la capacidad de atravesar el cosmos escalonado y, al hacerlo, de transformarse. Al narrarse, estos mitos probablemente reforzaban (o, en algunas circunstancias, refutaban) la posición social de los chamanes y las percepciones de la realidad de los oyentes.⁹⁶ Además, los diversos contextos culturales de la narración de estos

⁹⁵ G.W. Stow, *op. cit.*, p. 111.

⁹⁶ J.D. Lewis-Williams y D.G. Pearce, “Southern African Rock...”, *op. cit.*

mitos habrían dirigido la atención a diferentes aspectos de los mismos. Por ejemplo, el significado de las partes superiores de las montañas en algunas ocasiones puede haberse representado como la morada de Cagn y sus manadas de elands; en otras, cuando la presencia de granjeros y colonos en las áreas bajas hacía la vida peligrosa, las montañas que se encontraban más allá de la niebla pueden haber hablado a los San de refugio y tiempos pasados. Desde luego, no afirmo que los puntos que he desarrollado en este artículo sean los únicos significados de las dos historias.

Un resultado interesante de esta investigación es que podemos cuestionar una distinción demasiado rígida entre las religiones doctrinales e imaginistas⁹⁷ —las que tienen escrituras sagradas y las que no—. Sospecho que las imágenes rupestres San, intrincadas, detalladas y variadas, actuaban en algunas formas como escrituras sagradas. Hablando de los Jul’hoan del Kalahari, que no tienen una tradición de arte rupestre, Biesele afirma, “la representación de recuentos kerigmáticos [de experiencias de trance] en imágenes culturalmente compartidas es un proceso de enorme importancia”⁹⁸ y señala que “los iniciados tienen ciertas experiencias en el trance porque esperan tenerlas, basando sus expectativas en otros recuentos que han oído”.⁹⁹ La experiencia religiosa de un individuo Jul’hoan está “así prerrestringida por la tradición, pero también añade a ella”.¹⁰⁰ Para los San del sur, el vívido arte en los abrigos rocosos probablemente tendía a prerrestringir lo que experimentaban en el trance de forma más efectiva que los recuentos verbales del otro mundo. Las imágenes mentales, míticas y pintadas de transformación y experiencias trascendentales se formalizaron más. Lo imaginista toma así una nueva dimensión en términos de significado.

Al descifrar los recuentos de la antigua experiencia religiosa del sur de África, debemos considerar que nuestras percepciones de precipicios, montañas y valles probablemente son distintas de las que se tenían en el pasado lejano. Poco, si es que algo, de lo que he dicho sobre las creencias San podría ser recuperado por un occidental al contemplar sólo el paisaje. En

⁹⁷ H. Whitehouse, *op. cit.*

⁹⁸ M. Biesele, *op. cit.*, p. 72.

⁹⁹ *Idem.*

¹⁰⁰ *Idem.*

suma, tanto el arte rupestre como los mitos constituyen redes estrechamente tejidas de realidad y elementos puramente conceptuales. Los dos están situados en paisajes específicos y llenos de significado.

NOTA

Algunos escritores prefieren persona médica o curandero, pero el término tungus del centro de Asia, chamán, me parece apropiada, puesto que los practicantes San en todo el sur de África utilizan técnicas comparables para llevar a cabo un conjunto de tareas similares a las de los chamanes asiáticos clásicos.¹⁰¹

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a los colegas Sam Challis y David Pearce que amablemente hicieron comentarios útiles en los borradores de este artículo. Sam Challis también preparó las ilustraciones. ❧

¹⁰¹ J.D. Lewis-Williams, "Ethnographic Evidence Relating to 'Trance' and 'Shamans' Among Northern and Southern Bushmen", *South African Archaeological Bulletin*, 47, 1992, pp. 56-60; M. Guenther, *Tricksters and Trancers*, *op. cit.*

Detalle de Los Hombres del Rey, c. 2800-2000 a.C. (figura 2).



Describir las percepciones: La materia de las palabras y las piedras de Rollright*

Nicholas Chare

*El arte existe para que uno recupere la sensación de vida;
existe para hacernos sentir las cosas, para hacer a la piedra pedregosa.¹*

*Escribir fragmentos: los fragmentos son, entonces,
las piedras del perímetro de un círculo.²*

SENTAR LAS BASES

El sitio de las piedras de Rollright en Oxfordshire está formado por tres monumentos megalíticos separados que actualmente se conocen como Los Hombres del Rey, la Piedra del Rey y los Caballeros Susurrantes. Me enfocaré sobre todo en Los Hombres del Rey, que está compuesto de 73 piedras en un círculo de aproximadamente treinta metros de diámetro (figura 1). Data del Neolítico tardío (c. 2800-2000 a.C.) y no se conoce su función original. La Piedra del Rey es una piedra solitaria a setenta metros al nor-noreste del círculo, que puede haber marcado el lugar de un entierro; el periodo en que se erigió es desconocido. Los Caballeros Susurrantes, un rectángulo de cinco piedras grandes a 350 metros al este-sureste del

*Traducción del inglés de Agnes Mondragón Celis. El autor quisiera agradecer a Catherine Grant y a Patricia Rubin y a los revisores anónimos por sus perceptivos comentarios y críticas a borradores anteriores de este ensayo. Este artículo es una traducción de "Writing Perceptions: The Matter of Words and the Rollright Stones" aparecido en el número especial Creative Writing and Art History, editado por Catherine Grant y Patricia Rubin, volumen 34 de *Art History*, 2011, pp. 244-267. Se publica aquí con la autorización del autor y la casa editora.

¹ V. Shklovsky, "Art as Technique", en L.T. Lemon y M.J. Reis (eds.), *Russian Formalist Criticism: Four Essays*, Lincoln, University of Nebraska Press, 1965 [1917], pp. 3-24, esp. p. 12.

² R. Barthes, *Roland Barthes by Roland Barthes*, trad. de Richard Howard, Berkeley, University of California Press, 1994, pp. 92-93.

Figura 1. Los Hombres del Rey, c. 2800-2000 a.C. Piedra caliza oolítica. Rollright, Oxfordshire.



círculo, probablemente es un dolmen; data del Neolítico medio (c. 3500-2800 a.C.). Todos los monumentos están hechos del mismo material, piedra caliza oolítica, una roca clástica sedimentaria,³ que se encuentra en la localidad. El sitio está construido, por lo tanto, con lo que hay en su entorno. De la misma manera, los fragmentos y las reflexiones que vienen a continuación se crearon a partir de este lugar.

FRAGMENTO 1: ROCAS CALIENTES

Los Hombres del Rey: un círculo, un interior, una frontera, un exterior. Una serie de piedras ordenadas de forma particular para rodear un pedazo

³ Flaxney Percival Stowell, *Limestone as a Raw Material in Industry*, Oxford, Oxford University Press, 1963, p. 3.

de tierra. Estas piedras solían ser más numerosas, 105 en total, y fueron colocadas de tal manera que prácticamente se tocaran unas a otras, diseñadas para formar una pared de roca.⁴ Había sólo un portal angosto flanqueado a ambos lados por piedras. Se llegaba a la entrada tras subir una cuesta. Esta ligera elevación, con el esfuerzo requerido para subirla, señalaba al visitante que se acercaba a un lugar importante.⁵ Esto se sentía en las pantorrillas y en el leve aumento en el ritmo de la respiración. La importancia de acercarse a la estructura se habría comunicado a través de los tendones y pulmones. El visitante podría haber descansado por un momento en la cima antes de entrar al círculo, con la mano recargada contra una de las caras exteriores de las piedras.

El espacio dentro del círculo es plano. La mayor sensibilidad táctil de los pies de un hombre prehistórico, el contacto de sus pies con el suelo, habría notado el cambio de la tierra inclinada a la plana.⁶ Así, se forma un contraste entre la pendiente del exterior y la superficie del interior, trabajada con cuidado, dura y nivelada.⁷ Las piedras son generalmente más lisas en el lado que ve hacia el interior del círculo. Los constructores aprovecharon la diferencia natural en textura que ocurre como resultado del proceso de erosión. Habrían encontrado la roca en el suelo, cuya parte superior expuesta habría sufrido mayor desgaste que el lado inferior protegido. Cada piedra, entonces, tiene lados lisos y estriados. Esta diferencia se utilizó para crear un contraste táctil entre el exterior y el interior del círculo. El exterior tiene agujeros, protuberancias, picos y otras irregularidades. El mensaje táctil que envía esta superficie es, para la mano moderna, poco atractivo; sin embargo, la mayor textura las hace más variadas, más interesantes al tacto.

En algunos lugares, la roca también es lisa. Parece incluso ceder un poco al ser presionada, acariciada, con los dedos; las piedras de Rollright han acumulado musgo (figura 2). Todas las caras expuestas de las rocas

⁴ G. Lambrick, *The Rollright Stones: Megaliths, Monuments, and Settlement in the Prehistoric Landscape*, Londres, English Heritage, 1988, pp. 42, 49.

⁵ También puede haber habido un *cursus* o camino procesional en Rollright. Sin embargo, la dirección sugerida por este camino rodea el círculo y parece culminar en la Piedra del Rey. Véase C. Stanley, "A Rollright Processional Way?", *The Ley Hunter*, 90, 1981, pp. 18-19.

⁶ T. Ingold, "Culture on the Ground: The World Perceived Through the Feet", *Journal of Material Culture*, 9 (3), 2004, pp. 315-340, esp. p. 330.

⁷ G. Lambrick, *op. cit.*, p. 47.

Figura. 2. Detalle de Los Hombres del Rey con musgo. Fotografía del autor.



tienen una pátina, una capa de vegetación, una superficie viva. Cuando se erigieron, los lados de las piedras que habían estado expuestos a los elementos ya tenían esta textura viva. A partir de la excavación y exposición, aquellas caras que habían estado protegidas bajo la tierra habrían sido colonizadas en uno o dos años por algas unicelulares que penetran en las rocas.⁸ Una vez que a las algas se les unieran hongos, ambos crecerían en simbiosis y formarían líquen.⁹ El líquen sería colonizado por musgo y las caras, aunque mantuvieran sus contornos lisos, comenzarían a parecerse, con relativa rapidez, a sus contrapartes más ásperas en términos de flora superficial.

⁸ Para una descripción más completa del proceso de colonización vegetal de la superficie descubierta de una roca caliza, véase S. Trudgill, *Limestone Geomorphology*, Harlow, Longman, 1985, pp. 66-67.

⁹ R. Phillips, *Grasses, Ferns, Mosses and Lichens of Great Britain and Ireland*, Londres, Book Club Associates, 1980, p. 10.

Figura 3. Detalle de Los Hombres del Rey con líquen. Fotografía del autor.



El círculo de piedra ha adquirido, entonces, una piel viviente, una corteza que puede verse y manipularse (figura 3). Se siente como la corteza de un árbol en sus protuberancias y depresiones rugosas e irregulares. La corteza cremosa, gris y agrietada de los árboles vecinos más viejos es distinta en el color, pero similar en la textura. El tamaño de los campos de cuatro especies de líquenes adheridos a las piedras en Rollright se ha utilizado para datar sus posibles movimientos.¹⁰ Los brotes de líquen más viejos que aún existen son de 1195. Estos aspectos de las superficies de las rocas se expanden, entonces, a lo largo de periodos considerables, aunque la mortalidad y el desgaste normales significan que regularmente hay nuevos brotes. El líquen y el musgo son compañeros constantes, en cambio continuo.

¹⁰ V. Winchester, "An Assessment of Lichenometry as a Method for Dating Recent Stone Movements in Two Stone Circles in Cumbria and Oxfordshire", *Botanical Journal of the Linnean Society*, 96, 1988, pp. 57-68.

Constituyen una faceta de la biografía de cada piedra; también componen una parte integral de la experiencia de las piedras y lo han hecho desde que el círculo se construyó.

El contacto, sin embargo, no se limita al reconocimiento de la textura. También registra el calor. Las piedras tienen temperaturas que pueden tomarse: están más calientes bajo el sol y se enfrían en la noche. La temperatura fluctúa dependiendo de la hora del día y las condiciones climáticas. En un día soleado que repentinamente se nubla, las piedras, al adquirir una apariencia oscura y poco atractiva, por un tiempo retendrán el calor del sol a pesar del frío del aire que las rodee. En estos momentos, las rocas calientes proveen una fuente palpable de comodidad contra el frío. La temperatura también puede variar dependiendo de la parte de una piedra individual que se toque. Si se toca un área que el sol alumbra, la superficie estará caliente, pero estará más fría en las partes que quedan a la sombra.

Richard Bradley ha descrito cómo los motivos espirales en el arte rupes- tre prehistórico normalmente se orientan de tal forma que “muchos de los motivos habrían visto el sol en diferentes momentos del día”.¹¹ Sin embargo, Bradley no comprende la importancia que esto tenía en términos táctiles. La acción del sol hará que las rocas y, por lo tanto, las imágenes inscritas, integradas en ellas, se calienten en momentos particulares. Para Bradley, su posición en sitios soleados está vinculada con el aumento en la visibilidad de las piedras. Sin embargo, esta lectura no tiene más credibilidad que sugerir que están situadas en esos lugares por razones de cualidad táctil. Un enfoque multisensorial parece ser el más adecuado. En términos de contacto, puede entenderse que las imágenes ven hacia el sol para llevar a cabo su función, tal vez haciendo lo que representan, convirtiéndose en el sol y calentando la mano que las encuentra, el cuerpo que las toca. Los dedos que tocan la superficie de la imagen de estas espirales lo hacen para darles significado.

Ejemplos como las figuras talladas que Bradley analiza demuestran que las personas del Neolítico comprendían la roca, estaban conscientes de su potencial térmico. Conocían de manera íntima muchas de las cualidades de

¹¹ R. Bradley, *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe: Signing the Land*, Londres, Rutledge, 1997, pp. 78, 175.

este material, incluyendo el táctil. Un contacto breve con los dedos, como una mirada pasajera, es demasiado distante, inadecuada para comprender la naturaleza cambiante de la piedra que se reconocía y aprovechaba durante la prehistoria. La rica variabilidad de la sustancia sólo puede entenderse con el tiempo, mediante un contacto reiterado. Actualmente, los alpinistas son de los pocos que mantienen una intimidad comparable con las piedras y su polisemia. El alpinista conoce una superficie mediante el tacto en la misma medida, si no es que en una mayor, que la visión y es particularmente sensible a la interacción entre el color de una roca y su textura.¹²

El observador común que le otorga a la piedra una atención sostenida llega a apreciar lo breve y fluida que es. No puede comprenderse si se concibe como algo perdurable e invariable. Tim Edensor ha señalado que:

la piedra experimenta transformaciones en varias etapas: durante su formación y recomposición geológica y geomorfológica, durante su extracción en excavaciones, al ser moldeada y ablandada con canteros, cuando se convierte en una parte de la construcción de un ensamblaje, cuando se descompone, cuando se vincula con otras formas de vida y cuando es reemplazada, demolida o restaurada.¹³

También se transforma diariamente, cada hora, con el movimiento del sol y la luna, con la intervención de las nubes que pasan, con el impacto ocasional de la lluvia o la nieve. Estos eventos no sólo alteran la apariencia física de Rollright, cómo se ve el sitio, sino también cómo se siente. En la noche, por ejemplo, la sensación de la piedra fría contra la palma de la mano es particularmente aguda: se vuelve helada, afilada, penetrante. Es como si la roca tuviera la capacidad de herir, como si fuera una entidad viva.

REFLEXIÓN 1: DARLE AL FOLCLOR UN PÚBLICO ATENTO

La descripción más antigua de las piedras de Rollright se encuentra en un manuscrito anónimo del siglo XIV, *Incipit tractatus de mirabilibus Britanniae*,

¹² Véase D. Chisholm, "Climbing Like a Girl: An Exemplary Adventure in Feminist Phenomenology", *Hypatia*, 23 (1), 2008, pp. 9-40, esp. p. 30-32.

¹³ T. Edensor, "Building Stone in Manchester", en M. Guggenheim y O. Soderstrom (eds.), *Re-shaping Cities*, Londres, Routledge, 2009, pp. 211-229, esp. pp. 215-216.

que cuenta las maravillas de Gran Bretaña.¹⁴ El escritor dice: “En el campo de Oxford hay unas piedras enormes, colocadas como si tuvieran alguna conexión, por la mano del hombre. Pero en qué tiempo se hizo esto o por qué personas, o en memoria de qué o con qué sentido, se desconoce”.¹⁵ Este es el primer caso, aunque breve, en que se describen y documentan las piedras. Estos momentos son importantes; Fred Orton llama la atención sobre ellos en un contexto distinto, cuando se refiere al monumento anglosajón en Ruthwell como un “lenguaje exterior en lo ‘real’” sobre el que se escribe por primera vez en 1599.¹⁶ Lo real para Orton es un eco de lo real para Jacques Lacan.¹⁷

Para Lacan, “lo real, o lo que se percibe como tal, es lo que resiste a la simbolización de manera absoluta”.¹⁸ En el psicoanálisis, lo real forma la prehistoria del sujeto antes de su entrada al lenguaje y, como tal, lo real es una experiencia perdida, cuya existencia sólo puede postularse retrospectivamente. La realidad de Rollright antes del siglo XIV es similar a esta prehistoria en tanto que, aunque puede inferirse, no existe documentación de este pasado en el presente. No hay archivo alguno, en el sentido de libros, diarios, cartas, que puedan consultarse para entender su nacimiento y niñez temprana, para determinar porqué el monumento fue hecho y para rastrear cómo era utilizado e interpretado en los siglos anteriores a la publicación del texto medieval. La falta de información sobre Rollright anterior a la producción del manuscrito anónimo es algo que el autor reconoce abiertamente al enfatizar su ignorancia con respecto al pasado o propósito del círculo. El recuento medieval representa el inicio de Rollright en la historia, su surgimiento a la luz de la escritura después de siglos en la oscuridad.

Existen, sin embargo, huellas, destellos del pasado no escrito que aún pueden estudiarse hoy. Las piedras permanecen. Su materia tenaz, que ha

¹⁴ T. Holmes Ravenhill, *The Rollright Stones and the Men who Erected Them*, Birmingham, Birmingham Archaeological Society, 1932, p. 2.

¹⁵ *Ibid.*, p. 3.

¹⁶ Fred Orton, Ian Wood y Clare A. Lees, *Fragments of History: Rethinking the Ruthwell and Newcastle Monuments*, Manchester, Manchester University Press, 2007, p. 47.

¹⁷ La concepción lacaniana de Orton de lo real es más explícita en un ensayo anterior sobre el papel del lenguaje en la práctica pictórica de Paul Cézanne. Véase Orton, ‘(Painting) out of time’, *Parallax*, 3, 1996, pp. 99-112, esp. p. 108.

¹⁸ J. Lacan, *Freud's Papers on Technique 1953-1954*, trad. de John Forrester, Nueva York y Londres, Norton, 1988, p. 66.

sobrevivido a lo largo de los siglos, confronta a quienes visitan el círculo. Existen vestigios materiales de una cultura antigua que pueden examinarse y de los cuales puede extrapolarse información. También existen ecos del pasado en forma de historial oral, que pueden proporcionar datos sobre cómo el círculo se percibía en la prehistoria. El folclor sobre los monumentos prehistóricos comenzó a documentarse y analizarse seriamente en el siglo XIX, pero las leyes medievales que condenaban la veneración de megalitos sugieren que la atribución de propiedades mágicas a éstos, que se refleja en las tradiciones orales, es antigua.¹⁹

En su historia *queer* de la Escuela de Nueva York, titulada *Entre tú y yo*, Gavin Butt hace uso de las “economías no oficiales de significado del chisme, el rumor y la sospecha” para respaldar sus interpretaciones.²⁰ Presta atención a los susurros en el archivo.²¹ Hablar calladamente requiere estar próximo, cercano, tal vez ser furtivo y cauteloso. Los Caballeros Susurrantes en Rollright, por ejemplo, se apoyan unos sobre otros, cercanos, de forma conspiratoria (figura 4). El folclor local describe el origen de los caballeros en historias que pasaron de generación en generación entre quienes han vivido en el área. La sabiduría popular dice que los caballeros fueron petrificados mientras “susurraban la traición de su rey”.²² Al menos hasta mediados del siglo XIX, la gente escalaba estas piedras para escuchar a los caballeros hablar en voz baja.²³

El folclor, como la historia oral, es similar a los chismes en tanto que se transmite de boca en boca, pero también en que, como fuente de conocimiento, se mantiene fuera de lo que convencionalmente se toma como adecuado, es decir, confiable, material para la práctica histórica. Normalmente se considera que está más allá del ámbito de la arqueología y la historia. Los textos existentes sobre Rollright, por ejemplo, se han demarcado claramente como relacionados con la arqueología o con el folclor. El segun-

¹⁹ Leslie Grinsell, *Folklore of Prehistoric Sites in Britain*, Newton, Abbot, 1976, pp. 14-15.

²⁰ G. Butt, *Between You and Me: Queer Disclosures in the New York Art World, 1948-1963*, Durham, Duke University Press, 2005, p. 21.

²¹ *Ibid.*, p. 16.

²² L. Grinsell, *The Rollright Stones and their Folklore*, Mount Durand, The Toucan Press, 1977, p. 6.

²³ A.J. Evans, “The Rollright Stones and their Folk-lore”, *Folklore*, 6 (1), 1895, pp. 6-53, esp. pp. 29-30.

Figura 4. Los Caballeros Susurrantes, c. 3500-2800 a.C. Piedra caliza oolítica. Rollright, Oxfordshire. Fotografía del autor.



do es una charla original, imaginativa en lugar de fáctica y que, por lo tanto, no debe tomarse seriamente como una fuente de conocimiento. Aquí, sin embargo, se examina la utilidad de desafiar la frontera establecida entre la arqueología y las leyendas. La arqueología etimológicamente es, después de todo, “hablar sobre los antiguos”, lo que la alinea con la naturaleza casi

siempre oral del folclor. Las leyendas pueden tener algunos datos que ofrecer a la arqueología, o a la prehistoria del arte, si se toman no sólo como obras de ficción, sino como ecos de un estilo cognitivo anterior.

Como ya se mencionó, las leyendas no empezaron a documentarse sistemáticamente hasta el siglo XIX; esto hace imposible la datación de los orígenes de los mitos sobre Rollright. Una historia que circuló sobre el monumento, que parece haberse documentado en 1853, sugiere que las piedras están compuestas por un rey y su ejército, que fueron congelados en piedra por una bruja.²⁴ La bruja misma se convirtió en un árbol viejo y, con esa forma, continuó vigilando las almas que había enmudecido. Esta explicación, que los monumentos son el producto de la petrificación, también se usa para explicar los orígenes de muchas otras piedras erguidas.²⁵ En Rollright también se dice que algún día el hechizo de esta bruja se romperá y “las piedras se volverán carne y hueso de nuevo”.²⁶ De hecho, algunas versiones de la leyenda sugieren que esto sucede cada medianoche cuando “las piedras del círculo se vuelven hombres de nuevo por un momento, se toman de las manos y bailan en círculos en el aire”.²⁷ La historia de petrificación es digna de atención por dos razones: en primer lugar, al tiempo que enfatiza la fijeza de las rocas, sugiere que este estado es sólo temporal. La vida se detiene en la roca, pero no se anula. El círculo posee potencial de vida futura. Esto puede entenderse como el reconocimiento de que la roca es orgánica y modificable. En segundo lugar, en la leyenda en la que una bruja se transformó en un árbol, dos materiales importantes en el Neolítico —la piedra y la madera— están aquí conectados, unidos.

Otra creencia que se tenía sobre las piedras era que los pedazos que se desprendieran de ellas traerían buena suerte.²⁸ También existía la convicción, sin embargo, de que dañar las piedras al moverlas era peligroso. Am-

²⁴ Para obtener información sobre los primeros ejemplos documentados de algunas leyendas sobre Rollright, véase A.J. Evans, *op. cit.*

²⁵ L. Grinsell, *Folklore of Prehistoric...*, *op. cit.*, pp. 54-56.

²⁶ A.J. Evans, *op. cit.*, p. 19.

²⁷ *Ibid.*, p. 25. La serie de televisión de Dr. Who, Las Piedras de Sangre (1978), donde aparece Rollright, también se basa en la creencia de que las piedras son seres petrificados y termina con la adición de un nuevo personaje al círculo.

²⁸ A.J. Evans, *op. cit.*, p. 22.

bas perspectivas demuestran el poder que se ha atribuido al material con el que se elaboró el círculo. Se otorga voluntad a la piedra, y ésta tiene la capacidad de actuar en los individuos y ejercer influencia sobre ellos. Como resultará claro más adelante, este folclor no debe tratarse como mera imaginación, sino como una forma de reescritura creativa de ideas antiguas sobre las piedras. Las leyendas proporcionan un punto de acceso al tiempo anterior al comienzo de los registros escritos de Rollright. Ofrecen un camino hacia la antigua interpretación del círculo, al describirlo no sólo como materia sólida, sino como algo fluido, cambiante, fugaz, efímero.

FRAGMENTO 2: SABOR Y LUGAR

Es probable que Rollright se haya construido para cumplir una función ceremonial. El “carácter duradero” de la estructura, los materiales impecados empleados en su construcción, la hacen apropiada para su uso en prácticas rituales que encarnan “una concepción del tiempo distinta del de los asuntos cotidianos”.²⁹ En muchos sitios Neolíticos, los festines con cerdo parecen haber formado parte de este comportamiento ritual; en el momento en que la comida se consume de forma colectiva, en lugar de individualmente, ésta adquiere el potencial de asumir un significado ritual. Jane Harrison ha sugerido que “una comida ingerida a solas ciertamente no es ningún rito [pero] una consumida en común, bajo la influencia de una emoción colectiva, puede, y con frecuencia es propensa a, convertirse en un rito”.³⁰

En algunas de las bases de esta estructura circular se han encontrado huesos de cerdos, lo que se ha interpretado como “los restos de festines”.³¹ El monumento neolítico en Durrington Walls, en Wiltshire, a aproximadamente 96 kilómetros de Rollright, contenía numerosos esqueletos de cerdos, cuyos huesos con frecuencia muestran marcas de matanzas y en ocasiones de mordidas.³² Si ocurrieron festines similares y ritos parecidos

²⁹ R. Bradley, “Studying monuments”, en R. Bradley y J. Gardiner, (eds.), *Neolithic Studies: A Review of some Current Research*, Oxford, British Archaeological Reports, 1984, pp. 61-66.

³⁰ J. Harrison, *Ancient Art and Ritual*, Bradford-on-Avon, Moonraker Press, 1978, p. 16.

³¹ J. Harding, *Henge Monuments of the British Isles*, Stroud, Tempus Publishing, 2003, p. 34.

³² U. Albarella y S. Payne, “Neolithic Pigs from Durrington Walls, Wiltshire, England: A Biometrical Database”, *Journal of Archaeological Science*, 32, 2005, pp. 589-599.

en o alrededor de Los Hombres del Rey, el sitio habría estado conectado, en la mente neolítica, con el sabor de esta carne cocinada,³³ su sabor habría formado parte integral de la experiencia del monumento.

La importancia del sabor no puede desconectarse del sentido de placer, del sentimiento, que lo acompaña. Como Jean-Anthelme Brillat-Savarin reconoció, “cuando comemos, experimentamos una sensación indefinible y particular de bienestar, que resulta de percatarse, de manera instintiva, de que a través de lo que comemos estamos reparando nuestras pérdidas y prolongando nuestra existencia”.³⁴ El círculo, al ser un lugar de festines, sabía a plenitud. Sin embargo, también poseía un sabor penetrante que emanaba del fuego utilizado para cocinar, el fuerte sabor del humo de madera quemada. Asimismo, haciendo a un lado los festines, es probable que la flora de Rollright, el conspicuo sabor de los pastos y otra vegetación, causado por las propiedades minerales distintivas de la tierra de los alrededores, haya adquirido importancia. Se sabe que antaño los granjeros caminaban por su tierra masticando briznas de pasto.³⁵

Debe reconocerse, entonces, que el sabor tenía un papel importante en la valoración que la mente neolítica hacía de los lugares, en varios niveles. Sin embargo, recrear, reconstruir la sapidez del círculo de piedra implica enormes dificultades. Los paladares contemporáneos y prehistóricos no pueden compararse. Las investigaciones de Michael Baxandall sobre la vista y sobre cómo el estilo cognitivo de un periodo influye en la percepción, pueden extrapolarse: también existe un oído de un periodo, la mano de un periodo, la nariz de un periodo y el paladar de un periodo.³⁶ No obstante, los sentidos de un periodo no habrían sido los mismos para todos; en una época histórica dada habría, por ejemplo, una variedad de formas de mirar,

³³ No ha habido una excavación arqueológica sustantiva del círculo de piedra en Rollright en años recientes. A mediados del siglo XVII, Ralph Sheldon excavó el centro del círculo, pero no encontró nada extraordinario; sin embargo, no estaba buscando restos de animales. Véase G. Lambrick, *op. cit.*, pp. 7-8.

³⁴ J.A. Brillat-Savarin, *The Physiology of Taste*, trad. de Anne Drayton, Londres, Penguin, 1994, p. 45.

³⁵ E. Galeano, *Open Veins of Latin America*, trad. de Cedric Belfrage, Nueva York, Monthly Review Press, 1997, p. 185. [*Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1971].

³⁶ M. Baxandall, *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy*, 2 ed., Oxford, Oxford University Press, 1988.

sentir o saborear. Esto es algo sobre lo que Patricia Rubin llama la atención en relación con la mirada del Quattrocento.³⁷

En el estilo cognitivo del Neolítico, para la boca prehistórica, el cerdo que se consumía en festines puede no haber sabido carnosos, salados, fuertes o dulces, sino sagrados. La carne puede haber sido importante en términos ceremoniales, como lo sugiere el descubrimiento de grasas porcinas en vasijas de cerámica acanalada en las bases de las piedras. Estas vasijas y sus contenidos seguramente tenían connotaciones rituales;³⁸ sin embargo, el sabor puede haberse restringido a ciertas bocas o interpretado de forma distinta dependiendo del estatus social, la edad o el género de quien consumiera ese alimento. Rollright, como lugar, tenía sabor en la prehistoria, pero reconstruir el significado gustativo del cerdo en el periodo Neolítico es imposible. El círculo de piedra ha perdido su antiguo sabor.

REFLEXIÓN 2: LOS NOMBRES IMPORTAN

Como se discutió antes, el folclor puede interpretarse como un transportador de vestigios de historia no escrita, de lo real de Rollright, su carácter prehistórico y su propósito, hasta el presente. Existe, sin embargo, otra manera, distinta de la de Orton, en que el círculo de piedra puede interpretarse como aprisionado en lo real: esto es, en términos de la manera en que cualquier experiencia de la realidad material del círculo de piedra es mediada por el lenguaje. Los nombres dados a características del monumento —las palabras que las identifican y describen— siempre formarán una barrera entre Rollright y la materia con la que está construido. En su ensayo *First Philosophy of Spirit*, Georg Wilhelm Friedrich Hegel sugirió que el primer acto “con el que Adán estableció su señorío sobre los animales [fue] éste, que les dio un nombre, anulándolos así como seres por cuen-

³⁷ Rubin sugiere que los análisis de Baxandall del estilo cognitivo de la clase que compraba pinturas en *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy* puede extrapolarse hasta tomar en cuenta los hábitos visuales de los pobres urbanos y de las mujeres espectadoras de aquel tiempo. Véase P. Rubin, *Images and Identity in Fifteenth-Century Florence*, New Haven, Yale University Press, 2007, pp. 97-112.

³⁸ Anna Mukherjee, Alex Gibson y Richard Evershed, “Trends in Pig Product Processing at British Neolithic Grooved Ware Sites Traced Through Organic Residues in Potsherds”, *Journal of Archaeological Science*, 35, 2008, pp. 2059-2073, esp. pp. 2067-2068.

ta propia”.³⁹ Las palabras usadas para referirse y representar a Los Hombres del Rey privan al círculo de aspectos de su materialidad y de la complejidad de cualquier experiencia física que se tenga de él.

Llevar la masa y la plasticidad del círculo de piedra al lenguaje constituye una lucha. Impedimentos importantes enfrentan al escritor, quien tiene la carga de traducir la complejidad de las respuestas sensoriales que encuentra en el lugar, las vistas, los sonidos, los olores y las texturas del monumento en palabras. A pesar de los mejores esfuerzos de los escritores por expresarlo, algo del sentido del lugar corre el riesgo de quedar fuera. En el lenguaje, Rollright está en riesgo de convertirse en una experiencia no alcanzada. Michel Serres ha escrito que “estar cercados por el lenguaje nos impide ver que el sonido que éste hace oculta y abruma las cosas que componen nuestro mundo, y causa que se desvanezcan”.⁴⁰ De forma similar, Johann Wolfgang von Goethe reconoció “lo difícil que es evitar sustituir el signo por [una] cosa; lo difícil que es mantener la cualidad esencial que existe aún ante nosotros y no matarla con la palabra”.⁴¹ Baxandall ha descrito el lenguaje como tendencioso, ejerciendo “presión en nosotros para discriminar en su favor”.⁴² Por lo tanto, las palabras son, en el mejor de los casos, engañosas y, en el peor, destructivas. Nunca pueden coincidir con aquello a lo que ostensiblemente se refieren.

Por esta razón la creatividad inherente a la escritura de la historia del arte se ha puesto bajo escrutinio. Las herramientas de la disciplina, el vocabulario que permite que la historia se escriba, son insuficientes, demasiado generales. Como Baxandall explica con respecto a la pintura, el “repertorio de conceptos” disponible para que el historiador del arte “describa una superficie plana que contiene una diversidad de formas y colores sutilmente distintos y ordenados es bastante burdo y remoto”.⁴³ Esos problemas se multiplican al

³⁹ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *System of Ethical Life and First Philosophy of Spirit*, trad. de H.S. Harris y T.M. Knox, Albany, SUNY Press, 1979, p. 221.

⁴⁰ M. Serres, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, trad. de M. Sankey y P. Cowley, Londres, Continuum, 2008, p. 88.

⁴¹ J.W. von Goethe, *Theory of Colours*, trad. de C. Lock Eastlake, Cambridge, MIT Press, 1970, §754, 302.

⁴² M. Baxandall, *Giotto and the Orators*, Oxford, Oxford University Press, 1971, p. 9.

⁴³ M. Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, New Haven, Yale University Press, 1985, p. 3.

Figura 5. Detalle de Los Hombres del Rey. Fotografía del autor.



enfrentarse con una forma plástica multidimensional, como el círculo de piedra de Rollright (figura 5). Por lo tanto, tal vez es mejor admitir que cualquier descripción constituye un ejercicio retórico que transforma la materia en representación textual. Por eso Jás Elsner describe la historia del arte como “ficción con notas al pie”, y llama al reconocimiento de los aspectos alegres y creativos de la disciplina, aspectos que surgen en y a través de su escritura.⁴⁴

⁴⁴ J. Elsner, “Art History as Ekphrasis”, *Art History*, 33 (1), 2010, pp. 10-27, esp. p. 24.

La escritura sobre el arte, tanto en su forma crítica como histórica, es un ejercicio imaginativo y un esfuerzo valioso.⁴⁵ Las descripciones de obras de arte no encarnan esas obras, sino que las vuelven opacas. El lenguaje forma una barrera para la visión. Es necesario ver a través de él, reconocer por la forma en que dirige nuestra valoración de su objeto. Sin embargo, el hecho de que la experiencia de la obra de arte siempre esté mediada por el lenguaje no debe entenderse en términos negativos. Las palabras forman una reja detrás de la cual el espectador está aprisionado, pero también constituyen una guía para el encuentro con los objetos.

Elsner, por ejemplo, enfatiza cómo las descripciones pueden hacer a un lector ver “más de lo que veía antes” y pueden constituir un intento de “abrirse a lo nuevo”.⁴⁶ La escritura puede servir para desafiar la convención e interrumpir los malos hábitos de observación. Dada su capacidad de liberarse de actitudes habituales hacia las obras de arte, puede actuar para confundir en lugar de crear experiencias de otra forma perdidas; por lo tanto, es tanto un problema como una posibilidad.

FRAGMENTO 3: OLER LA MADERA DE LOS ÁRBOLES

El olor es una constelación de aromas, impuro, cambiante. Es improbable, en tanto que se mezcla con la atmósfera. Su carácter depende “del tiempo (la hora, fecha y el clima), el lugar (la altitud, el interior o el exterior), [de] los eventos, las posiciones, condiciones, causas y actos”.⁴⁷ El olor del círculo de piedra es contingente. Se altera dependiendo de factores como las condiciones climáticas. Hoy, el pasto y la tierra del sitio, frescos, orgánicos, llenan las fosas nasales después de que ha llovido. La lluvia se ha filtrado entre el líquen y el musgo, cambiando su apariencia y dándoles un olor (figura 6). Los aromas de la tierra y la vegetación envuelven a las piedras, son inseparables. En un día soleado, la roca tiene un olor punzante, a cuarzo. Recurrir a otra clase de piedra para describir este olor seco no es casual;

⁴⁵ Para un análisis de la ecfrasis en relación con el valor, véase la interpretación de David Peters Corbett de la escritura de Charles Rickett sobre el arte en *The World in Paint: Modern Art and Visuality in England, 1848-1914*, Manchester, Manchester University Press, 2004, pp. 156-158.

⁴⁶ J. Elsner, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁷ M. Serres, *op. cit.*, p. 170.

Figura 6. Detalle de Los Hombres del Rey después de la lluvia. Fotografía del autor.



las rocas tienen un aroma mineral distintivo, aunque huidizo. Si el visitante de Rollright rompe con el decoro habitual y se acerca a las piedras, las abraza e inhala, percibirá su perfume seco y granulado.

Existe actualmente una escasez de palabras en la lengua inglesa para describir las experiencias olfatorias. Esto significa que tenemos dificultad para hallarlas aunque estemos conscientes de las sensaciones.⁴⁸ Es necesario, sin embargo, intentar encontrar un vocabulario apropiado para las experiencias físicas del lugar. Teresa Brennan ha señalado que comunicar la sensación olfativa consciente requiere descubrir palabras o imágenes que expresen los detalles del conocimiento sensorial. El lenguaje debe buscarse y manipularse de tal forma que dé cuenta de las sensaciones, traducidas

⁴⁸ T. Brennan, *The Transmission of Affect*, Ithaca, Cornell University Press, 2004, p. 137.

al “uso cotidiano del habla”.⁴⁹ Lo que se escriba sobre Rollright debe evocar el olor de la piedra caliza si quiere transmitir el sentido del lugar.

En la prehistoria, sin embargo, los aromas del pasto y las piedras se combinaban con olores a carne cocinada y con los de las ramas utilizadas para avivar el fuego en el que esta comida se preparaba para el festín. El olor del humo de la madera debe haber tenido una importancia particular en el contexto de Rollright: es un olor transicional, que señala la transformación del material de un estado a otro. Los monumentos neolíticos con frecuencia se conciben como lugares de transición. El conocimiento académico actual entiende la transición como una metáfora central en la concepción neolítica del mundo físico.⁵⁰

La forma en que los materiales cambian de un estado a otro puede haberse percibido como mágica, como el caso de la madera al quemarse, que de solidez inerte y opaca se transforma en fragilidad vivaz y brillante, y luego en polvo oscuro y escurridizo. Durante esta transformación física, también pasa de estar fría a estar caliente y fría de nuevo. Por lo tanto, el olor del humo de la madera puede haber tenido una importancia ritual en un sitio como el círculo de piedra. El papel de los olores en el chamanismo del Amazonas, por ejemplo, en el que promueven un sentido de inmediatez, es bien conocido.⁵¹ El olor es un sentido cercano. Inhalar el humo de madera es absorber la sustancia. Es tener una intimidad con el material.

Se ha identificado una relación integral entre la arquitectura y el fuego en los monumentos neolíticos tardíos.⁵² En las ceremonias, que ocurrían con frecuencia de noche, el fuego proveía calor, iluminación y el medio para cocinar.⁵³ Sin embargo, no debe insistirse en la importancia del fuego a expensas del combustible que lo hace posible. Gaston Bachelard nos re-

⁴⁹ *Ibid.*, p. 155.

⁵⁰ C. Fowler y V. Cummings, “Places of Transformation: Building Monuments from Water and Stone in the Neolithic of the Irish Sea”, *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 9 (1), 2003, pp. 1-20, esp. p. 12.

⁵¹ Véase J.J. Steele, “Perfumeros and the Sacred Use of Fragrance in Amazonian Shamanism”, en J. Drobnick (ed.), *The Smell Culture Reader*, Oxford, Berg, 2006, pp. 228-234.

⁵² G. Nash, “The Symbolic Use of Fire: A Case for its Use in the Late Neolithic Passage Grave Tradition in Wales”, *Time and Mind*, 1 (3), 2008, pp. 143-158, esp. p. 145.

⁵³ *Ibid.*, p. 155.

cuerda que el “fuego es hijo de la madera”.⁵⁴ Es este recurso el que las ceremonias que implican fuego deben, en parte, haber celebrado.

REFLEXIÓN 3: ESCRIBIR LA EXPERIENCIA

William Stukeley escribió que las piedras de Rollright estaban “corroídas como madera que se han comido los gusanos, por las duras mandíbulas del tiempo”.⁵⁵ El hábito, como lo reconoció Victor Shklovsky, puede ser igualmente consuntivo. Shklovsky afirmó que la “habitualización” devora las obras, la ropa, los muebles, a la propia esposa y el miedo a la guerra”.⁵⁶ En su ensayo “El arte como técnica”, Shklovsky afirma que el arte proporciona el remedio para el hábito, ya que puede hacer que lo familiar parezca extraño. Sostiene que “el arte existe para que uno recupere la sensación de vida; existe para hacernos sentir cosas, para hacer a la piedra *pedregosa*. El propósito del arte es dar la sensación de las cosas como son percibidas y no como son conocidas”.⁵⁷ Debido a estos aspectos creativos, escribir sobre el arte o la arquitectura puede no sólo volverse artístico, sino cumplir el propósito que Shklovsky le atribuye al arte. La historia del arte artística puede convertir el objeto familiar en extraño, hacer la piedra pedregosa, para traerla de vuelta a la percepción. Algunos enfoques recientes para el estudio de los monumentos prehistóricos, notablemente los de Christopher Tilley, pueden entenderse como una búsqueda de esta cualidad artística.

Tilley ha intentado registrar la experiencia física de los lugares prehistóricos y la materialidad de la piedra con la que están hechos.⁵⁸ Recurre a la fenomenología para este esfuerzo, que está motivado por un deseo de romper con los enfoques habituales del estudio de las piedras erguidas, que implican adoptar un enfoque abstracto, despersonalizado, frente a los monumentos prehistóricos, ya que los tratan como representaciones que de-

⁵⁴ G. Bachelard, *The Psychoanalysis of Fire*, trad. de Alan Ross, Boston, Beacon Press, 1964, p. 24.

⁵⁵ Citado en Aubrey Burl, *A Guide to the Stone Circles of Britain, Ireland and Brittany*, New Haven, Yale University Press, 1995, p. 72.

⁵⁶ V. Shklovsky, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷ *Idem*.

⁵⁸ Véase C. Tilley, *The Materiality of Stone: Explorations in Landscape Phenomenology*, Oxford, Berg, 2004.

ben ser mapeadas y catalogadas. Se estudian desde la distancia como objetos, en lugar de establecer contacto con ellos, habitarlos: no se comprenden sus contornos y especificidades.⁵⁹ Al emplear un enfoque fenomenológico, puede reconocerse el papel que desempeña la percepción en el encuentro con las piedras erguidas y otras formas de arquitectura neolítica.

El enfoque, e incluso el significado, de esta exploración fragmentaria de Rollright está en deuda con la obra de Tilley. Sus exploraciones sobre la fenomenología del paisaje han buscado enfatizar la base corporal de las experiencias vividas de los monumentos de piedra y otros lugares prehistóricos.⁶⁰ Los significados de estos sitios se derivan “de y a través de la carne”.⁶¹ Son producto del movimiento a través de espacios, al caminar, escalar, deslizarse o agarrarse, dependiendo del terreno: surgen de la interacción sensorial.

Tilley llama al reconocimiento de estas experiencias, al rompimiento con la reducción del estudio del paisaje al de la simple representación visual.⁶² Los paisajes son experimentados a través de una mezcla sensorial y forman un conjunto de vistas, sonidos, olores, texturas y sabores. Su significado sólo puede explicarse si se reconoce la importancia de todos los sentidos en su apreciación. Por ejemplo, sobre las figuras talladas en roca, Tilley afirma que si las miramos “sólo como objetos visuales, tendemos a abstraer su apariencia de su existencia material y de la importancia relativa de las cualidades sensoriales de las rocas”.⁶³ La roca no sólo es algo que se ve; el tacto, por ejemplo, no debe ser subestimado como una fuente de conocimiento sobre ella.

Tilley, sin embargo, no sólo está interesado en cómo una valoración de la experiencia vivida de un lugar mejora nuestra comprensión de éste, también le interesa el papel de la metáfora en nuestro acto de darle sentido al mundo. Tilley entiende las metáforas como “el medio y el resultado de [cualquier] análisis fenomenológico”.⁶⁴ La escritura, por lo tanto, tiene un

⁵⁹ *Ibid.*, p. 27.

⁶⁰ Véase C. Tilley, *The Materiality...*, *op. cit.* y C. Tilley, *Body and Image: Explorations in Landscape Phenomenology 2*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2008.

⁶¹ C. Tilley, *Body and Image...* *op. cit.*, p. 20.

⁶² Tilley, *The Materiality...*, *op. cit.*, p. 27.

⁶³ *Ibid.*, p. 154.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 23.

papel clave en la exploración de la fenomenología del paisaje. La metáfora se requiere para evitar el surgimiento de “un literalismo entorpecido y entorpecedor [y] para hacer de la escritura una voz para las piedras, los lugares y los paisajes en los que estamos corporalmente inmersos”.⁶⁵ Tilley considera que una experiencia perceptiva sólo puede ser descrita:

con el uso expresivo del lenguaje [en] un intento por explotar la dimensión evocativa sensual de escribir y hablar, en lugar de los aspectos denotativos y estructurales de la comunicación que se enfatizan en la teoría lingüística contemporánea, la potencia expresiva y poética de las palabras, en lugar de la abstracta y conceptual.⁶⁶

Sin embargo, a pesar de su llamado a la poesía, la prosa de Tilley no es particularmente lírica. Tiene un ritmo, guía al lector a través de lugares, pero en mi opinión no hacia *adentro* de ellos. Como escritura, es económica e incisiva. Una descripción del sitio de algunas de las figuras talladas en piedra en Vignen, Noruega occidental, lo demuestra:

Para ver las imágenes, uno mira hacia abajo o al frente, excepto las más lejanas, debido a la altura de la roca, que requieren un movimiento de la cabeza hacia arriba para verlas. Sin embargo, para ver las imágenes en detalle uno debe subir por la superficie de la roca y, siguiendo la direccionalidad dominante de los animales, moverse de este a oeste a lo largo de ésta. Se requiere, por lo tanto, entrar y volverse parte de los campos de las imágenes.⁶⁷

El recuento de Tilley da un sentido de los movimientos que se requieren para ver y tocar las figuras talladas, pero no las sensaciones provocadas al hacer esto. Esta es prosa reducida y funcional, en lugar de sensual. No devuelve a la roca su cualidad rocosa o a los músculos del espectador su movimiento y esfuerzo. La piedra y la persona se escurren entre las grietas de estas palabras, que funcionan sólo como descriptores cortos, poco naturales, de posición y movimiento. El problema con la prosa de Tilley en este ejemplo no es su falta de metáforas complejas, aunque una exploración

⁶⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ C. Tilley, *Body and Image...*, *op. cit.*, p. 80.

mayor del potencial expresivo del lenguaje podría tener un papel importante aquí. El problema es, como lo retomaré en la próxima reflexión, su ritmo contemporáneo. La escritura corre demasiado rápido, se mueve con demasiada velocidad para captar la experiencia.

FRAGMENTO 4: ESCUCHAR LAS PIEDRAS DE ROLLRIGHT

El círculo de piedra nunca es un lugar silencioso, siempre hay sonidos que se producen naturalmente para ser escuchados, como el canto de un pájaro o el crujido de las hojas de los árboles cercanos con el paso del viento. El suave discurso atribuido a los Caballeros Susurrantes en el folclor bien puede estar inspirado en la cadencia de una brisa que viaja a través de un grupo cercano de árboles viejos. Sin embargo, durante las ceremonias en tiempos neolíticos, es probable que el sonido envolvente de la flora y la fauna haya tenido como complemento el crujido y silbido de las ramas y los leños quemándose, marcadores acústicos de la transición de la madera en llamas de sólida a aire. Este estado de cambio era audible, además de aromático y visible. El crujido y chisporroteo de la carne cocinándose también habría estado presente. Además de estos sonidos, estarían aquellos de los tambores y los cantos. También habrían golpeado las piedras con garrotes de madera o mazos de piedra o una combinación de ambos, para conectarse con la sustancia sagrada, para liberar su energía.⁶⁸

En su análisis del monumento del Neolítico tardío en Avebury, Aaron Wilson ha llamado la atención sobre la forma en que “los arreglos circulares de piedras son tremendamente efectivos para crear ecos”.⁶⁹ Los Hombres del Rey, como se ha mencionado, originalmente formaban una pared sólida de rocas, por lo tanto, deben haber sido buenos para reflejar el sonido. Sus superficies interiores lisas, relativamente planas, quizá hayan amplificado el sonido de forma comparable con la de ciertos menhires en Francia.⁷⁰ Tilley ha sugerido que el sonido define un área especial en el espacio cercano a

⁶⁸ J.D. Lewis-Williams y D. Pearce, *Inside the Neolithic Mind*, Londres, Thames and Hudson, 2005, p. 217.

⁶⁹ A. Wilson, “Composing Avebury”, *World Archaeology*, 33 (2), 2001, pp. 296-314, esp. p. 308.

⁷⁰ C. Tilley, *The Materiality...*, *op. cit.*, p. 63.

estas piedras y “parecería aumentar su poder y potencia”.⁷¹ En la prehistoria, Rollright puede haber sido un lugar de percusión similar.

Es probable que los sonidos que producen eco en las cercanías del sitio formaran parte de un acto ritual que incluyera elementos de danza. Sven Ouzman ha escrito que los “sentimientos de euforia en general, así como las sensaciones de miedo, angustia y disociación del cuerpo propio pueden ser resultado de la combinación del sonido de percusiones con actividad física vigorosa —como la danza— que típicamente acompaña a los eventos dominados por el sonido”.⁷² El sonido y el movimiento, los ritmos acústicos y kinestésicos, contribuían, entonces, a la producción de ciertos estados de ánimo durante las actividades ceremoniales en el círculo. Este aspecto de la experiencia del monumento resuena en la historia oral que discutimos arriba, particularmente en la leyenda de las piedras danzantes.

REFLEXIÓN 4: TOMARSE EL TIEMPO

En el deseo de comunicar asuntos importantes, como el significado de una obra de arte o de arquitectura tan claramente como sea posible, existe el riesgo de que el lenguaje se reduzca a lo que se percibe como esencial. La escritura sobre el arte puede implicar una explicación compleja o extensa, pero pocas veces es artística o ingeniosa: “no esperamos que un historiador del arte sea un escritor creativo”.⁷³ Esta falta de ingenio en ocasiones resulta de una preocupación por la claridad, pero el deseo por la prosa reducida puede reflejar también un afán de satisfacción instantánea. No existe el deseo de que se requiera hacer un esfuerzo para entender un texto y, por extensión, aquello a lo que se refiere. El escritor responde a las demandas del lector contemporáneo y produce prosa escrita “para comunicar con rapidez”.⁷⁴

Por esta razón David Carrier ha sugerido que es posible “moverse rápido, fácilmente y con seguridad” en la escritura convencional sobre el arte,

⁷¹ *Idem.*

⁷² S. Ouzman, “Seeing is Deceiving: Rock Art and the Non-visual”, *World Archaeology*, 33 (2), 2001, pp. 237-256, esp. pp. 241-242.

⁷³ D. Carrier, “Jean Louis Schefer: The Uses of Difficulty in Art History Writing”, *Word & Image*, 25 (1), 2009, pp. 11-21, esp. 11.

⁷⁴ *Ibid.*, pp. 11-21, esp. p. 21.

“incluso cuando el análisis no es familiar”.⁷⁵ La facilidad segura de Carrier tal vez no corresponde con la experiencia de numerosos lectores, dada la densidad empalagosa de algunos escritos sobre arte contemporáneo, en los que la complicada prosa (que con frecuencia es apropiada) en ocasiones se confunde con profundidad. Sin embargo, su argumento sobre la falta de creatividad en tal escritura es convincente.

Los caminos de palabras de Tilley a través de monumentos prehistóricos sí inspiran confianza de la clase que Carrier describe. Hay una ausencia de impedimento expresivo. Tilley no tartamudea sino que lucha por dar a sus lectores la experiencia física del lugar tan rápidamente como su prosa lo permite; sin embargo, es probable que algunos lugares, como Rollright, no estén abiertos a una explicación tan rápida.

Existe un lugar en la historia del arte para la descripción lenta, densa, que permite un contacto renovado con las obras de arte. En este contexto, el experimento de T.J. Clark en su libro *La visión de la muerte* está motivado por el deseo de prolongar el encuentro con el *Paisaje con hombre muerto por una serpiente* de Poussin (Galería Nacional, Londres, 1648), tanto en el tiempo real como en el tiempo de la lectura.⁷⁶ El encuentro entonces se convierte en una forma de demostrar, a través de las palabras, cómo las imágenes resisten la verbalización. Clark tiene formas particulares de verbalización en mente, las frases sucintas de las charlas promocionales, los eslóganes y las citas, a las que se refiere como “pequeños motivos de significado comercializables”.⁷⁷ Estos motivos forman la antítesis del uso que Clark hace del lenguaje. Se resiste a las frases cortas y superficiales en favor de una prosa más extendida y se rehúsa a traicionar la imagen al etiquetarla demasiado rápido.

Las interpretaciones de Clark, sus desaceleraciones descriptivas, llaman la atención sobre la forma en que las pinturas retribuyen la atención sostenida. La profundidad del significado de *Paisaje con un hombre muerto por una*

⁷⁵ *Ibid.*, p. 21.

⁷⁶ T.J. Clark, *The Sight of Death: An Experiment in Art Writing*, New Haven, Yale University Press, 2006.

⁷⁷ *Ibid.*, pp. 122-123. Para una discusión más extensa de mi lectura de los objetivos de Clark, véase mi reseña de *The Sight of Death* [La visión de la muerte], en N. Chare, “Testimony”, *The Year’s Work in Critical and Cultural Theory*, 16, 2008, pp. 288-301, esp. pp. 289-292.

serpiente no se vuelve obvio en minutos u horas, sino en días y semanas. La longitud del tiempo dedicado a la percepción tiene una repercusión en la riqueza de la interpretación que resulta de ella. La descripción y la exégesis, la escritura sobre el arte, puede contribuir a la forma y también a la duración de esta percepción.

La escritura del arte que busca ser creativa es la más indicada para volver el objeto de la investigación poco familiar o extraño. Carrier identifica esta clase de creatividad en las obras de Jean Louis Schefer.⁷⁸ Schefer no se puede leer rápidamente porque “los ritmos de su prosa son difíciles de identificar; emplea un lenguaje literario; da vueltas alrededor de los temas de una forma elíptica determinada”.⁷⁹ El estilo de Schefer, los caprichos de su retórica y sintaxis, detienen al lector. Éste es el asunto clave. Leer sus textos es un proceso lento; “la dificultad y longitud de la percepción” aumentan a cada página del texto.⁸⁰ Carrier sugiere que la prosa de Schefer “nos anima a quedarnos ahí un poco más”.⁸¹ Esta percepción extendida, un retraso perverso, se traslada a la valoración de las obras bajo discusión que, cuando se encuentran de nuevo, han adquirido una mayor complejidad.

En su forma fragmentaria, las exploraciones sensoriales y las interpretaciones de Rollright que se han ofrecido aquí buscan proveer una desaceleración comparable con la de Schefer, aunque más cruda. La división de este trabajo en secciones separadas crea una escritura pausada, diseñada para interrumpir el flujo de la prosa, para dar motivo a la pausa. También es estratégica la ausencia de una introducción que describa la naturaleza de los argumentos que seguirán y explique por qué el texto está estructurado de esa manera. Se deriva del deseo de hacer trabajar a los lectores para situarse en la prosa y encontrar conexiones. Shklovsky recomendó una “forma áspera y el retraso” como estrategias para provocar que las cosas pierdan su familiaridad, para devolver a la piedra su cualidad pedregosa-

⁷⁸ Jean Louis Schefer ha escrito sobre arte prehistórico, pero de un periodo anterior a Rollright. Véase J.L. Schefer, *Questions d'art paléolithique*, París, POL, 1999. Agradezco a Adrian Rifkin por llamar mi atención sobre este texto.

⁷⁹ D. Carrier, *op. cit.*, p. 21.

⁸⁰ V. Shklovsky, *op. cit.*, p. 12.

⁸¹ D. Carrier, *op. cit.*, p. 21.

sa.⁸² Puede afirmarse que la materialidad de las cosas sólo se les puede devolver mediante una escritura que fomente la desaceleración, una extensión de la longitud de la percepción, una atención al detalle, incluso si esto implica acercarse a la inercia. Tal escritura, que constituye un modo posible de evocación entre otros, surge de un involucramiento cercano con el objeto de estudio.

Para usar de nuevo a Clark como ejemplo, hay pasajes en *La pintura de la vida moderna* en los que están escritos himnos dedicados a efectos en la superficie del cuadro, elegías al juego de la pintura sobre el lienzo.⁸³ En estos párrafos, repletos de las tácticas dilatorias de las comas y los guiones, los efectos del deseo por la gratificación veloz están temporalmente suspendidos. En cambio, se lleva al primer plano algo en la materia de las cosas. La prosa de Clark jala la mirada hacia la longitud del lienzo, trayendo este o aquel detalle, trazo, marca o mancha a una gran cercanía. Esta sujeción a lo visual se logra al empujar los límites del lenguaje: ajustando el mundo percibido en los confines a la prisión de las palabras, mediante una clase de adorno, un exceso de detalles.

La mayor parte de la escritura sobre el arte no logra esta inmediatez. Es más remota. Paul Virilio ha escrito sobre la acción a distancia como correspondiente a “la derrota del mundo como campo, como distancia, como materia”.⁸⁴ Para prevenir esta derrota de la materia, deben buscarse las palabras que permitan saborear el mundo material, incluyendo sus texturas cambiantes, las modificaciones sutiles en los olores, las ricas cadencias. La prosa debe perfeccionarse para que se ocupe lentamente de la sensación circundante, se asiente en ella en lugar de atravesarla a toda velocidad. Esto requiere un enfoque creativo en la composición que aproveche al máximo las cualidades ficticias de la escritura sobre historia del arte. La ficción no tiene que ser falsa, sin una base fáctica: el significado original de *fictio*, como lo explica Clifford Geertz, es simplemente algo hecho o fabricado.⁸⁵

⁸² V. Shklovsky, *op. cit.*, p. 23.

⁸³ Véase la descripción de *Un bar aux Folies Bergère*, en T.J. Clark, *The Painting of Modern Life*, Princeton, Princeton University Press, 1984, pp. 248-249.

⁸⁴ P. Virilio, *Speed and Politics*, trad. de M. Polizzotti, Nueva York, Semiotext(e), 1986, p. 133.

⁸⁵ C. Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Nueva York, Basic Books, 1973, p. 15.

FRAGMENTO 5: NOCHE PEDREGOSA

En 1854, Thomas Beesley comentó sobre las piedras de Rollright que había visto “las sombras de las nubes pasar rápido sobre ellas, llevadas por el viento, lo que las hacía resaltar en un contraste extraño e intermitente con el follaje oscuro en ellas y a su alrededor”.⁸⁶ El círculo y otros monumentos son, desde la distancia, de color gris, más claros o más oscuros dependiendo de la cantidad de luz del sol (figura 7). Sin embargo, como Henry Taunt reconoció hace un siglo, las piedras grises están “teñidas con muchos tonos”.⁸⁷ Este teñido está creado por los numerosos líquenes y musgos que se encuentran en las superficies de las rocas. Una de las especies principales de líquen, *Aspicilia calcarea*, posee una corteza uniforme gris claro, con la orilla blanca. En contraste, los brotes jóvenes de *Caloplaca aurantia*, son de color naranja brillante. El círculo, con su pintura natural, es, por lo tanto, policromo. En la prehistoria, es probable que se haya untado tierra u otros pigmentos naturales a las rocas para darles un color particular durante, y como parte de, prácticas rituales.

Taunt fue uno de los pocos escritores que llamó la atención sobre la experiencia de Los Hombres del Rey después de la puesta del sol. Escribe sobre el círculo que “a la mitad de la noche es ciertamente muy extraño, cuando las piedras grises apenas si pueden percibirse en la oscuridad y los árboles se ven negros en contraste con las estrellas centelleantes, una lucecita aquí y allá brillando de vez en cuando, como una luciérnaga entre el largo pasto”.⁸⁸ La experiencia física de los círculos de piedra en la noche está enormemente desatendida en la literatura existente sobre la arquitectura prehistórica. Se reporta que muchas estructuras construidas en el Neolítico, especialmente Stonehenge, tienen una alineación solar y Rollright no es la excepción;⁸⁹ en ocasiones también se sugieren las alineaciones lu-

⁸⁶ T. Beesley, “The Rollright Stones”, *Transactions of the North Oxfordshire Archaeological Society*, 1, 1855, pp. 61.73, esp. p. 61.

⁸⁷ H.W. Taunt, *The Rollright Stones: The Stonehenge of Oxfordshire*, Oxford, H.W. Taunt and Co., 1907, p. 23.

⁸⁸ H.W. Taunt, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁹ Para una discusión sobre las supuestas alineaciones astronómicas de Stonehenge, véase C. Chippindale, *Stonehenge Complete*, London, English Heritage, 2004, pp. 226-238. Los alineamientos sugeridos en Rollright se analizan en G. Lambrick, *op. cit.*, pp. 24, 43.

Figura 7. La Piedra del Rey, c. 3500-2800 a.C. Piedra caliza oolítica. Rollright, Oxfordshire. Fotografía del autor.



nares.⁹⁰ Existe, sin embargo, poco análisis sobre el cambio en la apariencia de los sitios después de la puesta del sol, incluso en las exploraciones de la fenomenología del paisaje, como las de Tilley, que buscan asir la experiencia física de los monumentos prehistóricos.

Como percibió Taunt, las piedras pueden verse aun con la luz de la luna. En Rollright, con luna llena, Los Hombres del Rey pueden identificarse completos. Si se está parado fuera del círculo, viendo hacia adentro, varían de color entre gris claro, oscuro y negro, según la posición. Las piedras parecen menos sólidas, sombras de lo que son durante el día. Dentro del círculo, la percepción cambia y las piedras cuyas caras interiores no están directamente iluminadas por la luna parecen sombrías. A la luz de la

⁹⁰ Véase C. Tilley, *The Materiality...*, *op. cit.*, p. 34.

luna, esas caras interiores aún se ven de color gris claro. Si uno se acerca a estas piedras bien iluminadas, se detiene muy próximo a ellas, puede discernir zonas de líquen y otras de sombras causadas por las variaciones en la superficie de la roca. Al mirar hacia fuera del círculo, donde están presentes los arbustos y los árboles, la tierra desaparece, es reemplazada por la oscuridad, un vacío. Sin embargo, es posible ver a una distancia considerable sobre el espacio abierto de los campos. En la prehistoria, si el área era un bosque, el círculo habría formado un refugio de luz natural, cubierto por la oscuridad de la noche.

Sin que el sol las caliente, las rocas están frías al tacto, crueles. A media luz, con una reducción para la distracción visual, la textura adquiere mayor importancia y el efecto estriado de las caras interiores, relativamente lisas, y las variaciones de la superficie, ligeras, sutiles, asumen una claridad adicional. El círculo es distinto en la noche, pero no está menos presente. De hecho, puede causar una impresión más fuerte en los sentidos, que se han agudizado por la reducción de la información visual disponible para ser procesada. Serres ha escrito que la noche hace a la piel más consciente de estímulos sutiles. En las horas de oscuridad, el cuerpo “ama las percepciones menores, insignificantes: las señales débiles, los matices imperceptibles, los efluvios escasos”.⁹¹ La noche es el momento de los detalles, no visuales sino táctiles, olfatorios, acústicos y gustativos. Las distinciones sutiles saltan a primer plano. Serres equipara esta consciencia acentuada con una vuelta a las formas antiguas de estar en el mundo, con un redescubrimiento de “prácticas perdidas hace mucho por el olvido y el hábito”.⁹² Fomenta el recuerdo de cómo el mundo solía experimentarse antes de la glorificación del ojo.

Esto no es sugerir, sin embargo, que la vista no tenía nada que ofrecer a un visitante nocturno de Rollright durante el Neolítico. Las tinieblas y la oscuridad pueden haberse aprovechado. Si la luna está menguando, la lobreguez que rodea el círculo aumentaba en intensidad para quienes se situaban dentro de él. El círculo, como un espacio, no está cercado por piedra, sino por oscuridad, por la nada. Las piedras de color gris pálido

⁹¹ M. Serres, *op. cit.*, p. 68.

⁹² *Idem.*

marcan el límite del mundo visible. La noche, entonces, puede reforzar visiblemente el monumento como un lugar. En las ceremonias, el círculo también puede haberse iluminado artificialmente con fogatas, con luz intermitente, inconsistente. Esta forma de luminosidad, con su intensidad continuamente variable, causa que las piedras parezcan moverse y cambiar. Las llamas crecen y disminuyen, giran y se enredan, causando sombras febriles, que cambian de forma y que bailan sobre las superficies de la roca. La piedra caliza sólida se vuelve amorfa: acrecentándose, derrumbándose, retorciéndose continuamente. La piedra es tan deforme como la llama, está en síntesis visual con ella. El fuego también lleva su color a las caras internas del círculo, que adquieren un pálido matiz café rojizo. Las piedras ahora tienen el color del interior de un trozo de madera que acaba de cortarse. Muchas de las piedras poseen rastros de este color durante el día: los trozos de piedra que no están colonizados por el liquen tienen un tono rosado.

El fuego le da a las piedras una apariencia cálida. Con el tiempo también las calienta, literalmente. Se vuelven entidades vivas, radiantes, animadas. Es posible que así fuera como el ojo y la mente neolíticos las percibían. A la luz del día, el pasto que crece en montículos en la base de cada piedra es claramente visible (figura 8). Hace parecer que las rocas han surgido de la tierra, presionando hacia arriba como plantas luchando por la luz y el sustento del sol. Es probable que las generaciones que siguieron a quienes erigieron el círculo no lo percibieran como forjado por la mano humana. Para recurrir a evidencias de otras culturas, este es, por ejemplo, el caso en el arte rupestre buwarraja hecho en la región Wardaman, en el Territorio del Norte de Australia. Los ancianos aborígenes piensan que este arte rupestre fue creado cuando unos seres soñadores “se colocaron en el paisaje durante los eventos creativos del principio del tiempo”;⁹³ de forma similar, Rollright puede haberse visto como construido por espíritus.

Desde luego, es posible que el círculo de piedra siempre se reconociera como una construcción humana; sin embargo, esto no descarta que se considerara que las piedras mismas tenían una cualidad espiritual. Es probable

⁹³ B. David, *Landscapes, Rock-Art and the Dreaming*, Londres, Leicester University Press, 2002, p. 73.

Figura 8. Detalle de Los Hombres del Rey. Fotografía del autor.



que el mundo que rodeaba a las personas del Neolítico, incluyendo las piedras, los árboles y el agua, se percibiera también como animado. Los espíritus que las piedras de Rollright encarnaban pueden haberse manifestado durante actos rituales.

Estos rituales habrían involucrado todos los sentidos. Los Hombres del Rey no deben considerarse como un espectáculo puramente visual: como he demostrado aquí, una visita al monumento también habría implicado el oído, el olfato, el tacto y el gusto. El aire habría estado denso con el humo de

madera quemada, con su olor y sabor fuerte. Su aroma penetrante se habría quedado en la ropa durante los días siguientes, una memoria olfativa para llevar a otros lugares. El sonido de los tambores, del golpeteo, de los golpes asestados a las rocas y de los cánticos habría surgido de la niebla densa de humo, tal vez más allá de la periferia del propio círculo. Aquellos que estuvieran dentro del círculo se habrían movido al ritmo de estos sonidos, habrían girado, pisoteado, dado vueltas, mientras el olor revoloteaba a su alrededor y el calor los rodeaba. Las piedras mismas habrían estado parcialmente ocultas, el campo visual alterado por el material que se quema, por el humo sobre las llamas y por las nubes de cenizas y hollín. En esta situación, la roca se volvería animada, se movería, balanceándose. Lo sólido se haría fluido, se mezclaría en el aire denso con las maderas humeantes de las fogatas, y parecería uno solo con ellas. Sin embargo, al tacto estarían aún duras, inamovibles. La piedra experimentada como una mágica contradicción.

REFLEXIÓN 5: MATERIA VIVA

La piedra caliza oolítica, áspera, rugosa, se habría entendido como conectada con la madera (figura 9). En el pasado no habría existido la estricta distinción entre el árbol y la piedra. Chris Fowler y Vicki Cummings han sugerido que ciertas piedras fueron utilizadas en la construcción de monumentos prehistóricos porque poseían asociaciones metafóricas con el mar.⁹⁴ Fowler y Cummings consideran que algunas rocas fueron aprovechadas por su semejanza visual con características marinas: “la práctica de traer piedras brillantes del mar reluciente puede haber sido significativa por sí misma y habría buscado producir cierta similitud en el efecto entre algunas partes del complejo megalítico y la superficie reflejante del mar”⁹⁵

Las piedras de Rollright poseen atributos similares a la madera en varios sentidos, incluyendo el color y la textura, y pueden haber tenido asociaciones metafóricas con los árboles o haberse utilizado por su semejanza con la madera. La estricta distinción que ahora existe entre el árbol y la piedra o entre la piedra y el mar no necesariamente existía en el pasado. Un tipo de

⁹⁴ C. Fowler y V. Cummings, *op. cit.*, pp. 1-20.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 7.

Figura 9. Detalle de Los Hombres del Rey. Fotografía del autor.



pedra como el cuarzo, por ejemplo, puede haberse interpretado en el estilo cognitivo de la prehistoria como un pedazo de mar. El mar es, después de todo, capaz de congelarse en el frío extremo, de transformarse de líquido en sólido. La piedra caliza áspera y rugosa de Rollright podría haberse entendido, de forma similar, como un tipo de madera. El hecho de que las piedras no se quemen habría podido hacer que parecieran tener propiedades mágicas. Las maderas aparentemente atemporales que componen Los Hombres del Rey pueden haberse utilizado para celebrar el recurso vital que era la madera: usado para construir, hacer herramientas y como combustible.

J.D. Lewis-Williams y David Pearce han escrito sobre estatuillas del Neolítico como objetos que encarnaban personajes supernaturales.⁹⁶ De

⁹⁶ J.D. Lewis-Williams y D. Pearce, *op. cit.*, p. 75.

forma similar, puede haberse pensado que espíritus de árboles o de piedras habitaban estas rocas o haberse percibido que el mismo espíritu habitaba tanto en las piedras como en los árboles. Las divisiones que ahora damos por hecho entre estos materiales quizá no se concebían en la prehistoria. Con toda probabilidad, en el Neolítico había una mayor continuidad entre recursos naturales con características compartidas que unían sustancias que hoy vemos como dispares y distintas.

También había una relación más íntima entre la gente y el ambiente circundante que la que existe en el presente. Las personas del Neolítico no estaban separadas de su alrededor, sino que existía en simbiosis con él. Estaban interconectadas con él. Para recurrir de nuevo a evidencias de otras culturas, es probable que la perspectiva de la gente del Neolítico no haya sido distinta de la de los indígenas guatemaltecos contemporáneos, que ven las hormigas, los árboles, la tierra, los animales domésticos y los seres humanos como un cuerpo colectivo. Estos indígenas, como respuesta a los soldados que quemaron sus tierras, describieron un sentimiento de aflicción: “Cuando hablaban de ‘tristeza’, se referían a algo que no sólo experimentaban los humanos, sino también esos otros elementos interconectados que habían sido violados. Cuando tocabas la tierra podías sentir su tristeza, y también en el sabor del agua”.⁹⁷ Esta clase de visión del mundo promueve el respeto por el entorno, puesto que constituye una extensión de uno mismo, en lugar de considerarse algo separado.

En esa perspectiva, el frío de una piedra, el agudo dolor que provoca o su calidez placentera pueden entenderse como un indicador de su estado de ánimo. La piedra puede recibir o hacer daño. Es sensible. Hay evidencia de que un sistema de creencias de complejidad comparable al de los indígenas guatemaltecos existió en la sociedad neolítica de Gran Bretaña. La tierra se concebía, de forma similar, como dotada de sentidos. Las minas de sílex como las de Grimes, por ejemplo, se habrían rellenado “para curar la herida causada por hundir la lanza”.⁹⁸ La tierra era carne. Encarnaba espíritus. Las herramientas de huesos y cuernos aparentemente abandonadas

⁹⁷ D. Summerfield, “The Social Experience of War and Some Issues for the Humanitarian Field”, en Patrick Bracken y Celia Petty, (eds.), *Rethinking the Trauma of War*, Londres, Free Association Press, 1988, pp. 9-37, esp. p. 17.

⁹⁸ M. Russell, *Flint Mines in Neolithic Britain*, Stroud, Tempus, 2000, p. 114.

en las minas posiblemente fueron dejadas ahí “como una ofrenda o un agradecimiento a la deidad o el espíritu que residía en esa área en particular del paisaje”.⁹⁹ Es probable que también se hayan depositado trozos de madera en las minas como ofrendas a los seres que habitaban esos sitios.¹⁰⁰ Una estatuilla de creta colocada en las minas de Graves “probablemente fue puesta en las minas de sílex para generar más piedra”.¹⁰¹

El círculo puede haberse erigido en Rollright y las ceremonias haberse llevado a cabo ahí para producir más madera-piedra. Los Hombres del Rey fueron construidos en honor de un recurso natural. En este sentido, el monumento tiene el potencial, por lo que revela sobre la actitud neolítica frente al medio ambiente, de ser “una intervención creativa tanto dentro como fuera de [su] tiempo”.¹⁰² El círculo es un recordatorio oportuno de la necesidad de mostrar consideración por el mundo natural. Tratar de ver las piedras en él como si fueran meras piezas de construcción, ignorar su mensaje ecológico, es rehusarse a verlas. La experiencia de la sustancia en el Neolítico era, como es ahora, siempre mediada, lo que significa que un material como la piedra nunca era inocente, nunca era simplemente materia. Las creencias y los valores siempre establecían su residencia en los materiales y hablaban a través de ellos. A los que ahora se ven como materiales básicos, como la roca y la madera, se les otorgaba un estatus, importancia, poder y se les consideraba espiritualmente significativos.

DESPUÉS DE LA LUZ

En una discusión sobre los placeres de la piedra caliza, Adrian Stokes llama la atención sobre “la omnisciencia del proceso escultural” en lo mineralógico, que se manifiesta cuando “la lluvia golpea un peñasco o el mar salpica las rocas y las deja mojadas o cuando el viento las raspa con arena”.¹⁰³ El agua es la “fuerza escultora natural dominante”.¹⁰⁴ La interacción entre

⁹⁹ M. Russell, *op. cit.*, p. 84.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 107.

¹⁰¹ L. Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, Nueva York, New York University Press, 1983, p. 16.

¹⁰² G. Pollock, *Encounters in the Virtual Feminist Museum*, Londres, Routledge, 2007, p. 45.

¹⁰³ A. Stokes, *Stones of Rimini*, Aldershot, Ashgate, 2002, p. 27.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 31.

la piedra caliza y el agua, para Stokes, “siempre es poética, siempre apela a la imaginación”.¹⁰⁵ Esta capacidad de la roca tallada de estimular la creatividad mental se demuestra en el poema de W.H. Auden, “In Praise of Limestone” (“En alabanza a la piedra caliza”), en el que la piedra es el estímulo para meditaciones literarias sobre la historia y la teología.¹⁰⁶ Auden comienza su poema con un recuento de los olores, sonidos y visiones provocadas por la piedra caliza, con una descripción de las percepciones físicas, como un preámbulo para temas importantes, y la roca se transforma rápidamente en una alegoría más palpable.

Las frases de apertura son notables, sin embargo, puesto que Auden concibe la piedra caliza como un material que nutre. La describe como protectora del pez y sustento de la mariposa y la lagartija. Se representa como maternal. Esto se hace explícito en el decimoprimer verso: “¿qué podría ser más como una madre?” En su recuento, Stokes le otorga a la piedra caliza, de manera similar, una cualidad antropomorfa, y escribe sobre su resplandor, parecido al de la carne.¹⁰⁷ Sostiene que la roca es susceptible a la enfermedad y está sujeta a recibir contusiones. La piel sensible de la piedra, su vívida propensión al clima, es lo que la provee de una “floración poética”.¹⁰⁸ El significado común de floración es florecimiento; sin embargo, la palabra inglesa *efflorescence* también puede referirse a erupciones cutáneas.

Auden y Stokes personifican a la piedra caliza de formas distintas. Sus descripciones pueden oírse haciendo eco de la comprensión animista de la piedra que era prevalente en la prehistoria. Sin embargo, los escritores también usan combinaciones para demostrar el efecto de la voluntad humana, ejercida a través del lenguaje, sobre la interpretación de la roca. En el momento en el que Auden hace a la piedra caliza una madre, por ejemplo, nace una interpretación particular, toma aliento. La roca entra en el lenguaje, transformada en un símbolo de maternidad a través del imaginario, a expensas de su realidad física. La sustancia de la que deriva la metáfora se

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 33.

¹⁰⁶ W.H. Auden, *Collected Shorter Poems 1927-1957*, Londres, Faber & Faber, 1966, pp. 238-241.

¹⁰⁷ A. Stokes, *op. cit.*, p. 55.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 55.

pierde, es reemplazada por un símil. La interpretación de Stoke de la superficie erosionada de la piedra caliza como una enfermedad de la piel lleva a cabo una metamorfosis similar: las grietas, las partes derruidas y las manchas son modificadas, se vuelven psoriasis.

El lenguaje es un proceso escultural que Stokes no ignora. Además de los elementos naturales y las herramientas como el cincel, el cincel dentado y el punzón, las palabras también esculpen, dan forma a la percepción y, por extensión, al objeto de la percepción. Sin embargo, como se ha mencionado, este acto de moldear no necesariamente se debe ver como algo negativo, ya que contiene el potencial para acentuar y extender nuestros encuentros con el mundo material. El formato de escritura empleado aquí ha buscado aprovechar de manera productiva esta capacidad y “encarnar”, en el sentido que Serres usa del término, algo de la complejidad de la experiencia física de Los Hombres del Rey en el presente y sugerir, al mismo tiempo, cómo las mentes neolíticas pudieron percibir el monumento.

Para Serres, la “encarnación” describe el acto de deshacer los efectos enajenantes del lenguaje, un trabajo hacia atrás, hacia lo que llama lo “dado”, nuestra experiencia sensorial del mundo.¹⁰⁹ Este acto de deshacer se logra mediante las palabras, lo que ha llevado a Steven Connor a sugerir que el lenguaje de Serres “niega en su uso lo que su lenguaje afirma, es decir, el vacío, la abstracción y la rigidez cadavérica del lenguaje”.¹¹⁰ Serres trata el lenguaje como toxina y antídoto. Reconoce el impulso asesino del lenguaje, pero también sus efectos potencialmente revitalizantes. La división en fragmentos de esta pieza de escritura, esta pieza de escritura en partes, es un esfuerzo por mostrar su duplicidad. Pretende representar los límites de las palabras a través de pausas e interrupciones. Si provee una teoría sobre la escritura creativa en relación con la historia del arte es aquella que busca asemejarse a su objeto, en este caso un círculo de piedra, “a la cualidad de este objeto que hace imposible apoderarse de él”.¹¹¹ Admite y encarna el espacio entre el lenguaje y la experiencia física.

¹⁰⁹ M. Serres, *op. cit.*, p. 133.

¹¹⁰ Steven Connor, “Michel Serres’s *Les cinq sens*”, en N. Abbas, (ed.), *Mapping Michel Serres*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2005, pp. 153-1569, esp. p. 165.

¹¹¹ A. Rifkin, “Addressing Ekphrasis: A Prolegomenon to the Next”, *Journal of Classical Philology*, 102, 2007, pp. 72-82, esp. p. 78.

Figura 10. Detalle de Los Hombres del Rey. Fotografía del autor.



Sin embargo, estos fragmentos también animan a unir las piezas. El formato invita a los lectores a participar en un ejercicio imaginativo, a imaginarse la experiencia entera a partir de las partes para vislumbrar percepciones pasadas. Las pausas entre fragmentos, los espacios, buscan proporcionar una “mirilla, grieta, fisura, agujero, ventana en la pared densamente rellena del lenguaje”, a través de la cual un lector puede reflexionar sobre el tema descrito, sentir su propio camino hacia él (figura 10).¹¹² Este estilo de escritura que, como las piedras de Rollright, está lleno de agujeros, invita a la reconstrucción. Formado por ideas parciales, anima a los lectores a tomarse su tiempo, a demorarse antes de dejar el texto. Lleva el aspecto creativo de la disciplina a primer plano y también comparte el acto creativo, la producción de significado, de una forma particularmente obvia.

¹¹² M. Serres, *op. cit.*, p. 93.

Pide a los lectores que reflexionen sobre cómo pueden combinarse los fragmentos de prosa y mezclarse sus descripciones sensoriales, y sobre cómo estas descripciones y las imágenes que las acompañan resuenan juntas. El estilo le recuerda al lector que él también importa cuando se trata de describir las percepciones: “la sustancia de la experiencia es lo que aportamos a lo que observamos, sin nuestra contribución no vemos nada”.¹¹³ Es sólo al fomentar la capacidad escultural del lector, su imaginación, cuando la experiencia del objeto del arte puede enriquecerse. En este contexto, el lenguaje se vuelve como la piedra caliza, una fuente de inspiración creativa que demanda “ser tallada con audacia”.¹¹⁴ ❧

¹¹³ Joanna Field (Marion Milner), *On Not Being Able to Paint*, Nueva York, International University Press, 1957, p. 27.

¹¹⁴ A. Stokes, *op. cit.*, p. 58.

La neuroarqueología y los orígenes de la representación en la Cueva de Chauvet*

John Onians

En la Biblia, la representación comienza con la creación, cuando Dios hace al hombre a su propia imagen, y la mayoría de las explicaciones modernas de los orígenes de la representación tienen tintes de creacionismo en el uso de los términos, como la “explosión creativa” de Pfeiffer¹ o el “big bang” de Mithen.² Casi todas las explicaciones recientes de la historia humana buscan —y encuentran—, en la aparición de representación del Paleolítico superior, evidencia decisiva del surgimiento de seres humanos que se distinguen fundamentalmente de los animales por su uso del discurso y de la simbolización para construir una cultura social. Este artículo es más cauto. Como lo hacen Lewis-Williams³ y McBrearty y Brooks,⁴ considera que la historia es más episódica y gradual. En lugar de buscar con optimismo a un hombre completamente moderno, versado en la mayoría de los comportamientos que después asegurarían la dominancia de su especie, este texto trata de entender cómo tales comportamientos pueden haber surgido más lentamente a partir de una serie de contingencias. Lo hace al relacionar nuevos conocimientos sobre el arte paleolítico con novedosos descubrimientos sobre el cerebro. Trata sobre la representación no como el

*Traducción del inglés de Agnes Mondragón Celis. Este artículo es una traducción del capítulo “Neuroarchaeology and the Origins of Representation in the Grotte de Chauvet” del libro *Image and Imagination. A Global Prehistory of Representation* editado por Colin Renfrew e Iain Morley, Cambridge, 2007, pp. 307-322. Se publica aquí con la autorización del autor y la casa editora.

¹ J. Pfeiffer, *The Creative Explosion*, Nueva York, Harper and Row, 1982.

² S. Mithen, *The Prehistory of the Mind*, Londres, Thames and Hudson, 1996.

³ J.D. Lewis-Williams, *The Mind in the Cave*, Londres, Thames and Hudson, 2002.

⁴ S. McBrearty y A.S. Brooks, “The Revolution that Wasn’t: A New Interpretation of the Origin of Modern Human Behavior”, *Journal of Human Evolution*, 39, 2000, pp. 453-463.

atributo de una humanidad manifestada repentinamente y casi divina sino como uno de los varios comportamientos que se desarrollaron cuando una neurobiología particular reaccionó ante un ambiente nuevo.

Este nuevo enfoque “neuronal” de la arqueología tiene rasgos en común con una tradición establecida, que va de Breuil y Lucquet a Lorblanchet y Lewis-Williams, pero es mucho más radical. La neuroarqueología, el término que uso para el enfoque que se adopta aquí, como la neuroantropología⁵ y la neurohistoria del arte,⁶ reconoce que los humanos son diferentes de otros animales de manera crucial, pero atribuye esa diferencia principalmente a las formas singulares en las que nuestro distintivo aparato neuronal nos lleva a relacionarnos con el ambiente material y social. Concuerdia con quienes, como Damasio, critican a pensadores como Platón y Descartes por intentar separar la mente del cuerpo, y busca reintegrar lo neuronal con lo físico. Para ello evita términos como mente, cognición y consciencia, que están viciados por su asociación con la misma tradición y que constituyen herramientas poco confiables. En su lugar considera la operación del cerebro humano de la forma más concreta posible, en términos de la descarga de neuronas, la formación y ruptura de redes neuronales, la operación de neurotransmisores y la distribución de hormonas, y vincula esta actividad con los estados de ánimo, las emociones y los pensamientos que componen nuestra vida interior y con las acciones y los comportamientos a los que dan origen.

REPRESENTACIÓN NO INTENCIONADA

El valor de este enfoque neurológico, como una manera de abrir el debate, resulta aparente en cuanto lo aplicamos a una reevaluación del fenómeno de la representación, cuya frecuencia en el Paleolítico superior suele tomarse, sin sentido crítico, como prueba clara de la prevalencia de un comportamiento simbólico consciente en una cultura basada en el lenguaje. Tendemos a pensar que alguien que representa algo lo hace porque él o

⁵ J. Onians, “A Natural Anthropology of Art”, *International Journal of Anthropology*, 18, 2003, pp. 259-264.

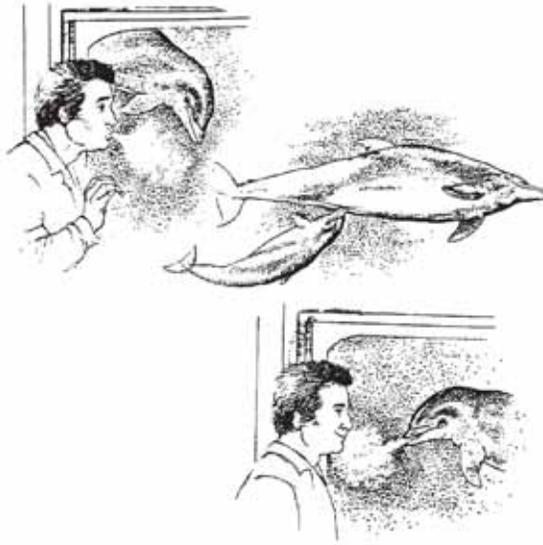
⁶ J. Onians, “Inside the Brain: Looking for the Foundations of the History of Art”, en M.R. Rossholm Lagerlof (ed.), *Subjectivity and the Methodology of Art History*, Estocolmo, Konstvetenskapliga Institutionen, Stockholm Universitet, 2003.

ella está consciente de que tal representación tiene alguna función socialmente reconocida, pero no es necesario que ese sea el caso. Lo que llamamos representación puede ocurrir por muchas razones. De hecho, para distanciarnos del concepto de intención, resulta más seguro pensar sólo en una cosa que visualmente *se parece a* algo más. Hay muchos ejemplos en el mundo natural de una cosa que se parece a otra, desde los casos extremos de la crisálida de la mariposa azul, *Spalgis epius*, que se parece a la cara de un mono, y el insecto brasileño *Fulgora lucifera*, que se parece a un cocodrilo, hasta la orquídea cuyas flores parecen abejas o la mariposa cuyas alas parecen ojos. No hay, por supuesto, ninguna intención detrás de estas semejanzas. Lo que hay es un largo proceso durante el cual las proclividades neuronalmente dirigidas de una criatura interactuaron con la forma y configuración de la otra. La razón por la que estas formas de vida han adquirido estos atributos visuales es porque, cuando son vistas por otra criatura y llevadas de su ojo a su cerebro, provocan que esa forma de vida los busque o los evite. Puesto que la posesión del código genético para esas semejanzas incrementa la probabilidad de que la criatura o planta sobreviva, se ha vuelto parte del genoma de esa criatura o planta. De este modo, las semejanzas son frecuentes en la naturaleza y son el producto de actividad neurológica, pero no necesariamente de la elevada actividad mental que asociamos con Leonardo da Vinci. En la mayoría de los casos, son una consecuencia pasiva de la selección genética.

En otros casos una semejanza puede ser resultado de la acción autónoma, pero inconsciente, de un animal individual. Considérese, por ejemplo, un evento documentado hace tres décadas: un etólogo estaba observando delfines en un tanque.⁷ Estaba fumando y en una ocasión notó que, cuando exhalaba una nube de humo al aire, una joven delfín nadaba hacia su madre, succionaba un poco de leche y al regresar hacia donde estaba él la arrojaba al agua, haciendo una nube como la suya (figura 1). En términos artísticos, lo que la delfín hizo fue copiar la imagen que había visto usando un medio diferente sobre un soporte diferente, leche en lugar de humo y agua en lugar de aire. Al ver el efecto que el hombre había producido y re-

⁷ C.K. Taylor y G.S. Saayman, "Imitative Behaviour in Indian Ocean Bottle Nose Dolphins (*Tursiops aduncus*) in Captivity", *Behaviour*, 44, 1973, pp. 286-298.

Figura 1. Hombre y delfín.



Fuente: R. De Byrne, *The Thinking Ape: Evolutionary Origins of Intelligence*, Oxford, Oxford University Press, 1995, p. 74, ilustración 6.4.

cordando haber visto un efecto similar cuando la leche se escapaba de su boca, la delfín tomó un poco más de leche y lo copió. No hubo entrenamiento alguno o incentivo externo involucrado. En su lugar, la imagen fue, de nuevo, producto del efecto de la selección natural, sólo que en este caso la selección fue por un aparato neuronal complejo que aseguraría que un mamífero joven imitaría a sus mayores y de esa forma adquiriría las habilidades necesarias para sobrevivir. El sistema de recompensas que provocó ese comportamiento fue puramente biológico. Un aspecto importante del comportamiento es que va más allá de la simple imitación reflexiva de una acción. Lo que captura la atención de la joven delfín es un objeto particular con una forma particular, es decir, la nube que el hombre hace, y lo que su aparato neuronal la incentiva a hacer es replicar esa forma, en términos peirceanos, a hacer un icono, es decir, una representación de ella. Como el estudiante de arte que copia un objeto, ella sólo puede hacerlo porque recuerda cómo pueden hacerse esas formas. La diferencia principal entre

ella y el estudiante de arte es que, mientras el estudiante ha sido entrenado para hacer copias y hace ésa porque él o ella responde a un sistema de recompensas externo y social (como la expectativa de aprobación del profesor y sus compañeros), para la delfín la recompensa es interna y neuroquímica. Es evidente que el acto de representación puede suceder sin ninguna actividad mental consciente, entrenamiento o formación social con la que ahora se asocia regularmente. Hasta que hayamos investigado la posibilidad de que la representación más temprana del Paleolítico sea resultado de causas similares, es imprudente suponer un origen más consciente.

Otros dos casos de estudio que involucran a nuestros parientes primates nos acercan a identificar tales causas. Hace más de sesenta años, T.H. Huxley observó al joven gorila Meng aparentemente delineando su sombra en la pared blanca de su jaula y sugirió que tal actividad podría haber estado en el origen de la pintura.⁸ Haya tenido o no razón, sin duda presenta evidencia de la existencia de una inclinación entre los primates a delinear su propia sombra, una inclinación que debe tener como origen no una formación social, sino los vínculos neuronales entre el ojo y la mano. Hace diez años surgió un conocimiento mayor de tales vínculos, cuando visité a Sue Savage-Rumbaugh en Atlanta para discutir su trabajo con el chimpancé bonobo Kanzi.⁹ Continuando con mi interés en vulvas paleolíticas, le pregunté sobre el interés de Kanzi en genitales femeninos. En respuesta, me dijo que el juguete con el que más disfrutaba jugar era una pelota roja de hule, una preferencia que explicaba en términos de una tendencia innata a buscar objetos que tienen las propiedades visuales y táctiles de los genitales femeninos de los bonobos. Tal tendencia debe desencadenarse al ver un objeto particular que cause la liberación de hormonas cerebrales, que a su vez estimulen la actividad manual, que probablemente conduce a más actividad hormonal. Lo que da relevancia a las acciones de estos dos primates para nuestra investigación es que la de Kanzi puede considerarse proto-escultural y la de Meng, proto-pictórica. Las dos plantean cuestiones de representación y las dos son producto de actividad neuronal inconsciente.

⁸ T.H. Huxley, "Origins of Human Graphic Art", *Nature*, 3788, 1942, p. 367.

⁹ E.S. Savage-Rumbaugh y R. Lewin, *Kanzi: The Ape at the Brink of the Human Mind*, Nueva York, Wiley, 1994.

UN POCO DE NEUROCIENCIA: NEUROPLASTICIDAD Y NEURONAS ESPEJO

Para seguir nuestra indagación claramente necesitamos poseer algunos conocimientos de neurobiología y neuropsicología, y tenemos la suerte de que cada vez hay más evidencia disponible gracias a los avances en la tecnología utilizada para explorar el cerebro. La investigación en numerosas áreas ha arrojado luz sobre la actividad artística, como lo han demostrado los neurocientíficos Ramachandran¹⁰ y Zeki,¹¹ pero el presente artículo se concentrará en dos descubrimientos, cada uno significativo para el entendimiento de nuestra humanidad. Uno es el reconocimiento de la importancia de la plasticidad neuronal para la formación del cerebro del individuo; el otro es la importancia de las neuronas espejo en la conformación de la conducta del individuo.

La plasticidad neuronal es la clave para entender porqué diferimos uno de otro en un nivel distinto al genético. El principio básico de la neuroplasticidad consiste en que la configuración de nuestro cerebro se modifica en respuesta a cambios en la experiencia y las acciones del individuo. Todos nacemos con cien mil millones de neuronas, cada una capaz de tener hasta cien mil conexiones con otras neuronas. Lo que nos hace diferentes de otros es la manera en la que esas conexiones se forman y deshacen en respuesta a nuestras experiencias. Así, si repetimos una experiencia, como una acción o exposición sensorial, las neuronas involucradas en la corteza motora o sensorial desarrollan más conexiones, mejorando, entonces, nuestro éxito en tales acciones o percepciones. Hubel y Wiesel mostraron hace cuarenta años cómo sucede esto en el caso de las neuronas que responden a líneas con diferentes orientaciones¹² y Tanaka demostró hace diez años

¹⁰ V.S. Ramachandran y W. Hirstein, "The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience", *Journal of Consciousness Studies*, 6, 1999, pp. 15-51.

¹¹ S. Zeki, *Inner Vision: An Exploration of Art and the Brain*, Oxford, Oxford University Press, 1999; S. Zeki, "Art and the Brain", *Journal of Consciousness Studies*, 6, 1999, pp. 76-96.

¹² D.H. Hubel, "The Visual Cortex of the Brain", *Scientific American*, 209, 1963, pp. 54-62; D.H. Hubel y T.N. Wiesel, "Receptive Fields of Cells in Striate Cortex of Very Young Visually Inexperienced Kittens", *Journal of Neuropsychology*, 26, 1963, pp. 994-1002; D.H. Hubel y T.N. Wiesel, "A Re-examination of Stereoscopic Mechanisms in Area 17 of the Cat", *Journal of Physiology*, 232, 1973, pp. 29-30.

cómo esto opera en el caso de la percepción de un solo objeto.¹³ En términos de la visión, mientras más observemos algo, más conexiones se formarán entre las neuronas involucradas, reforzando así nuestra preferencia por observar ese objeto.

Esa plasticidad neuronal es claramente adaptativa en tanto que, por ejemplo, cuando somos jóvenes vemos a nuestros mayores comiendo una fruta con una forma y textura particulares, adquiriremos una preferencia por otorgarle atención visual a esa fruta. Cuanto más veamos esa fruta, la detectaremos mejor cuando nosotros estemos recolectando comida. Lo mismo es cierto para cosas que aprendimos a evitar. Si vemos a nuestros mayores mirando algo peligroso, como hongos venenosos o un animal peligroso, el efecto será similar. Cuanto más miremos el hongo venenoso o el animal peligroso, nuestras redes neuronales se adaptarán más a percibirlo y se reforzará nuestra preferencia por darle atención visual, con obvios beneficios para nosotros. La plasticidad neuronal en la corteza visual nos ayuda tanto para encontrar cosas como para evitarlas: la plasticidad neuronal se ha seleccionado para esto. Ayudó a nuestros ancestros a sobrevivir, especialmente cuando cambiaban de hábitat y necesitaban aprender a dar atención visual a cosas nuevas.

Pero esta no es la razón por la que es importante para nosotros. Lo que hace a la plasticidad neuronal tan importante para alguien que estudia la historia del arte es que contiene una clave crucial para comprender la formación de las preferencias visuales en general. El principio esencial estipula que, mientras más observe alguien una configuración cualquiera, será cada vez mejor para encontrarla e identificarla, y esto significa que cuanto más conozcamos lo que un individuo o los miembros de un grupo hayan estado viendo, sabremos más sobre lo que se han inclinado a ver y *observar*, tanto en el ambiente en conjunto como en una superficie particular. La posibilidad de predecir, a partir de este principio, es un recurso extraordinario para quien busque entender la historia de la actividad artística, pues implica que si se sabe lo que una persona ha estado viendo con atención, se sabrá qué es lo que ha estado inclinado a ver en los materiales a su alrede-

¹³ K. Tanaka, "Neuronal Mechanisms of Object Recognition", *Science* 262, 1993, pp. 685-688; K. Tanaka y K. Matsumoto, "The Role of the Medial Prefrontal Cortex in Achieving Goals", *Current Opinion in Neurobiology*, 14, 2004, pp. 178-185.

dor, con obvias consecuencias para el carácter de su arte. Ciertamente, en algunas comunidades la gente otorga mayor atención visual a cosas en su ambiente que han estado ahí durante mucho tiempo, y si éstas incluyen arte existente, eso fomentará la permanencia de la tradición, mientras que en otras la gente puede estar viendo objetos nuevos, lo que promoverá la innovación. En cada caso debemos preguntarnos otra vez: ¿qué es lo que los miembros de esta comunidad o este individuo en particular han estado viendo?

Mientras el principio de neuroplasticidad arroja luz principalmente sobre nuestras diferencias, las neuronas “espejo” nos dicen más sobre nuestras similitudes. No sólo son una clase de neurona que todos compartimos, sino que su propiedad particular es que nos ayudan a imitarnos unos a otros. Fueron identificadas primero por Rizzolatti y su equipo en la Universidad de Parma, quienes notaron que cuando un mono observa a otro primate haciendo algo con la mano, como tomar un cacahuete, ciertas neuronas en la corteza premotora del mono que observa —las que normalmente se activan antes de que emprenda la misma acción— también se activan.¹⁴ Aunque no se transmite señal alguna a la corteza motora y no resulta en ningún movimiento, el mono que observa aprende a llevar a cabo la acción. Después de muchos experimentos, ha quedado claro que esto significa que el mono que observa no sólo entiende lo que el otro mono está haciendo, sino también porqué lo hace, como se muestra en la forma en la que las mismas neuronas espejo se disparan al simple sonido de un cacahuete rompiéndose, presumiblemente porque el mono que observa sabe por experiencia propia que los cacahuates se obtienen mediante movimientos de las manos. Se puede llegar a conclusiones importantes a partir de estas observaciones. En particular, ahora se reconoce que la existencia de muchas de estas neuronas en el cerebro de los primates nos da a nosotros y a nuestros parientes una comprensión inconsciente de lo que otros primates hacen, una comprensión que es similar a la empatía. Observar las acciones motrices de otros es suficiente para darnos un entendimiento de lo que están haciendo y porqué, y nos permite esa comprensión de forma

¹⁴ G. Rizzolatti y L. Craighero, “The Mirror Neuron System”, *Annual Review of Neuroscience*, 27, 2004, pp. 169-192; G. Rizzolatti, L. Fadiga, L. Fogassi y V. Gallese, “Premotor Cortex and the Recognition of Motor Actions”, *Cognitive Brain Research*, 3, 1996, pp. 131-141.

automática. Las conexiones neuronales a lo largo del cerebro que sustentan tal empatía son extremadamente complejas, pero el aspecto central de la imitación se manifiesta en la forma en la que al ver la mano de otro, nos prepara para activar la nuestra. El potencial de las neuronas espejo es ampliamente reconocido por el neurocientífico V.S. Ramachandran, quien ha predicho que:

las neuronas espejo harán para la psicología lo que el ADN hizo para la biología: proveerán un marco unificador y ayudarán a explicar una multiplicidad de habilidades mentales que hasta ahora han sido un misterio e inaccesibles para experimentos.¹⁵

Estos dos fragmentos de una neurociencia emergente son de enorme importancia porque nos permiten alejarnos de la noción del cerebro como un órgano estable. Hasta ahora los arqueólogos han hablado sobre todo de diferencias en el cerebro en términos de rasgos determinados genéticamente: el tamaño, la complejidad, etc., es decir, los rasgos que distinguen a las diferentes especies del género *Homo*. Lo que la nueva neurociencia nos permite hacer es algo mucho más específico: hablar de diferencias entre individuos. En la medida en que un individuo ha estado expuesto a diferentes ambientes, tendrá un aparato neuronal diferente. Dependiendo de las plantas o animales que ha observado, qué movimientos corporales y otras acciones ha atestiguado, qué emociones ha compartido y cuánta atención les ha otorgado, su aparato neuronal será diferente y, en la medida en que esas diferencias afecten la visión y el movimiento, sus preferencias motrices y visuales serán diferentes. En la medida en que todos los individuos en un grupo hayan estado expuestos a cosas similares, tienden a compartir esas preferencias. Esto nos permite explicar en potencia cualquier aspecto del comportamiento de un individuo o grupo, desde la creación artística o la producción de herramientas hasta formas de pensar y sentir, todo esto en relación con aquello a lo que han estado expuestos. Cuanto mejor podamos reconstruir aquello a lo que han estado expuestos, más cierta podrá ser nuestra explicación.

¹⁵ V.S. Ramachandran, "Mirror Neurons and Imitation Learning as the Driving Force Behind 'The Great Leap Forward' in Human Evolution", *Edge*, 69, 2000, p. 1; disponible en: <http://www.edge.org/documents/archive/edge69.html>

EL ARTE FIGURATIVO MÁS ANTIGUO

Resulta particularmente apropiado aplicar el conocimiento del cerebro humano moderno al estudio del arte más antiguo, puesto que hay evidencia firme de que su surgimiento está conectado con la llegada de humanos modernos a Europa occidental hace 40 mil o 35 mil años. Se ha afirmado que existe arte antiguo en otras regiones, pero generalmente es menos impresionante y su antigüedad no está tan bien identificada.¹⁶ En Europa, por otro lado, como lo demuestran los estudios de Bahn, Bosinski, Lorblanchet, White y otros, en el periodo de 35 mil a 25 mil años antes del presente hay muchos candidatos de ejemplos antiguos de representación, desde Rusia, a través de Europa del Este y el sur de Alemania, hasta el sur y occidente de Francia, y en cada caso el arte se asocia con la llegada de los nuevos humanos anatómicamente modernos, de huesos esbeltos y cerebros grandes, también conocidos como humanos de tipo moderno, que terminaron por desplazar a los neandertales de huesos más pesados. Puesto que los avances en la plasticidad e imitación neuronal son determinantes cruciales para la adaptabilidad, prácticamente tenemos la certeza de que los avances en esas áreas de nuestra neurofisiología fueron clave para el éxito de los recién llegados. Estos avances habrían sido particularmente esenciales para el área visual y motriz que sustentan las actividades que nos conciernen aquí. En un ambiente frío, en los límites de la capacidad humana de supervivencia, donde había pocas fuentes de comida vegetal, el éxito en la caza de herbívoros grandes y en evitar o matar rivales corpulentos y peligrosos era vital, y tal éxito habría requerido habilidades sin precedentes tanto en la capacidad de atención visual como en la manipulación de herramientas. La conexión entre la severidad del ambiente y el desarrollo de nuevas habilidades ya es aparente en las poblaciones de neandertales que ocupaban la región antes. Sin duda tenían un cerebro excepcionalmente grande y herramientas particularmente efectivas al compararse con todas las demás poblaciones contemporáneas, excepto los humanos modernos que surgirían de África y los reemplazarían. Sin embargo, la rapidez con la que fue-

¹⁶ P. Bahn, "The Earliest Imagery Around the Globe", en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2007.

ron desplazados sugiere que había limitaciones fundamentales asociadas a su composición genética, limitaciones considerablemente menores en la nueva especie. Definitivamente la plasticidad neuronal en la corteza visual y el éxito en la imitación habrían sido un valor particularmente escaso y, dado que las áreas relevantes del cerebro habrían estado bajo estrés constante, cualquier perfeccionamiento de esos atributos en los recién llegados les habría dado una enorme ventaja.

Al considerar cómo la relación de estos nuevos humanos con su nuevo ambiente puede haber afectado aquellos comportamientos que llamamos artísticos, podríamos hablar de cualquiera de las compilaciones tempranas, pero el contexto más valioso para su aplicación es la colección de representaciones de la Cueva de Chauvet en el valle de Ardèche. Además de que la evidencia de datación es extraordinariamente clara y consistente, lo que sugiere que la mayoría del arte se produjo alrededor de 32 mil años antes del presente, el sitio entero se encuentra en un excelente estado de preservación. La publicación más reciente documenta 420 imágenes, de las cuales 65 son rinocerontes, 71 felinos, 66 mamuts, 40 caballos, 31 bóvidos, 20 íbices, 25 cérvidos, 15 osos, dos bueyes almizcleros y un búho, sin mencionar un grupo de no identificados, además de cuatro o cinco genitales femeninos y muchas siluetas y estampados de manos.¹⁷ Algunas imágenes están grabadas, pero la mayoría están pintadas con carbón u ocre.

Cualquier discusión sobre el arte de Chauvet debe tomar en cuenta tanto la variedad de los temas como la diversidad de técnicas que se utilizaron. También y, sobre todo, debe reconocer el asombroso realismo de muchas de las imágenes. Algunos de los rinocerontes parecen estar nerviosamente a punto de atacar y presentan sus cuernos de manera amenazadora (figura 2). Los leones tienen los hombros bajos, como cuando cazan, y la posición de sus ojos y orejas transmite un estado de alerta sensorial apropiado (figura 3). Las cabezas de cuatro caballos están pintadas una junto a la otra, pero cada una captura un comportamiento equino distinto: en muchas cabezas, las sombras indican la estructura ósea subyacente y, en los cuerpos, la movilidad y textura de la piel cubierta de pelaje. En muchos casos

¹⁷ J. Clottes (ed.), *Return to Chauvet Cave: Excavating the Birthplace of Art: The First Full Report*, trad. de P.G. Bahn, Londres, Thames and Hudson, 2003.

Figura 2. Rinoceronte, Cueva de Chauvet.



Fuente: J. Clottes, *op. cit.*, p. 134, ilustración 130.

Figura 3. León, Cueva de Chauvet.



Fuente: J. Clottes, *op. cit.* 3, p. 131, ilustración 126.

Figura 4. Oso, Cueva de Chauvet.



Fuente: J. Clottes, *op. cit.*, p. 70, ilustración 63.

se produce la extraordinaria sensación de una vista momentánea recapturada, como en una fotografía. A veces una figura oculta a otra del espectador, como sucedería en un encuentro real, y algunos animales, como los osos, se muestran desde arriba, en una vista ligeramente de tres cuartos (figura 4). No es exagerado decir que a menudo la experiencia del espectador es como la de alguien que está viendo una película moderna sobre la vida animal. El arte de ninguna otra cueva es tan natural o vívido como el de ésta. Las publicaciones sobre la cueva hechas bajo la dirección de Jean Clottes¹⁸ documentan escrupulosamente estos extraordinarios atributos, pero no los explican. De hecho, que la publicación se limite casi por completo a la descripción, con algunas interpretaciones no sistemáticas basadas en analogías antropológicas que no parecen convencer ni a sus autores, deja al lector con la impresión de que quienes han estudiado la cueva hasta ahora la entienden poco. No hay sugerencia alguna de que una solución esté próxima, utilizando cualquier enfoque cultural disponible.

LA NEUROCIENCIA Y EL ARTE FIGURATIVO

Un enfoque neuronal ofrece más posibilidades y su atractivo se ha reconocido desde hace tiempo. El psicólogo G.H. Lucquet observó en 1926 que

¹⁸ *Idem.*

Figura 5. Reconstrucción de la actividad de los osos, Cueva de Chauvet.



Fuente: J. Clottes, *op. cit.*, p. 117, ilustración 2.

muchas representaciones prehistóricas, especialmente las representaciones grabadas, están superpuestas sobre marcas hechas por garras de osos y Chauvet contiene varios ejemplos de esto, como los mamuts grabados en la Cámara Hilaire (figuras 5 y 6). Lucquet sugirió que la actividad de los osos fue el punto de partida para la de los humanos y Michel Lorblanchet reiteró recientemente esta afirmación, al señalar que en la Galería de Combel en la cueva de Pech-Merle, las impresiones humanas están superpuestas directamente sobre las marcas de garras en un panel que data de alrededor de 25 mil años antes del presente¹⁹ (figura 7). Lorblanchet insiste en que el origen de este fenómeno y otros como la popularidad de las

¹⁹ M. Lorblanchet, *La naissance de l'art: genèse de l'art préhistorique*, París, Errance, 1999, pp. 11, 15.

Figura 6. Reconstrucción de la actividad superpuesta de humanos y osos, Cueva de Chauvet.

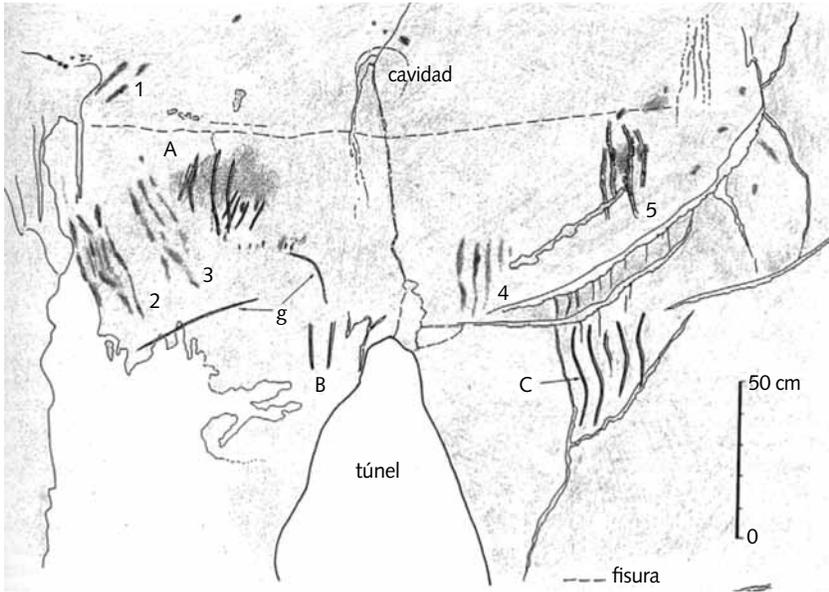


Fuente: J. Clottes, *op. cit.*, p. 117, ilustración 3.

siluetas de manos, que se han conocido a través del tiempo y alrededor del mundo, se encuentra en *le cerveau humain*, el cerebro humano, y ahora es posible sugerir de forma más precisa cuál podría ser ese origen.²⁰ Si la vista de otra mano, o incluso el sonido de un cacahuate, puede activar las neuronas espejo en la corteza premotora de un primate, es fácil ver cómo la vista de las marcas hechas por las garras de un oso pueden haber activado la corteza premotora de los individuos al entrar a Chauvet y que, en algunos casos, esto puede haber llevado a activar las neuronas relevantes en la corteza motora, logrando la creación de una marca similar. La probabilidad de que esto sucediera se habría incrementado enormemente en la medida en que el contacto casual de una mano en la pared debe haber

²⁰ *Ibid.*, p. 218.

Figura 7. Humano haciendo marcas superpuestas a las de garras de osos, Galería de Combel, Cueva de Peche-Merle.



Fuente: M. Lorblanchet, *op. cit.*, p. 15.

dejado con frecuencia alguna clase de marca, ya fuera una ranura en la sustancia parecida al queso blanco que se conoce como “leche de luna”, un prototipo de grabado, o una marca negra de una palmera cubierta de hollín, un prototipo de pintura. Tales acciones sólo puede haberlas fomentado una empatía natural que los humanos sintieran con las marcas hechas por los osos, que, como ellos, también pasaban mucho tiempo en las cuevas, eran omnívoros, se erguían con frecuencia en dos patas y cuyas garras eran los equivalentes envidiables de las herramientas humanas. Dada esta empatía, el mismo aparato neuronal que llevó a una joven delfín a imitar la acción cuasiartística de un humano, debe haber llevado a un humano a imitar la de un oso.

Si los principios que gobiernan la operación de las neuronas espejo nos ayudan a comprender porqué los humanos hicieron marcas en las paredes de una cueva y porqué esas marcas son de dos tipos, una grabada y la otra coloreada, los principios de la plasticidad neuronal nos permiten entender

Figura 8. Mano estarcida con pintura soplada, Cueva de Chauvet.



Fuente: J. Clottes, *op. cit.*, p. 84, ilustración 77.

porqué la producción de marcas coloreadas los llevó a replicar imágenes de la mano con la que las marcas fueron hechas. Estas imágenes de manos son de dos clases: una oscura, hecha al presionar una mano cubierta de pintura contra la pared de la cueva y la otra, clara, producida al escupir pintura oscura a su alrededor (figura 8). Los visitantes de la cueva que colocaran sus manos cerca de la cueva habrían visto la forma de la mano sucesivamente en dos modos tonales, primero como una sombra negra causada por la antorcha y luego, cuando la mano se situara entre la antorcha y la pared, como una forma luminosa. Habrían visto eso una y otra vez, y esto habría causado la formación de redes neuronales que habrían fortalecido su preferencia por mirar estas configuraciones, aumentando así el placer de hacerlas. La observación de Huxley de un joven gorila dibujando su sombra en la pared blanca de la jaula, muestra cómo las sombras pueden producir actividad manual en un primate, y la noción de un ser humano utilizando pintura soplada para reproducir un efecto luminoso no dista mucho de la expulsión

de leche no aprendida de la joven delfín para imitar un efecto creado por un humano exhalando humo. Como en el caso de la joven delfín, lo único necesario era que el individuo involucrado recordara cómo un efecto casual particular se había producido antes. Ese efecto de la mano pudo haberse creado tanto por un escupitajo casual de pintura durante la actividad recreativa de la que disfrutaban otros grandes simios en la naturaleza o por un tosido u estornudo que fácilmente pudo haber dejado alguna silueta de la mano. De cualquier manera, el efecto puede haber sido suficientemente llamativo y sorprendente para que la memoria de cómo se produjo permaneciera en el cerebro, donde estaba lista para ser invocada cuando las redes de la corteza premotora que estimulan la imitación, estimularan la mano humana para encontrar una manera de competir con la marca de la mano del oso. La producción de imágenes de manos positivas y negativas puede verse como otro ejemplo de las innovaciones, tanto en comportamiento general como en tecnología detallada, que resultan de una inclinación particularmente poderosa y generalizadamente nata, que los *Homo sapiens* poseían, por imitar a criaturas cuyos hábitos o aptitudes les otorgaban ventajas que deseaban especialmente compartir.

Si una de las características distintivas de Chauvet fue su popularidad con los osos que visitaban las cuevas, otra fue su interés visual inherente. Las cuevas de roca caliza del sur de Francia tienen varias formas y Chauvet está entre las más espléndidas, puesto que sus vastos vacíos están plenos de toda clase de solidificaciones cristalinas y sus superficies teñidas de muchos minerales distintos (figura 9). Ya estaba llena de formas y colores de gran atractivo visual mucho tiempo antes de que nuestros ancestros añadieran sus pinturas y grabados. Quienes entraron a este ambiente, en tanto que sus redes neuronales visuales estaban formadas por la exposición a lo que habrían observado con mayor atención —sobre todo los grandes y poderosos animales que los ponían en peligro y, en menor medida, las especies vulnerables que ellos cazaban— los habría inclinado a ver aquellas criaturas que temían o deseaban en los colores que revelaba la luz vacilante de la lámpara. En muchos lugares en Chauvet, y con tanta frecuencia como en otras cuevas, podemos ver cómo una proyección o recesión, una línea o mancha, era el punto inicial de una representación. No podemos reconstruir la secuencia precisa de los eventos neuronales que llevaron a un indi-

Figura 9. Cámara de los huesos de osos, Cueva de Chauvet.



Fuente: J. Clottes, *op. cit.*, p. 80, ilustración 73.

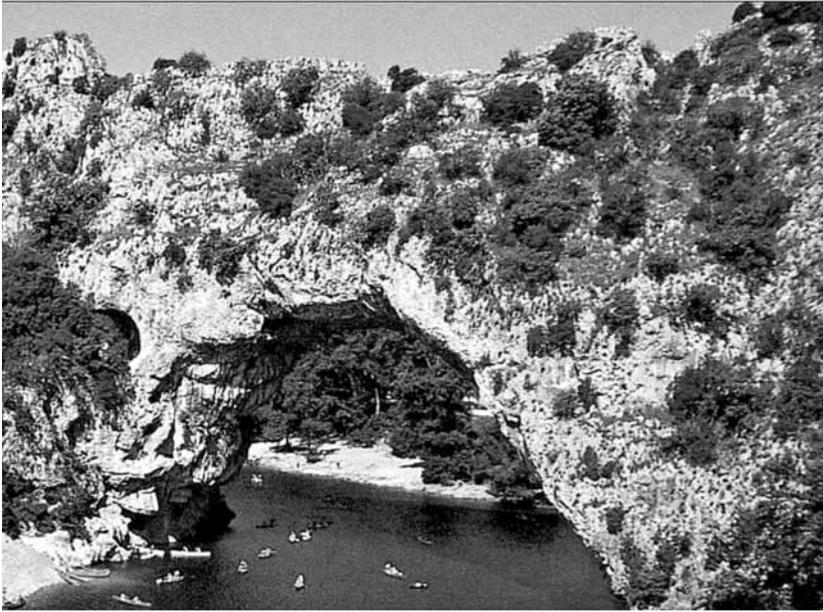
viduo a completar la imagen, muchas veces con tal nivel de detalle que parece real, pero podemos imaginar que al ver marcas de garras habrán despertado recuerdos de cómo las propias uñas o herramientas habrían producido marcas similares, mientras los brillantes baños de color creados por la filtración de ocre por las paredes de la cueva, habrá recordado a los visitantes los efectos que ya habrán logrado en la aplicación de pigmento en sus propios cuerpos. Es probable que el recuerdo de lo que la mano podía hacer haya preparado a las redes motoras involucradas y esto, en sí mismo, puede haber motivado a las personas a volver a la cueva con sus herramientas, piedras y palos, ocre y carbón, y que las redes neuronales que controlaban sus manos estuvieran preparadas para extender o completar una figura imaginada.

Una vez que hubieran comenzado a agregar sus propias marcas y colores, el placer relacionado con la figura imaginada se habría incrementado, motivando su mejoría. En cada caso es probable que la actividad continuada se alimentara por la química cerebral, en la que cada mejoría dispa-

raría uno de los neurotransmisores que dirigen todas las acciones vitales para nuestra supervivencia. Las sustancias químicas involucradas en distintas actividades, como competir con un rival, encontrar alimentos o ir en busca de un objeto sexual son diferentes, pero en cada una, la descarga de neurotransmisores tiende a aumentar hasta que el objetivo se cumple. En ocasiones, como cuando se está lidiando con animales peligrosos o que son un alimento potencial, la descarga puede ser una respuesta adquirida, mientras que en otras, como la vista de genitales femeninos, es nata, como muestra el gusto de Kanzi por la pelota roja de hule. No obstante, en todos los casos, la descarga habría provocado la repetición de la actividad, produciendo así una descarga ulterior, y este proceso continuo de retroalimentación química positiva, a partir de la interacción manual, habría podido continuar mientras el aumento constante en la semejanza intensificara la reacción química. El proceso se podría detener sólo cuando la reacción química no pudiera fortalecerse más. En cada caso, el punto en el que el proceso se detendría sería distinto, pero cuando el vínculo establecido por las redes neuronales del artista fuera particularmente intenso, el punto podría ser hipotéticamente uno de máxima correspondencia con el objeto representado. Un proceso inconsciente de retroalimentación podría, entonces, conducir a la producción de una representación u obra de arte sumamente naturalista, sin ninguna capacitación, guía o estimulación social. Una imagen naturalista se produciría con completa espontaneidad, como producto nada más que de la operación normal de la constitución neuronal humana.

Pero, ¿por qué debería suceder todo esto en esta cueva en particular? Como hemos visto, el aparato neuronal mejorado del nuevo tipo de humano, con huesos ligeros y un cerebro grande, habría hecho a todos los miembros de la nueva especie, que habitaban aquel nuevo ambiente, más propensos a manifestar un comportamiento artístico que sus predecesores, mientras que en Chauvet, la combinación de la actividad de los osos de las cuevas y un ambiente visualmente estimulante habrían aumentado esta probabilidad. Sin embargo, esta combinación se encontraba en diversos ambientes en el suroeste de Francia. ¿Había algo especial en Chauvet que dé cuenta de la peculiar respuesta que produjo? La neurociencia nos conduciría a buscar una razón por la que los individuos en el área podrían ha-

Figura 10. Arco de roca cerca de la Cueva de Chauvet.

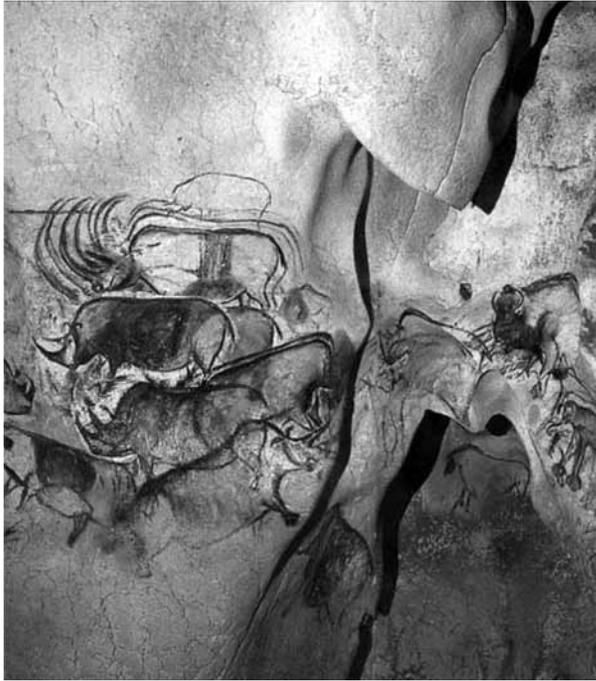


Fuente: J. Clottes, *op. cit.*, pp. 6-7, ilustración 2.

ber pasado más tiempo viendo animales que sus contemporáneos en otros lugares, y un rasgo único de los alrededores de la cueva puede haber producido precisamente tal efecto. El arco de roca natural, del cual recibe su nombre el actual pueblo de Vallon Pont d'Arc, es uno de los pocos en el mundo que sirve de puente sobre el río de rápido flujo y su ubicación cercana al punto, donde el río Ardèche entra en el Ródano, lo habría convertido en un cruce atractivo para los animales forzados a migrar de norte a sur en busca de alimentos en el clima severo de aquel tiempo (figura 10). La presencia del puente no sólo lo habría hecho un sitio particularmente apto para residencia humana, sino que también habría ofrecido para aquellos en las cercanías, la vista de una procesión excepcional de animales. Quienes la atestiguaron, definitivamente habrían tenido redes neuronales excepcionalmente adaptadas para ver mamíferos grandes.

Esta explicación del surgimiento de la actividad representacional en la cueva también ilumina algunos de sus rasgos más notables. Uno de ellos es

Figura 11. Animales pintados alrededor del nicho en la Cámara Final, Cueva de Chauvet.



Fuente: J. Clottes, *op. cit.*, pp. 130-131, ilustración 126.

la forma en la que los animales, en dos casos, están agrupados en paneles tripartitos alrededor de arcos. Uno alrededor del Nicho de los Leones en el Sector de Caballos y el otro alrededor de un nicho que contiene un caballo en la Cámara Final (figura 11). El segundo, que constituye la colección más abundante de animales en la cueva, es notable no sólo por su composición alrededor del nicho en forma de arco, sino por la forma en que los mamuts y el bisonte, del lado derecho, y el rinoceronte, a la izquierda, parecen estar moviéndose, como si estuvieran sorteando un paisaje montañoso, mientras que otro mamut está parado en la cima (figura 12). La sugerencia de que la escena evoca una de migración se refuerza por la manera en que está rodeada, a ambos lados, por una procesión densa y dinámica de animales sin paralelo en el arte prehistórico. Un rasgo más de los dos panoramas es la forma

Figura 12. Mamut subiendo al lado del nicho de roca, Cueva de Chauvet.



Fuente: J. Clottes, *op. cit.*, pp. 130-31, ilustración 126.

en que los animales con frecuencia se muestran superpuestos unos a otros, pero moviéndose en direcciones opuestas. Esto sucede, por ejemplo, tanto en el caso de los rinocerontes del lado izquierdo del Nicho de los Caballos como de los renos a la derecha del Nicho de los Leones (figura 13). Observar a un animal yendo en una dirección debe haber conducido al recuerdo de un movimiento similar en la otra. Todas estas características, que no tienen paralelo en otras cuevas, se comprenden con facilidad si quienes produjeron las imágenes lo hicieron por la forma en que sus redes neuronales estaban configuradas por la exposición reiterada a diversas procesiones de animales migrando sobre el arco. Son difíciles de explicar de cualquier otra manera. Es probable que la contingencia más decisiva en Chauvet, que llevó a la ocurrencia de la representación, fue la peculiaridad del paisaje colindante.

Figura 13. Renos moviéndose en direcciones opuestas, Cueva de Chauvet.



Fuente: J. Clottes, *op. cit.*, p. 108, ilustración 104.

ALGUNAS CONCLUSIONES SOBRE EL ARTE

Si se acepta el argumento presentado aquí, conduce a ciertas conclusiones que muchos considerarán sorprendentes. Una es que Chauvet no sólo es un ejemplo temprano de pinturas rupestres, sino que puede ser el más antiguo, el producto de un conjunto único de contingencias. Los miembros de la nueva especie, habiéndose asentado en un ambiente inhóspito mucho más desafiante que los que habrían ocupado, con redes visuales reconfiguradas de manera dramática por observar animales que migraban sobre el arco y cuyas neuronas espejo se habían activado al observar marcas de garras de osos, fueron incitados a añadir, a la riqueza visual extraordinaria de la cueva, sus recuerdos de cómo sus manos habían logrado efectos de líneas y colores similares. Este argumento explica porqué Chauvet puede ser la cueva pintada más temprana, pero no requiere que lo sea, puesto que un conjunto similar de acontecimientos podría haber tenido las mismas

consecuencias en cualquier lugar. Ciertamente, de este argumento resulta que, dado que otros conjuntos poderosos, aunque distintos, pueden haber ocurrido en cualquier momento, con consecuencias similares para la producción artística, es probable que la actividad artística haya surgido en cualquier número de lugares en periodos distintos, donde fuera que el *Homo sapiens* viviera, que es exactamente lo que parece haber sucedido, habiéndose encontrado arte figurativo en Australia, Sudamérica y África en diferentes momentos del Paleolítico superior, sin evidencia de que los hábitos involucrados en él se hayan transmitido por difusión. Sin embargo, la probabilidad de que otros sitios hubieran producido evidencia que contradiga el presente argumento no es grande. La situación de Chauvet es muy distinta de la de Altamira y Lascaux. En su caso habría sido imprudente afirmar que constituyeron el arte más antiguo, puesto que se ha sabido durante mucho tiempo que el tipo humano que lo produjo había vivido en el área durante más de 15 mil años. El arte en Chauvet, por otro lado, se creó tan poco después de la llegada de la especie que la probabilidad de descubrir arte antiguo comparable se reduce drásticamente.

En efecto, es interesante que la colección de pequeñas estatuillas del Jura de Suabia, del que el material de la cueva Vogelherd es el más significativo, parece representar un paralelo preciso de Chauvet. Nicholas Conard actualmente data este arte aproximadamente en 33 mil años antes del presente, es decir que es un poco anterior a la cueva francesa, y lo considera un producto temprano de los nuevos grupos de humanos de tipo moderno, mientras entraban en el área desde el este, antes de que algunos se fueran al oeste. Como los afloramientos de roca caliza y las cuevas de los Alpes de Suabia tienen mucho en común con los de Ardèche y la Dordoña, es fácil tomar las dos explosiones de creatividad como el resultado de un conjunto similar de recursos neuronales y el ambiente. Sin embargo, es importante reconocer que las cuevas de Suabia son mucho menores y menos coloridas que las francesas y definitivamente han sido menos propensas a incitar al acto de pintar, lo que bien podría explicar porqué el arte con el que se asocian es casi exclusivamente escultural.

Otra conclusión que surge del estudio de Chauvet es que, al aplicar los mismos principios neurobiológicos, esperaríamos que las representaciones más tardías fueran menos naturalistas. Este último punto, de que el arte

posterior es en varias maneras menos efectivo para capturar la vitalidad de sus sujetos, confundirá a quienes están familiarizados con la historia del arte como una de mejoramiento progresivo, como resultado de la crítica social y el esfuerzo consciente. Para quien escribe la historia del arte con base en los principios de la neurociencia no es sólo comprensible, sino predecible. Si una exposición visual particularmente intensa a animales reales fue la que creó las redes neuronales que guiaron las manos de los primeros artistas en Chauvet, entonces el aumento progresivo en el número de imágenes pintadas que le siguió habría resultado en la formación de redes neuronales configuradas por experiencias muy distintas. Las redes de los artistas posteriores habrían estado menos formadas por las vistas de pelaje sobre piel sobre músculo y hueso, y más sobre los contornos rellenos de ocre y carbón y siluetas talladas. Esperaríamos que una mano guiada por esas redes produjera resultados menos naturalistas y más esquemáticos, y podemos ver que esto ya sucede en Chauvet. Quienes hicieron las pinturas se repiten con frecuencia, produciendo una imagen tras otra de manera similar y, como consecuencia, a menudo encontramos figuras representativas particulares, como la manera en la que se ha dibujado el cuerno de un rinoceronte o la frente de un león, que aparecen una y otra vez (figura 14). En ocasiones los rasgos se vuelven exagerados, como la longitud de un cuerno de rinoceronte, como es de esperarse a partir de la operación del fenómeno neuronal de máxima intensidad del que han hablado Ramachandran y Hirstein.²¹ Es evidente que quienes pintaron las primeras imágenes y quienes necesariamente pasaron tiempo observándolos habrían sido los primeros cuyas redes se reconfiguraron por la exposición. Para quienes vinieron después, el proceso sólo pudo haberse acelerado, aunque siempre debe haber habido una variedad de redes neuronales involucradas, con algunos artistas que deben haber observado más animales reales y otros, más representaciones pintadas. Cuanto más tiempo haya pasado alguien mirando arte y menos a animales vivos, su trabajo se habría vuelto menos natural y más predecible; cuanto más hayan observado animales, habría sido más naturalista. A menudo individuos con los dos tipos de redes habrán producido imágenes en la misma cueva, como parece que ya sucedía en Chauvet,

²¹ V.S. Ramachandran y W. Hirstein, *op. cit.*

Figura 14. Leones repetidos y rinocerontes, Cueva de Chauvet.



Fuente: J. Clottes, *op. cit.*, pp. 130-31, ilustración 126.

por lo que tanto aquí como en cuevas más tardías existe una gran variedad en la forma en que se hicieron las representaciones. La variedad estilística del arte paleolítico y la ausencia en él de una progresión estilística simple, que han resultado más claras con los años, ha desconcertado e incluso molestado a los investigadores, aunque no a Lorblanchet, que tiene una mente más abierta que muchos. Para el investigador que sigue los principios de la neurociencia, ninguna de estas dos propiedades del arte son más de lo que uno esperaría.

ALGUNAS CONCLUSIONES SOBRE EL LENGUAJE

El argumento presentado aquí propone que la primera fase de la representación, incluyendo el momento y lugar de su surgimiento y el carácter de su desarrollo, es congruente con los principios de la neurociencia de los sistemas visual y motor humanos. No hemos tenido la necesidad de invocar el papel del lenguaje, pero deberíamos al menos reflexionar sobre su posible influencia. Después de todo, como afirma J.D. Lewis-Williams, “no hay duda en la mente de ningún investigador de que la gente del Paleolíti-

co superior tuviera un lenguaje completamente moderno”²² y, si tal visión es correcta, deberíamos al menos considerar qué papel puede haber desempeñado en nuestra historia. Al evaluar esta visión común, podemos empezar por desechar uno de los supuestos centrales en los que se basa, que es impensable que la representación surgiera sin él. Como hemos visto, existen pruebas sólidas de que, lejos de ser impensable, es predecible.

Un enfoque más confiable consiste en buscar evidencia de su papel en el contenido de las representaciones. ¿Qué es lo que sugieren? Después de todo, una representación visual tiene algo en común con una descripción verbal, así que deberíamos ser capaces de aprender algo sobre las descripciones verbales paleolíticas a partir de representaciones visuales del mismo periodo. Si nos preguntamos qué lenguaje necesitaríamos para producir un equivalente verbal del arte paleolítico, una respuesta inmediata sería que necesitaríamos sustantivos, por ejemplo, ‘bisonte’; adjetivos, por ejemplo, ‘grande’; y verbos intransitivos, por ejemplo ‘corre’. Lo que falta, no sólo en el arte más temprano, sino en las decenas de miles de especímenes de todas las clases de arte paleolítico, es un ejemplo claro de una representación que requiriera un verbo transitivo, es decir, un verbo que tome un objeto para su descripción. No existe una sola representación indubitable de una relación sustantivo-verbo-objeto, como un humano o un animal haciendo algo a otro animal o humano. No hay escenas de algo atacando, asesinando o comiéndose algo más, o de una mujer dando a luz a un bebé. Tampoco hay escena alguna que sugiera que porque esto sucedió, aquello sucedió, por ejemplo, porque este animal o humano apareció, este otro animal o humano huyó. No hay ninguna escena de causa y efecto, ninguna en la que una cosa tenga “poder” sobre otra, ni siquiera narrativa básica, por ejemplo, esto sucedió después de aquello. Una de las pocas excepciones posibles a esta regla es la escena del Pozo en Lascaux, en la que se muestra lo que podría ser un bisonte destripado a una proximidad amenazadora de un hombre recostado pero, aunque esto pueda sugerir que se le ha hecho algo a un hombre o animal, ciertamente no representa esta acción. En otras palabras, el arte provee una gran cantidad de evidencia para la descripción, pero ninguna, o casi ninguna, para la narrativa.

²² J.D. Lewis-Williams, *op. cit.*, p. 88.

Desde luego, podría argumentarse que esto no prueba que la narrativa no existiera. El arte visual y el lenguaje verbal podrían ser dos esferas distintas, y una sola imagen podría dar pie a una narrativa. Sin embargo, debemos recordar que, puesto que el argumento aceptado consiste en que la prueba más clara de la importancia del lenguaje es la riqueza del arte figurativo, deberíamos esperar que hubiera alguna correspondencia entre estos dos medios. En particular, dado que la visión común consiste en que el arte figurativo demuestra la existencia de fenómenos como el chamanismo, la religión y la cosmología, esperaríamos ver en el arte alguna evidencia del tipo de formulaciones lingüísticas en las que tales sistemas siempre están basados. Sin embargo, todas las versiones de esos sistemas conocidas hasta ahora están basadas precisamente en la narrativa, en historias de causalidad, en cuentos sobre diferencias de poder. Todas dependen de lo que llamamos mito. De nuevo, podría afirmarse que tal vez no estamos versados en la lectura de las imágenes. Probablemente cuando los animales se muestran corriendo uno detrás del otro o parados uno al lado del otro se está aludiendo a una narrativa o historia de diferencia de poder, pero no representando. Esto ciertamente sucede en arte más tardío, el que se produjo después de 10 mil años antes del presente, y que pudo haber sido posible en el Paleolítico.

Sin embargo, es muy improbable. Lo que lo hace improbable es precisamente la naturaleza de ese arte tardío. Uno de los rasgos nuevos más importantes de ese arte es su representación frecuente de escenas de hombres y animales haciendo cosas unos a otros, es decir, escenas narrativas, escenas que habrían requerido una oración en forma de sujeto-verbo transitivo-objeto para su descripción. También representa diferencias de poder, con figuras grandes y pequeñas contrastadas, y órganos como ojos, bocas y manos agrandados, como expresión de la base de tales diferencias. En sitios europeos como Çatalhöyük en Turquía, Addaura en Sicilia o Morrell la Vieja en España, además de muchos sitios en África y en Australia, tales representaciones de narrativas y de diferencias de poder se vuelven lugares comunes en los milenios asociados con el Neolítico y otras culturas posteriores. Por supuesto, también había muchas otras imágenes que no eran narrativas ni expresiones de diferencias de poder, como las hay en la actualidad. Eso es lo que uno esperaría. Muchos fenómenos importantes para los seres humanos son independientes de la narrativa y las diferencias

de poder. El punto es que, mientras que la narrativa es cada vez más omnipresente a partir del año 10 000 antes del presente, y especialmente hace 5 000 años, antes de aquel momento está completamente ausente. El arte paleolítico se ha tomado como evidencia de que esas narrativas existieron, pero sugiere lo contrario. Con toda seguridad sería verdaderamente extraordinario que el arte paleolítico, con sus decenas de miles de imágenes, dependiera del mito pero nunca lo ilustrara directamente.

Lo que el arte paleolítico sugiere no es sólo que no había narrativa, sino que el papel del discurso era muy reducido, y un respaldo independiente de esta afirmación proviene de investigación psicológica reciente. Nicholas Humphrey²³ usó la similitud entre el arte de Chauvet y el de Nadia, autista y virtualmente sin lenguaje, para argumentar que los habitantes de Chauvet pueden haber sido también deficientes en el uso del discurso, y algunas de sus observaciones aplican para el arte paleolítico en general.

ALGUNAS CONCLUSIONES SOBRE LAS NUEVAS TECNOLOGÍAS MATERIALES Y SOCIALES

Además de la presencia de arte, las otras características que se consideran inconcebibles sin el uso complejo del lenguaje son los rápidos avances en la tecnología de las herramientas y la explotación social del ambiente. Una arqueología neuronal debe explicar el surgimiento de estas características, de la misma forma que debe explicar el surgimiento del arte, y tal explicación está disponible. La explicación del surgimiento de la actividad artística que se ha propuesto antes la consideró el producto de la interacción entre las complejas y flexibles redes neuronales del *Homo sapiens* y un ambiente particularmente rico, pero muy estresante, y es posible extender esa explicación para lidiar con el nuevo problema. Uno de los descubrimientos más importantes de la neurociencia es que la operación de las neuronas espejo es correlativa a la empatía compleja, es decir, la estimulación de la corteza premotora en el observador de un movimiento está asociada con una comprensión de lo que significa para el otro, su propósito y valor,²⁴ y

²³ N. Humphrey, "Cave Art, Autism, and the Evolution of the Human Mind", *Journal of Consciousness Studies* 6, 1999, pp. 116-143.

²⁴ G. Rizzolatti, y L. Craighero, *op. cit.*, pp. 169-92.

este hallazgo significa una ayuda particular para nosotros al intentar entender el surgimiento de nuevas tecnologías materiales y sociales.

Una vez que llegaron al norte y occidente de Europa, enfrentando la necesidad de maximizar su explotación de recursos alimenticios y protegerse del frío, los miembros de la nueva especie habrán visto con una renovada atención las formas de vida que los rodeaban. Al observar cómo los mamuts usaban sus colmillos, los rinocerontes sus cuernos, los leones y osos sus garras y dientes, los bisontes sus cuernos y los renos sus astas, habrían tenido intensa empatía con su valor como instrumentos para perforar, arrancar y raspar. Con sus cortezas premotoras activadas de esta manera, se habrían inclinado más a adaptar las piedras y palos que habían usado durante largo tiempo como herramientas para imitar mejor las distintas funciones que observaban en el mundo animal, creando instrumentos complejos como arpones y propulsores de lanzas. De la misma manera, al ver cómo las arañas tejían sus telarañas para atrapar su comida y los pájaros convertían fibras en nidos para proteger a sus crías, se habrían encontrado haciendo con las manos lo que hacían los pájaros con sus picos o los arácnidos con sus extrusores abdominales. En otras palabras, habrían sido capaces de desarrollar espontáneamente textiles, canastas, trampas y redes. Al mirar cómo otros mamíferos estaban protegidos con abrigos calientes, ellos habrían querido unos propios, que a menudo tomaban de las criaturas que envidiaban. Los humanos, por supuesto, siempre han estado rodeado de tales fenómenos, que ya habían afectado a los neandertales —cuyos recursos neuronales eran sólo proporcionalmente y no absolutamente menos ricos que los de los hombres de tipo moderno— por lo cual eran tan versados en el uso de herramientas y en la producción de vestimenta. Por supuesto, la nueva especie, más ligera y de cerebro más grande, había estado expuesta a estos fenómenos y otros análogos. Tal exposición había comenzado decenas de miles de años antes en África y el suroeste de Asia, y ayuda a explicar muchos de los avances tecnológicos que se lograron en esas regiones; continuó durante la expansión a Europa y hacia el occidente a través de ese continente, pero al principio de esa migración las condiciones no habrían sido suficientemente severas para forzarlos a mirar con tal envidia a otras especies y después, en su viaje río arriba por el Danubio, el ambiente probablemente se volvió tan pobre ecológicamente que había mucho menos

que observar. Fue sólo cuando llegaron al oeste, donde el clima era severo, pero la proximidad del océano y el Mediterráneo aseguraban una flora y fauna más ricas, cuando se sintieron atraídos a observar el resto de la naturaleza con verdadera atención. Al encontrarse en un ambiente en donde no podían variar sus dietas de forma oportunista, sino que estaban obligados a maximizar el consumo de otros mamíferos, y donde el fuego por sí mismo no podía mantenerlos calientes, su atención visual inevitablemente estuvo más atraída que antes hacia las formas de vida rivales y sus diferentes recursos para lidiar con problemas similares. Las tecnologías materiales que consideramos como producto de la reflexión y el análisis sólo necesitan haber sido el fruto de un proceso inconsciente en el que la observación intensa llevó a la imitación.

Lo mismo sería cierto para las tecnologías sociales. Al observar los comportamientos de los que otras especies dependían para sobrevivir, sin importar que fueran animales de presa o predadores, tuvieran experiencia en la defensa o agresión, habrían elevado su sentido, ya fuerte, de las ventajas de la cooperación, el trabajo en equipo, la división del trabajo y el liderazgo. Habrían empatizado con sus recursos mentales y físicos, y comenzado el proceso que eventualmente los conduciría a nociones de transferencia espiritual y a la aparición del chamanismo y el totemismo. Todo esto habría sucedido simplemente como consecuencia de las redes neuronales de la nueva especie confrontándose con el nuevo ambiente. No habría habido necesidad para la reflexión basada en el lenguaje, para el análisis o para el adiestramiento.

CONCLUSIÓN FINAL: EL “BIG BANG”, EL OJO Y EL CEREBRO

En su artículo sobre neuronas espejo, Ramachandran ha observado que el llamado “big bang” sólo ocurrió porque ciertos detonantes ambientales actuaron en un cerebro que ya se había agrandado por otra razón y por lo tanto estaba preadaptado para aquellas innovaciones culturales que nos hacen humanos.²⁵

²⁵ V.S. Ramachandran, *op. cit.*

No especula sobre cuáles pueden haber sido esos detonantes, pero el escenario presentado aquí es consistente con su hipótesis. En su celebración del papel de las neuronas espejo está implícito el reconocimiento de la importancia del acto de observar, que en general las activaba. En este sentido, no era el lenguaje, sino la observación lo que condujo a los cambios dramáticos en los comportamientos que caracterizan a los hombres del Paleolítico superior. Fue una observación nueva e intensa lo que yacía detrás de la aparición de nuevos recursos físicos y mentales; también, tras la aparición del arte figurativo. Sin duda, estas dos clases de observación están íntimamente conectadas. Fue empatía lo que llevó a nuestros ancestros a mirar las formas de vida de las que estaban rodeados con tal intensidad que su aparato neuronal se transformó y fue esta transformación del aparato neuronal la que los condujo a ver y representar animales en las paredes de las cuevas y en piezas de marfil y hueso. Por esta razón no es sorprendente que el conjunto de animales representados en Chauvet —o, para tal caso, en Vogelherd— corresponda precisamente con la de los animales con los que habrían tenido mayor empatía.

Muchos fueron los atributos de las criaturas con las que empatizaron, pero tal vez un atributo los vinculó más que todos los demás: la capacidad de los animales para la atención visual. Miraron atentamente a animales que los miraban atentamente. Pueden haber deseado sus cuernos y garras, sus pieles gruesas y pelajes calientes, pero sobre todo habrán valorado su capacidad de alerta visual y su inteligencia para cazar, como se ejemplifica, en particular, en su gran concentración en leones y osos (figuras 3 y 4). Las herramientas que más envidiaban en los animales con los que vivían eran los vínculos neuronales entre sus ojos y su cerebro. Observar a los animales era lo que activaba sus neuronas espejo y les enseñaba a mirar también con atención, y esa observación atenta fue lo que afectó la plasticidad de sus redes neuronales de formas tales que proyectaron imágenes realistas en las paredes de las cuevas.

De este modo, la neuroarqueología ofrece una explicación para la mayoría de las extraordinarias propiedades de estas imágenes fuera de serie. Nos permite entender porqué estos sujetos fueron pintados de esta manera en este tiempo y lugar, y en ningún otro lugar del planeta. Podría así proporcionarnos la clave de los orígenes de la representación. Como marco

teórico, también puede contribuir a resolver muchos otros problemas que han resultado inextricables para los arqueólogos utilizando los métodos existentes.

La neuroarqueología no pretende reemplazar aquellos métodos. Los enfoques culturales tradicionales han sido y siempre serán el marco principal para el estudio del material arqueológico. Con toda seguridad, eventualmente ofrecerán explicaciones alternativas y mejores para ciertos aspectos de Chauvet. Por ahora, sin embargo, parece que no existen explicaciones culturales coherentes para este extraordinario arte que igualen las explicaciones neuronales ofrecidas aquí. 

La investigación del arte paleolítico

Historia de un concepto*

Eduardo Palacio-Pérez

Las representaciones gráficas del Paleolítico han suscitado un gran interés tanto entre los especialistas como entre el público en general. Tradicionalmente nos referimos a estas manifestaciones como “arte paleolítico”, término muy difundido entre los prehistoriadores y que se ha asumido como una categoría aséptica e inocente. Sin embargo, hay que dudar de esa aparente neutralidad. Algunos autores han planteado lo peligroso que es caracterizar estas representaciones como “arte”,¹ dado que supone transferir un concepto propio de la tradición occidental, lleno de connotaciones y modelos, a un pasado lejano con unos referentes culturales diferentes de los nuestros. Esta proyección cultural sobre las imágenes paleolíticas también se manifiesta en la aplicación constante de principios estéticos occidentales (belleza, proporción, perspectiva...) en su descripción, en su caracterización formal a partir de la idea de naturalismo, en la tendencia a unificarlas bajo la noción de estilo y en la ambigüedad genera-

*Una primera versión de este artículo apareció en la revista *KREI*, 12, 2013, pp. 83-117 con el título “Génesis, consolidación y crisis del concepto de ‘arte paleolítico’”.

¹ M.W. Conkey, “New Approaches in the Search for Meaning? A Review in Palaeolithic Art”, *Journal of Field Archaeology*, 14, 1987, pp. 413-430, p. 413; R. Layton, “Figure, Motif, and Symbol in the Hunter-gatherer Rock Art of Europe and Australia”, en P.G. Bahn y A. Rosenfeld (eds.), *Rock Art and Prehistory. Papers Presented to Symposium of the AURA Congress Darwin 1988*, Oxford, Oxbow, 1991, pp. 23-38, p. 23; Ó. Moro y M.R. González Morales, “L’art Paléolithique est-il un ‘art’ ? Réflexions autour d’une question d’actualité”. *L’Anthropologie*, 111 (4), 2007, pp. 687-704; O. Soffer y M.W. Conkey, “Studying Ancient Visual Cultures”, en M.W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann, N.G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, Allen Press, 1997, pp. 1-16, pp. 2-3; S. Tomášková, “Places of Art: Art and Archaeology”, en M.W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann, N.G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, Allen Press, 1997, pp. 265-287, p. 268-269; R. White, *L’art préhistorique dans le monde*, París, La Martinière, 2003, p. 20.

da entre su apreciación exclusivamente esteticista y su aparente dimensión simbólico-religiosa. Precisamente muchos de estos rasgos (naturalismo formal, significado simbólico-religioso...) han persistido, más o menos reinterpretados, como elementos delimitadores de la gráfica paleolítica.²

En este artículo rastreamos el origen, consolidación y virtual crisis del concepto de “arte paleolítico”, evaluando la extrapolación de valores e ideas propias de nuestra tradición occidental a la explicación de las imágenes paleolíticas. Para ello nos hemos concentrado en cuatro puntos esenciales.

En primer lugar, profundizamos en el contexto científico en el que surgió el concepto de “arte paleolítico”. La génesis de este concepto se produce en un ambiente intelectual que hereda las grandes controversias de los años centrales del siglo XIX, como el debate sobre la antigüedad de la humanidad, la condición de los pueblos “salvajes”, la disputa entre evolución y degeneración, o el choque entre ciencia y religión. Se trata de un marco ideológico y científico complejo, porque en él se mezclaron explicaciones opuestas del origen y la condición del ser humano, múltiples especulaciones sobre la evolución cultural, distintas concepciones de los “primitivos” y diversas hipótesis relacionadas con el nacimiento y naturaleza del arte. Es, por lo tanto, una realidad heterogénea en dos sentidos. Lo es diacrónicamente porque a lo largo del tiempo cambian las ideas que se tenían sobre la vida de los humanos paleolíticos, pero lo es también sincrónicamente,

² Véanse los textos de H. Breuil, “L'évolution de l'Art Pariétal des cavernes de l'âge du Renne”, *Compte rendu de la treizième session du Congrès International d'Archéologie Préhistorique*, 1, 1907, pp. 367-386, pp. 372-378; “L'évolution de l'Art pariétal dans les cavernes et abris ornés de France”, *Compte rendu de la onzième session du Congrès Préhistorique de France (1934)*, 1, 1935, pp. 102-118, esp. pp. 115-118, y *Quatre cents siècles d'art pariétal*, Montignac, Max Fourny, 1952, pp. 21-41; véanse también É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (Espagne)*, Mónaco, Imprimerie de Monaco, 1906, pp. 145-225; H. Delporte, *L'image des animaux dans l'art préhistorique*, París, Picard, 1990, pp. 61-74 y 225-247; P. Graziosi, *L'arte dell'antica età della pietra*, Florencia, Sansoni, 1956, pp. 22-111; A. Laming-Empeaire, *La signification de l'Art rupestre Paléolithique*, París, A. & J. Picard, 1962, pp. 147-294; A. Leroi-Gourhan, *Les religions de la préhistoire*, París, Presses Universitaires de France, [1964] 1976, pp. 79-144, y de la misma autora *Préhistoire de l'art occidental*, París, Mazenod, [1965] 1971, pp. 75-128; M. Lorblanchet, *La naissance de l'art : genèse de l'art préhistorique dans le monde*, París, Errance, 1999, pp. 251-272; M. Lorblanchet, *Art pariétal: grottes ornées du Quercy*, Rodez, Rouergue, 2010, pp. 431-429; S. Reinach, “L'art et la magie”, *L'Anthropologie*, 14, 1903, pp. 257-66; D. Vialou, “Séminaire ‘Représentations Préhistoriques’ 1983-1984: Au Musée de l'Homme”, *L'Anthropologie*, 88 (4), 1984, pp. 479-483; D. Vialou, *La Préhistoire*, París, Gallimard, 1991, pp. 344-379.

porque en un mismo momento coexisten concepciones teóricas y explicaciones científicas diferentes.

En segundo lugar, valoramos la estrecha relación que se estableció desde el origen entre el concepto de “arte paleolítico” y el de “arte primitivo”, otro término que ha tenido un papel central en la historia de la antropología.³ El concepto de “arte primitivo” se consolidó en el paso del siglo XIX al XX (1890-1906) como el resultado de un diálogo fructífero entre arqueólogos, antropólogos, historiadores y teóricos del arte en el que la idea de “sociedad primitiva”⁴ y la noción decimonónica de “arte”⁵ se vieron enfrentadas y sintetizadas en una mezcla forzada. Así, su empeño se dirigió a someter la variedad y complejidad de lo “no civilizado” a un sistema global y lógicamente ordenado. De este modelo unificador nació el concepto de “arte primitivo”, un término que pretendía encerrar dentro de sí toda la diversidad formal y simbólica de las representaciones elaboradas por los llamados “salvajes”, así como la esencia y el origen del arte. El estudio de las manifestaciones gráficas paleolíticas terminó devorado por esta categoría general de “arte primitivo”. De esta forma, el concepto de “arte paleolítico” nace como un brote de la idea-raíz de “arte primitivo”, y permanecerá caracterizado de esta forma durante la primera mitad del siglo XX.

En tercer lugar, tratamos de evaluar hasta qué punto existe una continuidad entre esta idea del “arte paleolítico” y la “nueva perspectiva” que se difundió a partir de finales de los años cincuenta del siglo XX, con los llamados autores estructuralistas,⁶ cuyas ideas dominaron los estudios del arte rupestre hasta la década de 1980. Tratamos de responder así a diferentes preguntas: ¿Qué relación se puede establecer entre el concepto tradi-

³ A. Claerhout, “The Concept of Primitive Applied to Art”, *Current Anthropology*, 6 (4), 1965, pp. 432-438; H. Haselberg, “Method of Studying Ethnological Art”, *Current Anthropology*, 2 (4), 1961, pp. 341-384; S. Price, *Primitive Art in Civilized Places*, Chicago, The University of Chicago Press, 2001.

⁴ F. Hsu, “Rethinking the Concept ‘Primitive’”, *Current Anthropology*, 5 (3), 1964, pp. 169-178; A. Kuper, *The Invention of Primitive Society*, Nueva York, Routledge, 1988.

⁵ P.O. Kristeller, “The Modern System of Arts: A Study in the History of Aesthetics (II)”, *Journal of the History of Ideas*, 13 (1), 1952, pp. 17-46; L. Shiner, *La invención del arte, una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 119-302; W. Tatarkiewicz, “What’s Art? The Problem of Definition Today”, *The British Journal of Aesthetics*, 11 (2), 1971, pp. 134-153.

⁶ A. Laming-Empeaire, *La signification...*, *op. cit.*, y A. Leroi-Gourhan, *Les religions...*, *op. cit.* y del mismo autor *Préhistoire de l’art...*, *op. cit.*

cional de “arte paleolítico” y el propuesto por los autores estructuralistas? ¿Estos investigadores fueron capaces de superar los principios fundamentales de la etapa anterior? ¿Rompieron verdaderamente con el modelo propuesto por H. Breuil y sus discípulos? Para responder a estas preguntas tratamos de examinar sus ideas sobre el “arte paleolítico” en el contexto de su pensamiento general sobre la estética, la evolución, el arte y la religión, concentrándonos de forma especial en la figura de André Leroi-Gourhan.

En cuarto y último lugar, apuntaremos algunas ideas que nos pueden llevar a pensar que el concepto de “arte paleolítico” se encuentra en crisis. Así, éste está siendo sometido a un proceso de profunda transformación de su significado, cuando no sustituido directamente por otras denominaciones que se juzgan más apropiadas, como “expresión gráfica prehistórica”, “simbolismo paleolítico” o “cultura visual paleolítica”.

LAS PRIMERAS INTERPRETACIONES DE LA EXPRESIÓN GRÁFICA PALEOLÍTICA. EL PARADIGMA DE LA INGENUIDAD

Las raíces teóricas del concepto de “arte paleolítico”

La arqueología del Paleolítico nació y se desarrolló en Europa durante la segunda mitad del siglo XIX. Entre 1840 y 1850 se encontraron restos fósiles humanos asociados a fauna extinguida, de esta forma se probó la antigüedad de la humanidad.⁷ Una vez admitida ésta, dos cuestiones resultaron fundamentales: el debate sobre el origen de los humanos y la explicación de su transformación biológica y cultural.⁸

⁷ D.K. Grayson, *The Establishment of Human Antiquity*, Nueva York, Academic Press, 1983; J.Y. Pautrat, “De l’homme primitif, la vie, l’histoire”, en A. Ducros y J. Ducros (eds.), *L’Homme préhistorique. Images et imaginaire*, París, L’Harmattan, 2000, pp. 139-157; N. Richard, *Inventer la Préhistoire. Les débuts de l’Archéologie préhistorique en France*, París, Vuibert/Adapt-SNES, 2008, pp. 45-78; B.G. Trigger, *A History of Archaeological Thought*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, pp. 138-146; A. van Riper, *Men among the Mammoths*, Chicago, Chicago University Press, 1993, pp. 44-183.

⁸ N. Coxe, *La Préhistoire en parole et en acte. Méthodes et enjeux de la pratique archéologique 1830-1950*, París, L’Harmattan, 1997, pp. 78-180; G. Daniel, *The Idea of Prehistory*, Edimburgo, Edimburgo University Press, 1988, pp. 22-59; A. O’Connor, *Finding Time for the Old Stone Age: A History of Palaeolithic Archaeology and Quaternary Geology in Britain, 1860-1960*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 73-130; N. Richard, *Inventer la Préhistoire...*, *op. cit.*, pp. 165-195; B.G. Trigger, *A History...*, *op. cit.*, pp. 147-156.

Este cambio en el ámbito de las ideas estuvo acompañado de la creación de instituciones que permitieron el desarrollo de la disciplina y garantizaron su legitimidad ideológica en el contexto sociopolítico del momento. Surgieron así sociedades científicas, secciones especializadas en las academias de ciencias y los museos, congresos internacionales y revistas en las que se discutían y difundían las ideas y evidencias disponibles sobre los humanos prehistóricos.⁹

En este contexto Lartet y Christy publicaron, en 1864, *Sur des figures des animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine*.¹⁰ Ello supuso la aceptación por parte de la comunidad científica de la existencia de una forma de “arte” en el Paleolítico. En el discurso que los prehistoriadores elaboraron durante estos años sobre las representaciones gráficas paleolíticas influyeron dos factores principales. Por una parte, el debate sobre el origen de la humanidad y la definición de su “naturaleza” biológica y cultural; por otra, la concepción moderna y occidental del arte imperante entonces, en especial la idea del “arte burgués” del siglo XIX.

Así, a partir de estos debates podemos identificar tres elementos principales en el proceso de creación y afianzamiento del concepto de arte paleolítico: la categoría moderna y occidental de “arte”, la idea de “evolución” y la noción de “primitivo”.

El origen del ser humano y la explicación de su transformación biológica y cultural

En la segunda mitad del siglo XIX se dibujaron distintas formas de explicar la historia biológica y cultural del ser humano.

⁹ M.R. Goodrum, “The Creation of Societies for the Study of Prehistory and their Role in the Formation of Prehistoric Archaeology as a Discipline, 1867-1929”, *Bulletin of the History of Archaeology*, 19 (2), 2009, pp. 27-35; T. Murray, “On ‘Normalizing’ the Palaeolithic: An Orthodoxy Questioned”, en R. Corbey y W. Roebroeks (eds.), *Studying Human Origins. Disciplinary History and Epistemology*, Ámsterdam, Amsterdam University Press, 2001, pp. 29-43; N. Richard, “L’institutionnalisation de la préhistoire”, *Communications*, 54, 1992, pp. 189-207; N. Richard, *Inventer la Préhistoire...*, op. cit., pp. 93-110.

¹⁰ E. Lartet y H. Christy, *Sur des figures des animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine*, París, Didier et Cie., 1864.

En el ámbito específico de la historia natural se desarrollaron las teorías evolucionistas, que generaron un choque con las ideas de tradición judeocristiana dominantes en la Europa del momento. Por lo tanto, las controversias en torno al origen y evolución del ser humano no sólo tuvieron una dimensión científica, sino también ideológica y política, dado que suponía enfrentarse al problema de la “naturaleza humana”. El choque principal se produjo entre una ideología tradicionalista cristiana y los “librepensadores” partidarios del evolucionismo o transformismo, palabra que se utilizó con mucha frecuencia en Francia para referirse a las teorías que defendían la evolución biológica de las especies. Sin embargo, la realidad fue mucho más compleja. Entre los autores cristianos más radicales que no aceptaban la antigüedad del ser humano y los evolucionistas anticlericales más beligerantes hubo posturas intermedias. De igual manera, entre los autores cristianos se ha diferenciado entre católicos y protestantes o clérigos y laicos.¹¹

Aquí nos centraremos en aquellos autores, evolucionistas y no evolucionistas, que independientemente de sus posiciones ideológicas y científicas aceptaron la antigüedad del ser humano y la realidad de los tiempos prehistóricos. Simplificando mucho la cuestión distinguiremos dos grupos.

Por una parte, tendremos a los autores creacionistas-fijistas. Las teorías creacionistas y fijistas trataban de explicar la aparición de las diferentes especies mediante una creación divina, única y simultánea, tal como proponía Henri de Blainville,¹² o mediante creaciones y extinciones sucesivas acontecidas tras grandes catástrofes, cuyo máximo defensor fue Georges Cuvier.¹³ Estos investigadores creían en una naturaleza humana invariable que separaba a nuestra especie del resto de los animales.¹⁴ Imaginaban a un humano primitivo creado con todas sus capacidades intelectuales y morales:

¹¹ F. Defrance-Jublot, “La question religieuse dans la première archéologie préhistorique 1859-1904”, en A. Hurel y N. Coxe (eds.), *Dans l'épaisseur du temps. Archéologues et géologues inventent la préhistoire*, París, Muséum National d'Histoire Naturelle, 2011, pp. 279-314; N. Richard, *Inventer la Préhistoire...*, op. cit., pp. 137-139.

¹² H.M. de Blainville, “Prodrome d’une nouvelle distribution systématique du règne animal”, *Bulletin de la Société Philomatique de Paris*, 8, 1816, pp. 113-124.

¹³ G. Cuvier, *Recherches sur les ossements fossiles de quadrupèdes, où l’on rétablit les caractères de plusieurs espèces d’animaux que les révolutions du globe paroissent avoir détruites*, 4 vols., París, Deterville, 1812.

¹⁴ C. Blanckaert, “Les fossiles de l’imaginaire. Temps de la nature et progrès organique (1800-1850)”, *Romantisme*, 104, 1999, pp. 85-101; F. Pelayo, *Las teorías geológicas y paleontológicas durante el siglo XIX*, Madrid, Akal, 1991, pp. 39-46.

El hombre no es un animal. Se diferencia de los animales por numerosos e importantes rasgos. Aquí sólo me voy a referir a su superioridad intelectual, a la que pertenece el lenguaje articulado [...] las bellas artes [...] Pero, sobre todo, se diferencia del resto de los animales por dos características fundamentales que sólo pertenecen a él. El hombre es el único que tiene el sentimiento abstracto sobre lo bueno y lo malo, sólo en él, consecuentemente, existe el sentido moral. Él también está solo en la creencia de que existe algo después de la muerte y en el reconocimiento de un Ser Supremo que puede influir de forma buena o cruel en su vida.¹⁵

Investigadores de gran relevancia como E. Lartet, A. de Quatrefages, M. Sanson o los primeros clérigos prehistoriadores, L. Bourgeois y J. Delaunay, siguieron planteamientos fijistas;¹⁶ se puede señalar en España el caso relevante de Juan Vilanova y Piera.¹⁷

Por otra parte, tenemos a los evolucionistas. Entre ellos se encuentran señeros antropólogos y prehistoriadores de la época como P. Broca, P. Topinard, T. Hamy, M. Boule, G. de Mortillet, É. Cartailhac, A. Bertillon, A. Hovelacque o C. Letourneau. Éstos siguieron las ideas formuladas por Lamarck¹⁸ y Geoffroy Saint-Hilaire¹⁹ en la primera mitad del siglo XIX, o las teorías más recientes aparecidas con la publicación de *On the Origin of Species*, de Charles Darwin,²⁰ y *Evidence as to Man's Place in Nature*, de Thomas Huxley.²¹ A pesar de sus diferencias, todas las propuestas evolucionistas defendían la idea de una transformación continua de los seres vivos, basada en la modificación de unas especies en otras. Estos autores trataron de mostrar la formación gradual de la naturaleza humana y de probar que ésta era el resultado de un largo periodo de cambios que iba desde el ani-

¹⁵ A. Quatrefages, *Natural History of Man: A Course of Elementary Lectures*, Nueva York, Appleton and Co., 1875, p. 9.

¹⁶ F. Defrance-Jublot, "La question religieuse...", *op. cit.*: N. Richard, *Inventer la Préhistoire...*, *op. cit.*, pp. 137-139.

¹⁷ Ó. Moro y F. Pelayo, "Reflections on the Concept of 'Precursor': Juan de Vilanova and the Discovery of Altamira", *History of the Human Sciences*, 23 (4), 2010, pp. 1-20.

¹⁸ J.B. Lamarck, *Philosophie zoologique ou exposition des considérations relatives à l'histoire naturelle des animaux*, 2 vols., París, Imprimerie de Duminil-Lesueur, 1809.

¹⁹ E. Geoffroy de Saint-Hilaire, *Principes de philosophie zoologique*, París, Pichon et Didier, 1830.

²⁰ C. Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection, or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, Londres, John Murray, 1859.

²¹ T.H. Huxley, *Evidence as to Man's Place in Nature*, Londres, Williams & Norgate, 1863.

mal hasta el humano. Así, los evolucionistas²² mantendrán la idea de que la complejidad intelectual, el sentimiento religioso y el sentido moral no serán algo propio de la humanidad desde su origen, sino que fueron rasgos secundarios y tardíos de su evolución histórica.

Claro está, la capacidad artística fue uno de esos rasgos intelectuales que los transformistas juzgaron superiores y que, por lo tanto, era muy dudoso que se encontrase entre los humanos más alejados en el tiempo, o al menos no podía presentarse con el mismo grado de complejidad. Por el contrario, los creacionistas podían ver en el arte del Paleolítico la prueba que demostraba la naturaleza invariable del ser humano como resultado de un único acto de creación divina.

Por su parte, la historia sociocultural del humano paleolítico se abordó a partir de distintas sensibilidades; éstas bascularon entre el evolucionismo cultural y la ensoñación primitivista.

El evolucionismo cultural concebía la historia como un camino abierto y constante hacia el progreso. Esta tendencia construyó una idea tipo de “sociedad primitiva”, fundada sobre la oposición entre humano civilizado y no civilizado. Esta concepción de la historia se expresó en la idea del “salvaje”. Muchos prehistoriadores, como John Lubbock o Gabriel de Mortillet, trasladaron la idea del salvaje al cazador prehistórico mediante un procedimiento que se conoce como “analogía etnográfica”. Una estrategia sustentada en la creencia del progreso sucesivo del “espíritu humano”, suponiendo que las poblaciones más alejadas geográfica y culturalmente de los europeos reflejaban los estadios más antiguos de la sociedad, los más próximos a los orígenes.²³

Así, el “salvaje” era visto como un cazador hambriento, dominado por el instinto, promiscuo y nómada. El cazador es:

²² Por ejemplo P. Broca, “Discours sur l’homme et les animaux”, *Bulletins de la Société d’Anthropologie de Paris*, 2a serie, 1 (1), 1866, pp. 53-79, p. 53; A. Hovelacque, *Notre ancêtre. Recherches d’Anatomie et d’Ethnologie sur le précurseur de l’homme*, París, Ernest Leroux, 1877, p. 39; G. de Mortillet, *Le Préhistorique, antiquité de l’Homme*, París, C. Reinwald, 1883, p. 476; C. Royer, *Origine de l’Homme et des Sociétés*, París, Victor Masson et Fils, 1870, pp. 205-256.

²³ P.T. Bowler, “From ‘Savage’ to ‘Primitive’: Victorian Evolutionism and the Interpretation of Marginalized Peoples”, *Antiquity*, 66, 1992, pp. 721-729; T. Murray, “Tasmania and the Constitution of the Dawn of Humanity”, *Antiquity*, 66, 1992, pp. 730-743, y “On ‘Normalizing’ the Palaeolithic...”, *op. cit.*, pp. 32-37; J.Y. Pautrat, “De l’homme primitif...”, *op. cit.*, pp. 149-151.

esclavo de sus propias necesidades y deseos; débilmente protegido de las amenazas del clima, sufre el frío durante la noche y el calor del sol durante el día; ignorante de la agricultura vive de la caza y, carente de previsión, está siempre bajo la amenaza del hambre que, a menudo, lo condena a la terrible alternativa del canibalismo o de morir.²⁴

Por otra parte, si su vida material estaba caracterizada por la necesidad, la vida intelectual lo estaría por la torpeza y la simplicidad: “Es muy improbable que nuestros más tempranos ancestros pudieran contar hasta diez, considerando que muchas razas actuales no son capaces de pasar de cuatro”.²⁵ Además de incapaz e ignorante, el salvaje sería ingenuo e intrascendente. De ahí que distintos investigadores dedujeran la imposibilidad de la existencia de un auténtico pensamiento religioso en el seno de la sociedad primitiva.²⁶ Por supuesto, el cazador cuaternario carecía de religión, algo que G. de Mortillet mantuvo con vehemencia a lo largo de toda su vida:

Resulta que tan pronto como aparecen las ideas religiosas, se introducen las prácticas funerarias. Pues bien, no hay rastro de prácticas funerarias a lo largo del cuaternario. El hombre cuaternario estaba completamente desprovisto del sentimiento de la religiosidad.²⁷

En el caso de G. de Mortillet, a su férreo evolucionismo se unen razones personales y políticas que lo llevaron a mantener un anticlericalismo radical.²⁸ Todo ello debió coincidir en su afán por demostrar que la religión era un comportamiento reciente y no algo intrínseco a la naturaleza humana,²⁹

²⁴ J. Lubbock, *Prehistoric Times as Illustrated by Ancient Remains, and the Manners and Customs of Modern Savages*, Londres, Williams & Norgate, 1865, p. 497.

²⁵ *Ibid.*, p. 475.

²⁶ P. Broca, “Discours sur l’homme...”, *op. cit.*, p. 75; J. Lubbock, *Origin of Civilization and the Primitive Condition of Man*, Londres, Longmans, Green and Co., 1870, p. 192.

²⁷ G. Mortillet, *Le Préhistorique...*, *op. cit.*, p. 476.

²⁸ F. Defrance-Jublot, “La question religieuse...”, *op. cit.*, pp. 303-310; N. Richard, “La revue L’Homme de Gabriel de Mortillet. Anthropologie et politique au début de la Troisième République”, *Bulletins et Mémoires de la Société d’Anthropologie de Paris*, 1 (3-4), 1989, pp. 231-155 y N. Richard, *Inventer la Préhistoire...*, *op. cit.*, pp. 134-137.

²⁹ P.G. Bahn, “Expecting the Spanish Inquisition: Altamira’s Rejection in its 19th Century Context”, en S. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin y J. Smith (eds.), *Ancient Images, Ancient Thought: The Archaeology of Ideology. Proceedings of the 23rd Annual Conference of the Archaeological Association of the University of Calgary, 1990*, Calgary, Archaeological Association of the University of Calgary,

a pesar de que en esos años ya se habían descubierto las primeras tumbas paleolíticas³⁰ y antropólogos como E.B. Tylor³¹ y J.F. McLennan³² ya habían desarrollado sus conceptos de animismo y totemismo para referirse a las creencias religiosas más “primitivas” y antiguas de la humanidad.³³

En contraste con el evolucionismo cultural, los primitivistas veían la historia como el lento deterioro de la condición natural del ser humano, según la suposición filosófica de que éste era bueno y puro de origen. Esta idea se expresó en el mito del “buen salvaje”.³⁴ El “buen salvaje” simboliza la comunión de lo mejor del ser humano desde un punto de vista físico, mental y espiritual: físicamente es duro, valiente y habilidoso; mentalmente tiene una gran sensibilidad estética, intuición y amor por la naturaleza, y moralmente es benévolo y generoso.³⁵

Escritores como Rimbaud y pintores como Gauguin encontraron en el estímulo primitivista la posibilidad, más ficticia que real, de escapar de la civilización, de “hacerse salvajes”.³⁶ Por ejemplo, hacia 1893 en Noa-Noa Gauguin escribió: “He escapado a todo lo que es artificial, convencional y rutinario. Estoy adentrándome en la verdad, en la naturaleza [...] Vivo con calma y ya no ocupo mi mente con banalidades”.³⁷

1992, pp. 339-346, esp. 341-345; S. Reinach, “Gabriel de Mortillet”, *Revue Historique*, año 24, 69, 1899, pp. 67-95, esp. pp. 89-90.

³⁰ É. Cartailhac, “Ossement et squelettes humaines dans les cavernes et stations quaternaires”, *Revue d'Anthropologie*, tercera serie, 1, 1886, pp. 448-470; E. Lartet y H. Christy, *Sur des figures...*, *op. cit.*, p. 2; L. Lartet, “Un sépulture des troglodytes du Périgord”, *Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme*, 2a serie, 1, 1869, pp. 97-105; E. Rivière, “Sur le squelette humain trouvé dans les cavernes de Baoussé-Roussé (Italie), dites grottes de Menton”, *Comptes rendus hebdomadaires de l'Académie des Sciences*, 74, 1872, pp. 1204-1207.

³¹ E.B. Tylor, “The Religion of Savages”, *The Fortnightly Review*, 6, 1866, pp. 71-86.

³² J.F. McLennan, “The Worship of Animals and Plants”, *The Fortnightly Review*, 6, 1869, pp. 407-582; J.F. McLennan, “The Worship of Animals and Plants”, *The Fortnightly Review*, 7, 1870, pp. 194-216.

³³ E. Palacio-Pérez, “Cave Art and the Theory of Art: The Origins of the Religious Interpretation of Palaeolithic Graphic Expression”, *Oxford Journal of Archaeology*, 29 (1), 2010, pp. 1-14.

³⁴ M. Bell, *Primitivism*, Londres, Mathuen, 1972.

³⁵ L. Whitney, *Primitivism and the Idea of Progress in English Popular Literature of the Eighteenth Century*, Baltimore, John Hopkins Press, 1934, pp. 82-136.

³⁶ P. Dagen, *Le peintre, le poète, le sauvage. Les voies du primitivisme dans l'art français*, París, Flammarion, 1998, pp. 6-8; M. Micheli, *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza Editorial, 2002, pp. 47-53.

³⁷ P. Gauguin, *Noa Noa*; París, Éditions La Plume, 1893, p. 82.

Entre los prehistoriadores estas ideas no tuvieron gran difusión. Sin embargo, hubo algunos, como Edouard Piette, muy influidos por los escritos de Rousseau, que se dejaron seducir por el mito del “buen salvaje”.³⁸

Así, E. Piette presentó un panorama poetizado de la sociedad paleolítica: “El ejercicio y la vida al aire libre difundieron, entre los salvajes, que nosotros juzgamos miserables, un soplo de moralidad, de fuerza y de calma que no conocerán jamás los obreros ni los oficinistas”.³⁹ Pero su evocación no era la del simple “estado de naturaleza”, sino la de un momento en el que el humano ya había progresado lo bastante: “Hombre ingenioso, entregado al arte del dibujo y la escultura [...] fue en su tiempo un pionero de la civilización; marcó con su impronta una etapa de la humanidad en la vía del progreso. No era un salvaje encerrado en el círculo estrecho de las ideas de sus padres, fue hombre de progreso y lo podría ser todavía”.⁴⁰

El caso de Edouard Piette es, sin duda, una excepción. En general, fueron pocos los prehistoriadores que se dejaron llevar por sentimientos primitivistas. Sin embargo, las ideas que este autor desarrolló sobre las representaciones paleolíticas tuvieron una gran influencia en el último tercio del siglo XIX y los primeros años del XX.

La idea burguesa del arte

La idea del “arte burgués” propia del siglo XIX tuvo una influencia esencial en las primeras formas de percibir y categorizar las evidencias gráficas paleolíticas descubiertas por los arqueólogos.

El concepto de arte que habitualmente manejamos los occidentales contemporáneos apenas tiene unos doscientos años, y posee un origen rastreable y discernible.⁴¹ En la década de 1860 la idea, heredada de los filósofos de la Ilustración, que entendía el arte como un dominio independiente regido por sus propias normas internas, ya estaba bien establecida en la

³⁸ M. Groenen, *Pour une histoire de la Préhistoire*, Grenoble, Jérôme Millon, 1994, p. 314.

³⁹ E. Piette, “La grotte de Gourdan, sur la lacune que plusieurs auteurs placent entre l’âge du renne et celui de la pierre polie, et sur l’art paléolithique dans ses rapports avec l’art gaulois”, *Bulletin de la Société d’Anthropologie de Paris*, 2a serie, 8, 1873, pp. 384-425, p. 412.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 400.

⁴¹ P.O. Kristeller, “The Modern...”, *op. cit.*; L. Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, pp. 119-302; W. Tatarkiewicz, “What’s Art?...”, *op. cit.*

sociedad europea.⁴² El arte era un entorno dominado por el placer intelectualizado, la contemplación desinteresada y la “obra de arte” autoconsciente, pensada como creación. Así, el universo del arte se definió a partir de una creatividad ajena al pragmatismo de la vida cotidiana, centrada en la búsqueda de valores estéticos, alusivos a la belleza, la captación de lo “sublime”, lo “pintoresco” o lo “novelesco”. Estas ideas favorecieron un sistema de clasificación de las artes que distinguía entre “artes menores”, con un carácter artesanal y decorativo, y “bellas artes”, ligadas a la búsqueda del ideal estético. En el último cuarto del siglo XIX el espíritu positivista de las nuevas ciencias hizo necesario que se introdujeran métodos empíricos en el estudio de la “experiencia estética”. De esta forma, la fisiología y la psicología suministraron nuevos materiales y enfoques que sirvieron para replantear los problemas que giraban en torno al arte. La recién inaugurada psicología experimental afrontó el problema tratando de definir y conocer aquellos aspectos psicofisiológicos que estaban implicados en la experiencia estética.⁴³ Un número importante de investigadores redujeron la experiencia estética al mero placer y éste, a su vez, se interpretó como un fenómeno fisiológico.⁴⁴ Todos ellos vieron el placer estético como un mecanismo orientado a satisfacer impulsos y emociones a través de una ilusión consciente que se produce en un mundo de apariencias e imaginación. Otro conjunto de autores, en su mayoría alemanes⁴⁵ fijaron su atención en el concepto de empatía (*Einfühlung*). Este concepto dio forma a la teoría que explicó el hecho estético como una proyección del yo en los objetos, como una traslación imaginaria de las emociones y estados subjetivos de la

⁴² L. Shiner, *La invención...*, *op. cit.*, pp. 259-265.

⁴³ G.T. Fechner, *Zur experimentellen Aesthetik*, Leipzig, Hirzel, 1871, y *Vorschule der Aesthetik*, Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1876.

⁴⁴ G. Allen, *Physiological Aesthetics*, Londres, H.S. King & Co., 1877; K. Groos, *Einleitung in die Aesthetik*, Geissen, J. Ricker, 1892; C. Lange, *Die bewusste Selbsttätuschung als Kern des künstlerischen Genusses*, Leipzig, Veit & Co., 1895; C. Lange, *Das Wesen der Kunst*, Berlín, G. Grote, 1901; H.R. Marshall, *Aesthetic principles*, Nueva York, Macmillan, 1895; H. Spencer, *Principles of Psychology*, Londres, Longmans, Green & Co., 1855.

⁴⁵ T. Lipps, *Der Streit über die Tragödie*, Leipzig, L. Voss, 1891; T. Lipps, *Räumästhetik und die geometrische, Apperception*, Leipzig, L. Voss, 1897; R. Vischer, *Über das optische Formgefühl; ein Beitrag zur Aesthetik*, Leipzig, J. Galler, 1873; R. Vischer, *Der ästhetische Akt und die reine Form*, Leipzig, J. Galler, 1874; J. Volkelt, *Der Symbol-Begriff in der neuesten Aesthetik*, Jena, H. Dufft, 1876; J. Volkelt, *Aesthetische Zeitfragen*, München, Beck, 1895.

mente sobre un objeto (obra de arte), de la misma forma que, posteriormente, el objeto tiene la posibilidad de sugerirlos a quien lo contempla. Esta idea también tuvo destacados seguidores en Francia⁴⁶ e Inglaterra.⁴⁷ Por lo tanto, los planteamientos psicológicos se centraron en el estudio de la capacidad que tiene el arte para producir placer y transmitir emociones, tratando de ver qué tipo de reacciones fisiológicas manifiestan los individuos en el transcurso de la “experiencia estética”.

De esta manera, la psicología confraternizó y reforzó la idea de que el arte era un dominio independiente de la experiencia humana ajeno a otras realidades sociales. Esta idea fue clave en las primeras interpretaciones que se hicieron de las primeras representaciones gráficas que los prehistoriadores atribuyeron al Paleolítico.

El “arte” del Paleolítico en el último tercio del siglo XIX: ¿simpleza o pureza?

La publicación en 1864 de las representaciones realizadas sobre objetos de asta y hueso procedentes de los yacimientos del valle de La Vézère⁴⁸ supuso la aceptación, por parte de la comunidad científica, de la existencia de una forma de arte en el Paleolítico. Ya hemos visto que las ideas que hubo en el último tercio del siglo XIX sobre la humanidad prehistórica fueron diversas. En consecuencia, esto también generó una pluralidad de discursos e interpretaciones en relación con sus formas de expresión gráfica. Por lo tanto, es difícil aceptar la existencia de un concepto uniforme de “arte paleolítico” antes de 1900. Hay, sin embargo, un elemento unificador en esta diversidad de opiniones: el concepto decimonónico y occidental de arte. En efecto, las representaciones paleolíticas se conceptualizaron a partir de la idea de arte que existía en la sociedad burguesa europea del siglo XIX.⁴⁹

La evaluación de las imágenes paleolíticas conforme al concepto de arte decimonónico marcó una continuidad esencialista entre pasado y presente. Ahora bien, esta continuidad se interpretó de forma diferente en función

⁴⁶ V. Basch, *Essai critique sur l'Esthétique de Kant*, París, Felix Alcan, 1896.

⁴⁷ J. Sully, *The Human Mind: A Textbook of Psychology*, Londres, Longmans, Green & Co., 1892.

⁴⁸ E. Lartet y H. Christy, *Sur des figures...*, *op. cit.*

⁴⁹ Ó. Moro y M.R. González Morales, “L’art bourgeois de la fin du XIX^{ème} siècle face à l’art mobilier Paléolithique”, *L’Anthropologie*, 107, 2003, pp. 455-470.

de lo que cada autor u orientación teórica quería resaltar. En este sentido, podemos ver importantes diferencias entre las aproximaciones de fijistas, evolucionistas o primitivistas.

Los fijistas buscan la continuidad directa: para ellos el arte paleolítico era una prueba de la existencia de una naturaleza humana invariable que separaba a nuestra especie del resto de animales. Así, el arte tenía que ser una facultad humana detectable en el pasado más remoto.⁵⁰ Éstas manifestaciones gráficas podían tener un carácter simple, pero en esencia respondían a la categoría arte: “Sus objetos [...] reflejan su instinto de lujo y un cierto grado de desarrollo de la cultura de las artes”.⁵¹ La primera explicación que se dio a estas imágenes encaja con la idea que entendía el arte como una actividad autónoma cuyo único fin es la contemplación desinteresada que produce la experiencia estética: “el disfrute de una vida fácil engendra las artes”.⁵² En realidad, esta interpretación no es más que un trasunto de cómo se definía en esos años la experiencia estética: como un juego de la imaginación. Por otra parte, el naturalismo de las representaciones zoomorfas se valoró a la luz de una idea que en la tradición filosófica occidental tiene un papel esencial, el arte entendido como imitación o representación de la naturaleza.⁵³ Este naturalismo original constataba que el humano del Paleolítico siempre había sentido esa pulsión, esa necesidad de recrear lo que veía: “Sus dibujos y esculturas nos muestran una manifestación más elevada por la manera en que consiguieron reproducir la forma de sus animales contemporáneos”.⁵⁴ De esta forma, el espiritualismo fijista insistió en la definición de una esencia humana en la cual el arte era un ingrediente imprescindible: “Entre el cuadrúpedo antropomorfo que no sabía más que obtener su alimento y el hombre que tiene la idea de la estética hay un abismo”.⁵⁵

⁵⁰ F. Defrance-Jublot, “Originalité spiritualiste des prêtres préhistoriens quant aux interprétations sur l’art mobilier en France (1864-1950)”, en A.C. Welté y E. Ladier (eds.), *Art mobilier paléolithique supérieur en Europe occidentale. Actes du colloque 8.3, Congrès de l’UISPP, Liège, 2001*, Lieja, Eraul, 2004, pp. 261-268.

⁵¹ E. Lartet y H. Christy, *Sur des figures...*, *op. cit.*, p. 53.

⁵² *Ibid.*, p. 34.

⁵³ W. Tatarkiewicz, *A History of Six Ideas. An Essay in Aesthetics*, Londres, Martinus Nijhoff, 1980, pp. 227-289.

⁵⁴ E. Lartet y H. Christy, *Sur des figures...*, *op. cit.*, p. 53.

⁵⁵ L. Bourgeois y A. Delaunay, “Notice sur la Grotte de la Chaisse”, *Revue Archéologique*, 12, 1865, pp. 90-94, p. 94.

Los evolucionistas también buscaron la continuidad histórica, pero ésta no será sinónimo de permanencia, sino de cambio. Su propósito no es definir la esencia de la naturaleza humana, sino demostrar el carácter gradual de su formación, mostrar que es producto de una larga evolución que transcurre desde el animal al humano, de lo simple a lo complejo y, en último término, de lo salvaje a lo civilizado. Ellos trasladaron la idea decimonónica de arte al pasado paleolítico, pero lo hicieron aplicando una lógica gradualista. Así, los autores evolucionistas definieron el arte de los “primitivos” por oposición al suyo.⁵⁶ Si el arte burgués de las grandes metrópolis europeas se caracterizaba por la sensibilidad, la originalidad creativa, la libertad de ejecución y la complejidad intelectual, el arte del “salvaje” paleolítico debía sustentarse en la habilidad técnica, la imitación, la norma y la simplicidad mental. Es un arte inacabado, su naturalismo es reflejo de irreflexión, de una copia mecánica de la naturaleza.⁵⁷ El arte del humano “primitivo” es sinónimo de simpleza intelectual. Es en el seno de esta línea de pensamiento donde se conceptualizará el arte paleolítico como una artesanía con una finalidad decorativa.

Por su parte, la percepción primitivista también estará presente en el discurso de los investigadores, sin embargo, aparecerá mezclada con ideas próximas al evolucionismo intelectualista de E.B. Tylor. Éste es, por ejemplo, el caso de E. Piette. Para este autor la expresión gráfica paleolítica es el reflejo de las cualidades más sobresalientes del “buen salvaje”: su intuición, sensibilidad estética y amor por la naturaleza;⁵⁸ todas ellas olvidadas por el hombre civilizado. Paradójicamente no sólo es un síntoma de ruptura, también lo es de continuidad, dado que simboliza uno de los primeros pasos del ser humano en la vía hacia el progreso.⁵⁹ Algunos divulgadores científicos y literatos también se dejaron seducir por el mito del “hombre natural”. El arte de la “Edad del Reno” les sirvió para reivindicar una pureza perdida: “No debemos dudar que nuestro solutrense gustaba de satisfacciones análogas a las de nuestros poetas, con una frescura que nosotros

⁵⁶ Ó. Moro y M.R. González Morales, “L’art bourgeois...”, *op. cit.*

⁵⁷ G. de Mortillet, *Le Préhistorique...*, *op. cit.*, pp. 415-421; F.C. Dreyfus, *L’évolution des mondes et des sociétés*, París, Félix Alcan, [1888] 1893, pp. 224-225.

⁵⁸ E. Piette, “La grotte de Gourdan...”, *op. cit.*, pp. 412-414.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 400.

ignoramos [y] una ingenuidad a la que nuestras almas aspiran inútilmente”.⁶⁰ Estos autores también remarcaron el carácter naturalista del arte paleolítico, que para ellos será un ejemplo de sinceridad e inocencia.⁶¹ En contraposición a los evolucionistas materialistas, verán este arte como un producto de la imaginación creativa más que como un sinónimo de simpleza o atraso: “Su amor por las artes [...] no puede ser más que el fruto de su imaginación, de la meditación y del ocio”.⁶² Probablemente sea J.H. Rosny quien, en su obra *Vamirhe*, mejor exprese la transposición al Paleolítico de la idea decimonónica de la experiencia estética entendida como un juego de emociones que se plasma en la recreación imaginaria de la naturaleza: “Espiendo el entorno, vagando por el islote, quiso buscar algún modelo, árbol, pájaro, pez [...] Una dulzura inteligente, una finura de estar en contacto cerebral con la naturaleza, una ensoñación de artista plegaba su frente y sus párpados”.⁶³

Este choque de planteamientos adquirió una dimensión tanto científica como ideológica. Esto puede verse en el largo proceso de aceptación de la antigüedad de las representaciones parietales paleolíticas, bien ejemplificado en el caso de la cueva de Altamira.⁶⁴ La antigüedad de las pinturas y grabados de la cueva de Altamira tardó más de veinte años en reconocerse porque se juzgó que un arte tan refinado no podía corresponderse con un humano que acababa de despertar de su animalidad: “Trabajo cuesta creer que los habitantes de las cavernas en la Edad del Reno adelantaran bastante para hacer dichas pinturas, ni aun que pudieran proponerse llevar a cabo nada parecido”.⁶⁵ Pero también fue el resultado de las desconfianzas y enfrentamientos ideológicos entre fijistas y evolucionistas, como reconoció en 1902 É. Cartailhac:

⁶⁰ J.H. Rosny, *Les origines*, París, Borel, 1895, p. 68.

⁶¹ E. Piette, “La grotte de Gourdan...”, *op. cit.*, pp. 417; J.H. Rosny, *Les origines*, *op. cit.*, p. 65.

⁶² E. Piette, “La grotte de Gourdan...”, *op. cit.*, p. 413.

⁶³ J.H. Rosny, *Vamirhe. Roman des temps primitifs*, París, Ernest Kolp, 1892, p. 49.

⁶⁴ M.R. González Morales y Ó. Moro Abadía, “1902, El reconocimiento del arte rupestre paleolítico”, en J. Torres (ed.), *Historica et Philologica: in honorem José María Robles*, Santander, Universidad de Cantabria, 2002, pp. 211-228; P.G. Bahn, “Expecting the Spanish...”, *op. cit.*; Ó. Moro, y F. Pelayo, “Reflections...”, *op. cit.*

⁶⁵ F. Quiroga y R. Torres Campos, “La cueva de Altamira”, *Boletín de la Institución Libre de Enseñanza*, 90, 1880, pp. 161-163, p. 162.

Inútil insistir acerca de mis impresiones a la vista de los dibujos de M. Sautuola. Era absolutamente nuevo, extraño desde todo punto de vista. Pedí consejo. Una influencia, que generalmente fue más acertada, me indujo rápidamente al escepticismo: “¡En guardia! ¡Se quiere jugar una mala pasada a los prehistoriadores franceses!” Me escribía “Desconfiad de los clericales españoles” ¡Y yo desconfié!⁶⁶

En este sentido, resulta lógico que Édouard Piette desde su perspectiva primitivista aceptara sin recelo la antigüedad de los grabados y pinturas rupestres de Altamira: “D. Marcelino de Sautuola me envió su folleto sobre los objetos prehistóricos de la provincia de Santander, y especialmente sobre las pinturas de la cueva de Santillana del Mar [...] no dudé en ningún momento de que esas pinturas fueran de época magdaleniense”.⁶⁷

En conclusión, la definición que en este momento se hace del arte paleolítico no es más que un esfuerzo impreciso, un concepto múltiple e indeterminado que, sin embargo, tiene algunos puntos en común.

En primer lugar, la lectura de la gráfica paleolítica se hace a la luz de la concepción decimonónica esencialista del arte. Éste se concibe como una esfera autónoma e independiente del resto de la realidad social; por lo tanto, los prehistoriadores del siglo XIX interpretan las evidencias prehistóricas bajo la esfera cerrada de la “experiencia estética”, entendida como un juego placentero y desinteresado, o bien como una plasmación de emociones y sentimientos sobre ciertos objetos. Esta concepción autotélica de las representaciones paleolíticas, denominada tradicionalmente como “arte por el arte”,⁶⁸ no se superará hasta la década de 1900 cuando se generalice una manera diferente de conceptualizar los orígenes y la naturaleza del arte.⁶⁹

En segundo lugar, los investigadores van a definir las representaciones paleolíticas como una forma de arte naturalista. Esta consideración tiene gran importancia dado que la idea que relaciona arte y naturaleza es central

⁶⁶ É. Cartailhac, “Les cavernes ornées de dessins. La grotte d’Altamira, Espagne. ‘Mea culpa’ d’un sceptique”, *L’Anthropologie*, 13, 1902, pp. 348-354, p. 350.

⁶⁷ Carta enviada por E. Piette a É. Cartailhac el 18 de febrero de 1887.

⁶⁸ Ó. Moro y J.R. González Morales, “El ‘arte por el arte’. Revisión de una teoría histórica”, *Munibe*, 57, 2006, pp. 179-188.

⁶⁹ E. Palacio-Pérez, “Cave Art...”, *op. cit.*; E. Palacio-Pérez, “The Origins of the Concept of ‘Palaeolithic Art’: Theoretical Roots of an Idea”, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 20 (4), 2013, pp. 682-714.

en la concepción occidental del arte. Para la tradición artística europea, que arranca en el Renacimiento, el arte es sinónimo de imitación de la naturaleza, principio que se verá matizado por la Ilustración durante el siglo XVIII al considerar el arte una recreación y reflexión sobre la naturaleza más que una mera imitación.⁷⁰ La extrapolación de esta tradición a las esculturas y grabados del Paleolítico expresaba una continuidad entre pasado y presente que daba unidad al conjunto de la categoría arte a lo largo del tiempo. Así, para los creacionistas el naturalismo de las figuras paleolíticas testimoniaba la existencia de un sentimiento de imitación de la naturaleza desde los tiempos más antiguos, lo que reforzaba su concepción fijista y esencialista de la naturaleza humana. Para los evolucionistas, este naturalismo era la prueba de un sentimiento artístico primigenio, que se limitaba a imitar la naturaleza de manera simple e irreflexiva, frente al arte consciente e intelectualizado de la sociedad burguesa contemporánea. Por último, los autores seducidos por las ideas primitivistas vieron este naturalismo como una síntesis de las características más sobresalientes del “buen salvaje”: su sensibilidad e intuición artística unidas a un exaltado sentimiento de amor por la naturaleza.

Así, la conceptualización de las representaciones paleolíticas conforme a la idea esencialista occidental del arte situó a éstas bajo el signo de la “ingenuidad”. Para unos esta ingenuidad fue sinónimo de atraso y simpleza intelectual en la senda desde un pasado oscuro y simiesco, para otros fue sinónimo de la inocencia y la pureza original que marcaba los primeros pasos de la humanidad en su vía hacia el progreso.

ARTE PRIMITIVO Y ARTE PALEOLÍTICO

En la última década del siglo XIX se va a suscitar un interés renovado por los orígenes del arte. Junto con los esfuerzos de los psicólogos por hallar las causas y rasgos determinantes de la experiencia estética, surgió un enfoque etnológico y sociológico que analizó la evolución y naturaleza del fenómeno artístico atendiendo a las manifestaciones de culturas antiguas alejadas de la tradición grecolatina —Egipto, Mesopotamia o Mesoamérica— y a las producciones de los llamados “primitivos”. Como consecuencia de este

⁷⁰ W. Tatarkiewicz, *A History...*, *op. cit.*, pp. 227-289.

enfoque, del que participaron sociólogos, antropólogos teóricos e historiadores del arte, se configurará el concepto de “arte primitivo”.⁷¹ Un término que pretendía aglutinar toda la diversidad formal y simbólica de las representaciones elaboradas por los pueblos considerados “no civilizados”, así como la esencia del origen del arte, en una única categoría. Paralelamente a este cambio de perspectiva teórica se produce la aceptación de un arte parietal con cronología paleolítica, a raíz del debate suscitado por el hallazgo de grabados y pinturas en diversas cuevas francesas: Pair-non-Pair, La Mouthe, Font de Gaume, Les Combarelles y Chabot. Todo ello desembocó en una redefinición del concepto de arte paleolítico.

Los orígenes del arte y la creación del concepto de arte primitivo

Hemos visto cómo los psicólogos y fisiólogos decimonónicos dudaron de las especulaciones filosóficas anteriores en torno al arte, tildadas de metafísicas, para centrar el debate en las reacciones somáticas y emocionales que el individuo sufre durante la experiencia estética. Sin embargo, el enfoque etnológico entendió la experiencia estética como un fenómeno social. Esto ayudó a superar la idea de que el arte era un dominio independiente y autónomo separado del resto de la vida social. Se comenzó a conceptualizar el arte como una producción utilitaria que respondía a necesidades sociales.

La intensidad del enfoque etnológico se plasmó tanto en un aumento del número de descripciones etnográficas en las que se hace referencia a las prácticas artísticas de diferentes poblaciones, como en la proliferación de monografías dedicadas a explicar los orígenes y naturaleza del hecho artístico a partir del estudio de poblaciones “primitivas”. De hecho, en estos años se va consolidando la idea de “arte primitivo” como una síntesis de las manifestaciones gráficas de los “salvajes” de las colonias y de los habitantes prehistóricos de Europa,⁷² a las que con frecuencia se unían las pertenecientes a las fases formativas de algunos estilos artísticos de la Antigüedad (Egipto, Mesopotamia, Grecia).

⁷¹ S. Price, *Primitive Art...*, *op. cit.*, pp. 1-6.

⁷² M.R. González Morales y Ó. Moro, “Presente-pasado. Definición y usos de una categoría historiográfica en historia de la ciencia: el arte prehistórico como paradigma”, *Complutum*, 16, 2005, pp. 59-72.

La literatura etnográfica que trató y difundió estos temas fue abundante. En el caso de Sudáfrica destacan las obras de Gustav Fritsch, Emil Holub o Frédéric Christol.⁷³ Sobre los aborígenes australianos resultan señeras las publicaciones de R.H. Mathews,⁷⁴ W.E. Roth,⁷⁵ J. Mathew⁷⁶ y la primera edición del informe de Badwin Spencer y Frank Gillen.⁷⁷ En el caso de América del Norte fueron trascendentes las publicaciones derivadas de la actividad del Bureau of American Ethnology y del National Museum dependiente de la Smithsonian Institution, y destacan las de F. Hamilton,⁷⁸ G. Mallery,⁷⁹ F. Boas⁸⁰ o W. J. Hoffman.⁸¹ En relación con las

⁷³ G. Fritsch, *Die Eingeborenen Süd-Afrika's: ethnographisch und anatomisch beschrieben*, Braslavia, Ferdinand Hirt, 1872 y "Die afrikanischen Buschmänner als Urrasse", *Zeitschrift für Ethnologie*, 12, 1880, pp. 289-300; E. Holub, *Sieben Jahre in Süd-Afrika: Erlebnisse, Forschungen und Jagden auf meinen Reisen von den Diamantenfeldern zum Zambesi (1872-1879)*, Viena, Alfred Sölber, 1881; F. Christol, *Au sud de l'Afrique*, París, Berger-Levrault et Cie., 1897.

⁷⁴ R.H. Mathews, "Rock Paintings by the Aborigines in Caves on Bulgar Creek, Near Singleton", *Journal and Proceedings of the Royal Society of New South Wales*, 27, 1893, pp. 353-358, "Aboriginal Rock Pictures of Australia", *Proceedings and Transactions of the Queensland Branch of the Royal Geographical Society of Australasia*, 10, 1895, pp. 46-70, "The Bora, or Initiation Ceremonies of the Kamilaroi Tribe", *Journal of the Anthropological Institute*, 24, 1895, pp. 411-427, "The Bunan Ceremony of New South Wales", *American Anthropologist*, 9, 1896, pp. 327-344, "The Burbung of the New England Tribes, New South Wales", *Proceedings of the Royal Society of Victoria*, 9, 1896, pp. 120-36, "The Burbung, or Initiation Ceremonies of the Murrumbidgee Tribes", *Journal and Proceedings of the Royal Society of New South Wales*, 31, 1897, pp. 111-153, y "Gravures et peintures sur rochers par les aborigènes d'Australie", *Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, 9, 1898, 4 serie, pp. 25-32.

⁷⁵ W.E. Roth, *Ethnological Studies among the North-west-central Queensland Aborigines*, Brisbane, E. Gregory, 1897.

⁷⁶ J. Mathew, "The Cave Paintings of Australia, Their Authorship and Significance", *Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, 23, 1894, pp. 42-52.

⁷⁷ B. Spencer y F.J. Gillen, *Native Tribes of Central Australia*, Londres, Macmillan, 1899.

⁷⁸ F. Hamilton, "Zuñi Fetiches", en J.W. Powel (dir.), *Second Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1880-1881*, Washington, D.C., Government Printing Office, 1883, pp. 9-45.

⁷⁹ G. Mallery, "Pictographs of the North American Indians", en J.W. Powel (dir.), *Third Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1881-1882*, Washington, D.C., Government Printing Office, 1884, pp. 13-263.

⁸⁰ F. Boas, "The Central Eskimo", en J.W. Powel, (dir.), *Sixth Annual Report of the Bureau of Ethnology to the Secretary of the Smithsonian Institution 1884-1885*, Washington, D.C., Government Printing Office, 1888, pp. 409-669, "The Social Organization and the Secret Societies of the Kwakiutl Indians", *Report of the United States National Museum* (1895), 1897, pp. 311-738, "The Decorative Art of the Indians of the North Pacific Coast", *Bulletin of the American Museum of Natural History*, 9, 1897, pp. 123-176.

⁸¹ W.J. Hoffman, "The Graphic art of the Eskimos", *Report of the United States National Museum* (1895), 1897, pp. 739-968.

poblaciones árticas también tuvo gran difusión la obra de Johan Adrian Jacobsen.⁸²

Toda esta información no sólo influyó en el desarrollo de la etnología y la antropología, sino que pronto se convirtió en materia de reflexión de la historia del arte y la estética. Así, en la década de 1890 comenzaron a surgir tratados generales que abordaban el problema de los orígenes del arte desde lo que podríamos llamar una perspectiva etnológica. Estos trabajos van a desarrollar una serie de ideas que terminarán por definir una nueva concepción de las artes “primitivas” y, por extensión, de los orígenes y naturaleza del fenómeno artístico.

En primer lugar, todos van a suponer un carácter universal a la actividad artística: “La estética es el estudio y la práctica del arte por el arte, esto es, por las sensaciones placenteras provocadas por ciertas combinaciones de formas, líneas y colores [...] Todos los hombres tienen este sentimiento, yendo desde lo rudimentario a lo exaltado”.⁸³ Consideran que todas las sociedades humanas, incluidas las poblaciones cazadoras-recolectoras, practican alguna forma de arte. Entenderán éste como una realidad que trasciende al individuo para adquirir una dimensión social.⁸⁴ En segundo lugar, siguen manteniendo la concepción esencialista del arte que ligaba éste a una motivación estética desinteresada, pero en el caso de las poblaciones “primitivas” ésta quedará en un segundo plano y se verá sometida a propósitos utilitarios, entre los que se cuentan la transmisión de información, el juego, la exhibición de poder y riqueza, la simbología religiosa y la magia.⁸⁵ Incluso, este hecho adquirirá un sentido evolutivo, entendiéndose como un reflejo del atraso cultural de las poblaciones “salvajes”: “podemos

⁸² J.A. Jacobsen, *Alaskan Voyage 1881-1883. An Expedition to the Northwest Coast of America*, Chicago, University of Chicago Press, [1884] 1977.

⁸³ A. Haddon, *Evolution in Art as Illustrated by the Life-Histories of Designs*, Londres, Walter Scott Press, 1895, p. 200.

⁸⁴ W.M. Conway, *Dawn of Art in the Ancient World. An Archaeological Sketch*, Londres, Percival and Co., 1891, pp. 5-12; E. Grosse, *The Beginnings of Art*, Londres, Appleton and Co., [1894] 1897, pp. 12-31; A. Haddon, *Evolution in Art...*, *op. cit.*, pp. 7-10; Y. Hirn, *The Origins of Art. A Psychological and Sociological Inquiry*, Londres, Macmillan, 1900, pp. 74-85.

⁸⁵ H. Balfour, *The Evolution of Decorative Art. An Essay upon its Origin and Development as Illustrated by the Art of Modern Races of Mankind*, Nueva York, Macmillan, 1893, pp. 31-64; W.M. Conway, *Dawn of Art...*, *op. cit.* pp. 30-39; E. Grosse, *Die Anfänge der Kunst*. Friburgo, J.C.B. Mohr, 1894 y *The Beginnings...*, *op. cit.*, pp. 149-297; A. Haddon, *Evolution in Art...*, *op. cit.*, pp. 200-305; Y. Hirn, *The Origins...*, *op. cit.*, pp. 149-297.

considerar todas las formas y desarrollos del arte como testigos de una actividad que tiende a ser cada vez más independiente de las actividades inmediatas de la vida”.⁸⁶ Para estos autores, las artes fueron en su origen producciones utilitarias relacionadas con diferentes necesidades sociales y sólo posteriormente adquirieron una función individual que expresa las emociones y responde a las necesidades de cada personalidad.

En tercer lugar, se verá en la simbología religiosa y la magia las principales motivaciones del arte de las poblaciones “salvajes”⁸⁷ que, en ocasiones, se aplicará de forma directa a la interpretación de las representaciones mobiliarias paleolíticas.⁸⁸ Los conceptos de animismo, totemismo y magia simpática desarrollados por los antropólogos británicos,⁸⁹ fueron adoptados por los historiadores del arte para emplearlos en una nueva explicación de las creaciones de los “primitivos”.

En cuarto lugar, estos estudios continuaron profundizando en la idea tradicional de que el arte estaba íntimamente ligado a la imitación o reproducción de la naturaleza. Esta indagación se realizó siguiendo una perspectiva evolucionista: “se puede decir con verdad que el alfabeto de todas las artes se ha aprendido en la escuela de la naturaleza, al igual que la gramática también se modela sobre su enseñanza. La captación, adaptación y, por último, la creación, son etapas en el desarrollo de un arte a partir de modelos de la naturaleza, que se suceden uno a otro en una secuencia natural”.⁹⁰ Por lo tanto, toda forma pasaba por diferentes estadios, con un origen en la copia o imitación de la naturaleza para llegar, mediante variaciones, a modelos esquemáticos o abstractos.⁹¹ De ahí, deducían que lo esperable en un arte que comienza fuera la representación de motivos naturalistas, más o menos sencillos. De igual forma, este impulso imitativo inicial se puso en

⁸⁶ Y. Hirn, *The Origins...*, *op. cit.*, p. 15.

⁸⁷ H. Balfour, *The Evolution...*, *op. cit.*, pp. 31-64; A. Haddon, *Evolution in Art...*, *op. cit.*, pp. 235-305; Y. Hirn, *The Origins...*, *op. cit.*, pp. 278-297.

⁸⁸ W.M. Conway, *Dawn of Art...*, *op. cit.*, pp. 30-39; L. Popoff, “L’origine de la peinture”, *Revue Scientifique*, 46, 1890, pp. 400-403.

⁸⁹ E.B. Tylor, “The religion...”, *op. cit.*; J.F. McLennan, “The worship...”, *op. cit.* 1869 y 1870; J.G. Frazer, *The Golden Bough: A Study in Magic and Religion*, Oxford, Oxford University Press, 1890.

⁹⁰ H. Balfour, *The Evolution...*, *op. cit.*, p. 128.

⁹¹ H. Balfour, *The Evolution...*, *op. cit.*, p. 77; A. Haddon, *Evolution in Art...*, *op. cit.*, pp. 6-7.

relación con la idea de magia simpática desarrollada por J. Frazer,⁹² de tal forma que naturalismo y magia pasaron a ser dos supuestos que se retroalimentaban:

El hechicero que trabaja con semejanzas está obligado a crear una representación de las cosas y los seres con el objeto de adquirir influencia sobre ellos. Estas intenciones mágicas son la causa de imitaciones de la naturaleza y la vida que, aunque esencialmente sin intención estética, sin embargo tienen gran importancia para la evolución histórica del arte.⁹³

En definitiva, durante los años noventa del siglo XIX se generó una redefinición del origen y la naturaleza del arte. Éste se explicó a partir de un impulso universal presente en todas las sociedades humanas, incluidas aquellas que la mentalidad progresivista del siglo XIX juzgó más atrasadas. Este impulso tenía una doble faceta: por una parte, comprendía una dimensión estética, no utilitaria, ligada al mundo de la expresión de las emociones; por otra, se asociaba a la satisfacción de una serie de necesidades prácticas como la transmisión de información útil para el grupo, el juego, la exhibición de poder o la simbología religiosa y la magia. Este último aspecto sirvió para matizar la concepción autotélica del arte, que lo veía como una realidad independiente, y tendió a integrarlo en el resto de la vida social. Algo que resultó clave para abandonar una explicación decorativa del “arte primitivo” en favor de una concepción utilitarista mágico-religiosa.⁹⁴

La consecución del concepto de arte paleolítico

A partir de 1895 dos fenómenos clave generarán una redefinición del concepto de “arte paleolítico”. En primer lugar, se abrirá el debate sobre la existencia, en la época paleolítica, de un arte parietal realizado en el inte-

⁹² H. Balfour, *The Evolution...*, *op. cit.*, pp. 31-64; W.M. Conway, *Dawn of Art...*, *op. cit.*, pp. 30-39; A. Haddon, *Evolution in Art...*, *op. cit.*, pp. 235-305; Y. Hirn, *The Origins...*, *op. cit.*, pp. 278-297; L. Popoff, “L’origine...”, *op. cit.*, pp. 400-403.

⁹³ Y. Hirn, *The Origins...*, *op. cit.*, p. 283.

⁹⁴ M. Barasch, *Theories of Art. From Impressionism to Kandinsky*, Nueva York, Routledge, 2000, pp. 220-228; E. Palacio Pérez “Cave Art...”, *op. cit.*, y del mismo autor “Salomon Reinach and the Religious Interpretation of Palaeolithic Art”, *Antiquity*, 84 (325), 2010, pp. 853-863, y “The Origins...”, *op. cit.*

rior de las cuevas, suscitado por una serie de nuevos hallazgos realizados en Francia (La Mouthe, Pair-non-Pair, Combarelles, Font-de-Gaume y Chabot) y que reavivaron el ya olvidado caso de la Cueva de Altamira.⁹⁵ En segundo lugar, se va a producir la incorporación de las nuevas ideas desarrolladas durante la década de 1890 por la etnología y la teoría del arte a la concepción de las representaciones gráficas del Paleolítico, incluyéndolas así en la categoría general de “arte primitivo”.

El debate sobre la existencia de un arte parietal atribuible al Paleolítico se abre en 1895 cuando Émile Rivière anuncia en *L'Association Française pour l'Avancement des Sciences* el descubrimiento de los grabados de la cueva de la Mouthe.⁹⁶ Un año más tarde Paul Raymond presenta sus conclusiones sobre la cueva de Chabot.⁹⁷ También en 1896 François Daleau muestra los resultados de sus investigaciones en la cueva de Pair-non-Pair a la *Société Archeologique de Bordeaux*.⁹⁸ Todos estos hallazgos fueron debatidos en las principales sociedades francesas dedicadas a la prehistoria. Resultaron especialmente relevantes las discusiones que se centraron en el caso de La Mouthe. Éstas acabaron por globalizar el problema, al relacionar e incluir otros casos como el ya conocido de Altamira, o los nuevos descubrimientos de Pair-non-Pair, Chabot o Marsaulas.

En efecto, tras la primera exposición que hace É. Rivière en *L'Association Française pour l'Avancement des Sciences* en 1895, E. Piette llamará la atención sobre la posible relación entre el arte de La Mouthe y el ya casi olvidado de Altamira: “no conocemos actualmente nada parecido en Francia, pero las pinturas de Santander (España) parecen tener alguna analogía con estos grabados”.⁹⁹

⁹⁵ M. Sanz de Sautuola, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, Santander, Telesforo Martínez, 1880.

⁹⁶ É. Rivière, “La grotte de La Mouthe”, *Compte rendu de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences*, sesión 26, 1897, pp. 669-687.

⁹⁷ P. Raymond, “Gravures de la grotte magdalénienne de Jean-Lois (Grotte Chabot) à Aizègue (Gard)”, *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 4a serie, 4, 1896, pp. 643-645.

⁹⁸ F. Daleau, “Les gravures sur rocher de la caverne de Pair-non-Pair, Bordeaux”, *Bulletins de la Société des Sciences Naturelles de Bordeaux* (ext.), Burdeos, 1897.

⁹⁹ E. Piette, “Discussion”, *Compte rendu de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences*, sesión 24, 314, 1895.

Es evidente, que estas afirmaciones suscitaron un fuerte debate, no faltaron voces en contra y silencios de reserva o escepticismo.¹⁰⁰ G. de Mortillet, en su último artículo publicado, sólo aceptará como antiguos los grabados de Pair-non-Pair por adaptarse mejor a su concepción “lúdico-decorativa” del arte paleolítico. Eran, a su entender, la creación de “una persona de sentimiento ingenuo, pero más o menos realista en las formas”.¹⁰¹

Sin embargo, a pesar de la existencia de sectores poco entusiastas ante los nuevos hallazgos, hubo importantes prehistoriadores que reconocieron su antigüedad con bastante rapidez: “varios sabios (geólogos y antropólogos prestigiosos) que invité para venir a estudiar conmigo, in situ, los grabados de La Mouthe, no han dudado en reconocerlos como prehistóricos. Puedo citar especialmente: a Capitan, Cartailhac, Durand y Féaux”.¹⁰² Las comunicaciones presentadas por L. Capitan y H. Breuil en septiembre de 1901 a L’Académie des Sciences, mostrando el hallazgo de grabados y pinturas rupestres en las cuevas de Les Combarelles y Font-de-Gaume, sostienen la cronología magdaleniense de estas manifestaciones, y hacen extensiva esa atribución al resto de evidencias similares conocidas hasta el momento.¹⁰³ Sin duda, los casos de Combarelles y Font-de-Gaume supusieron el paso definitivo para aceptar la existencia de un arte rupestre en la época paleolítica.

Paralelamente a estos descubrimientos se producirá una redefinición de las representaciones simbólicas paleolíticas conforme a la idea general de “arte primitivo”. Esta reorientación del discurso se producirá en dos direcciones: en primer lugar, el arte paleolítico empezó a conceptualizarse desde una perspectiva utilitarista mágico-religiosa; en segundo, los investigadores trataron de abordar el problema de la forma de las representaciones paleo-

¹⁰⁰ N. Richard, “L’institutionnalisation de la préhistoire”, *Communications*, 54, 1993, pp. 189-207, pp. 64-65.

¹⁰¹ G. de Mortillet, “Grottes ornées de gravures et de peintures”, *Revue de l’Ecole d’Anthropologie*, 8, 1898, pp. 20-27, p. 22.

¹⁰² E. Rivière, “La grotte...”, *op. cit.*, p. 677.

¹⁰³ L. Capitan y H. Breuil, “Une nouvelle grotte avec parois gravées à l’époque paléolithique”, *Comptes rendus hebdomadaires de l’Académie des Sciences*, 133, 1901, pp. 478-480 y, de los mismos autores, “Une nouvelle grotte avec figures peintes sur les parois à l’époque paléolithique”, *Comptes rendus hebdomadaires de l’Académie des Sciences*, 133, 1901, pp. 493-495.

líticas siguiendo los planteamientos evolucionistas desarrollados por los etnólogos y teóricos del arte.

La exégesis mágico-religiosa de la gráfica paleolítica no era nueva, sin embargo antes de los años noventa del siglo XIX se reducía a una serie de menciones aisladas, en algunos casos tímidas, que no tuvieron continuidad en su desarrollo.¹⁰⁴ Ahora bien, a partir de 1890 se suceden un conjunto de propuestas interpretativas en clave simbólico-religiosa que ya no tendrán un carácter aislado sino que se integran en una teoría general de interpretación del “arte primitivo”.¹⁰⁵ Sin duda, esta nueva concepción de las imágenes paleolíticas fue el resultado de una renovación de la teoría artística que supuso el desarrollo de un discurso diferente sobre el origen y la naturaleza del arte. En efecto, algunos de los investigadores protagonistas de esta redefinición, como S. Reinach o H. Breuil, dan testimonio de su deuda con los autores que en la última década del siglo XIX introdujeron el enfoque antropológico en el análisis del arte.

S. Reinach fue quien impulsó y expuso de forma detallada la visión mágico-religiosa del arte paleolítico en el paso del siglo XIX al XX.¹⁰⁶ Así, en 1899 afirmaba en relación con las piezas mobiliarias: “He insistido a menudo, por mi parte, en el carácter religioso de los bastones de mando y estimo muy legítimo, en contra de De Mortillet, atribuir a los hombres de las cavernas una religiosidad ya desarrollada. Quizá las figuras de animales, tan frecuentes en su arte, dan testimonio de alguna forma de totemismo”.¹⁰⁷

¹⁰⁴ R.J. Bernardin, “Les archives et les monnaies préhistoriques”, *La Revue Savoisienne*, año 17, 1876, pp. 11-13, p. 12; L. Bourgeois y A. Delaunay, “Notice sur...”, *op. cit.*, p. 92; E. Piette, “La grotte...”, *op. cit.*, pp. 414-416; S. Reinach, *Antiquités nationales, Tome I, Époque des alluvions et des cavernes*, París, Librairie de Firmin-Didot et Cie., 1889, p. 234.

¹⁰⁵ É. Cartailhac y H. Breuil, *La Caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, pp. 144-225; G. Chauvet, *Note sur l'art primitif*, Angulema, L. Coquemard et Cie., 1903, p. 6; W.M. Conway, *Dawn of Art...*, *op. cit.*, pp. 30-39; P. Girod y E. Massénat, *Les stations de l'âge du renne dans les vallées de la Vézère et de la Corrèze*, París, J.B. Baillière et Fils, 1900, p.80; E.T. Hamy, “Quelques observations au sujet des gravures et des peintures de la grotte de Font-de-Gaume (Dordogne)”, *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, año 47, 2, 1903, pp. 130-134; L. Popoff, “L'origine...”, *op. cit.*, pp. 400-403; S. Reinach, “Paul Girod et Émile Massénat, Les stations de l'âge du renne dans les vallées de la Vézère et de la Corrèze”, *Revue Archéologique*, 3a serie, 35, 1899, pp. 476-477; S. Reinach, “L'art...”, *op. cit.*

¹⁰⁶ E. Palacio-Pérez, “Salomon Reinach...”, *op. cit.*

¹⁰⁷ S. Reinach, “Paul Girod...”, *op. cit.*, p. 478.

Pocos años después publica su memorable artículo “L’art et la magie”¹⁰⁸ en el que detalla el carácter utilitario de las formas artísticas paleolíticas y su directa relación con la magia simpática. En este texto no oculta la deuda con autores como J. Frazer¹⁰⁹ o Spencer y Gillen,¹¹⁰ pero tampoco lo hace con la obra *Die Anfänge der Kunst* de E. Grosse,¹¹¹ o *The Origins of Art* de Y. Hirn,¹¹² que son abundantemente citadas e, incluso, parafraseadas. Los escritos de E. Grosse e Y. Hirn fueron la base de las comparaciones etnográficas referidas por Reinach.¹¹³ De igual forma, le sirvieron de inspiración principal para aplicar la idea de magia simpática a la interpretación del arte prehistórico.¹¹⁴

Por su parte, H. Breuil cita la obra de E. Grosse¹¹⁵ y habla sobre la influencia que tienen los escritos de H. Balfour y H. Haddon¹¹⁶ en la redacción de su tesis de habilitación para la Universidad de Friburgo, dado que lo hicieron ser consciente de la importancia de las comparaciones etnográficas como vía de interpretación del arte de la “Edad del Reno”.¹¹⁷ Idea que aplicó de forma sistemática en la primera monografía sobre las pinturas y grabados de la cueva de Altamira,¹¹⁸ y que sirvió como paradigma interpretativo del arte paleolítico durante toda la primera mitad del siglo XX.

Fue en este discurso inicial donde nacieron ideas como las de “santuario paleolítico”, “arte iniciático”, “imágenes totémicas” o “símbolos chamánicos” que han condicionado, con versiones más o menos actualizadas, la lectura del arte paleolítico hasta nuestros días. En efecto, hasta la década de 1960 las imágenes paleolíticas fueron interpretadas desde un punto de vista mágico-religioso.¹¹⁹ Por lo tanto, por medio de la analogía etnográfica,

¹⁰⁸ S. Reinach, “L’art...”, *op. cit.*

¹⁰⁹ J.G. Frazer, *The Golden Bough...*, *op. cit.*

¹¹⁰ B. Spencer y F.J. Gillen, *Native Tribes...*, *op. cit.*

¹¹¹ E. Grosse, *Die Anfänge...*, *op. cit.*

¹¹² Y. Hirn, *The Origins...*, *op. cit.*

¹¹³ S. Reinach, “L’art...”, *op. cit.*, pp. 259-261.

¹¹⁴ *Ibid.*, pp. 260 y 263.

¹¹⁵ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d’Altamira...*, *op. cit.*, p. 236.

¹¹⁶ H. Breuil, “Autobiographie”, manuscrito mecanografiado del Musée d’Archéologie Nationale, Saint-Germain-en-Laye, 1958, pp. 154 y 192.

¹¹⁷ *Ibid.*, pp. 192 y 212.

¹¹⁸ É. Cartailhac y H. Breuil, *La Caverne d’Altamira...*, *op. cit.*, pp. 144-225.

¹¹⁹ H. Bégouën, “The Magic Origin of Prehistoric Art”, *Antiquity*, 3 (9), 1929, pp. 5-19; H. Breuil, *Quatre cents...*, *op. cit.*, pp. 23-24; É. Cartailhac y H. Breuil, *La Caverne d’Altamira...*, *op. cit.*

las artes de los cazadores y recolectores contemporáneos y de los primitivos del Paleolítico quedaron vinculadas en un “eterno presente” definido por una cierta forma de mentalidad: una etapa primitiva de la evolución del pensamiento humano dominado por un elemento mágico-religioso, descrito por los etnógrafos y los prehistoriadores en términos de animismo, magia simpática o totemismo.

La caracterización formal de las pinturas y grabados del Paleolítico también estuvo en deuda con el enfoque etnológico y la expansión de la idea general de “arte primitivo”. Los prehistoriadores interiorizaron el modelo evolucionista de cambio de las formas artísticas desarrollado por los antropólogos. Éste se basaba en la idea orgánico-vitalista que diferenciaba para todo arte una fase de formación (naturalismo imitativo), madurez (naturalismo creativo) y declive (esquematismo y abstracción).¹²⁰ Fue H. Breuil quien emprendió con carácter sistemático la definición y clasificación en fases o estilos de las representaciones paleolíticas. En su autobiografía reconoce cómo los trabajos de H. Balfour y C. Haddon resultaron clave para hacerlo comprender cómo la mayor parte de los motivos esquemáticos y abstractos se derivaban, por estilización, de formas naturalistas previas,¹²¹ una idea que expresó con claridad en 1905: “la ornamentación es el resultado de la alteración cada vez más profunda del arte figurativo”.¹²² De igual importancia resultaron para H. Breuil algunas clasificaciones estilísticas realizadas por los etnólogos sobre las creaciones de poblaciones concretas. Este fue el caso de la organización en cuatro fases que hizo E. Holub de las representaciones rupestres grabadas por los “bosquimanos”, yendo desde sencillos contornos figurativos, a representaciones proporcionadas y llenas de detalles para terminar con formas “decadentes y muy convencionales”.¹²³ Esta definición de la forma a partir de un naturalismo inicial muy simple que introducirá variaciones con el paso del tiempo para ganar exac-

pp. 145-225; G.H. Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles*, París, Masson et Cie., 1924, pp. 109-129; S. Reinach, “L'art...,” *op. cit.*

¹²⁰ H. Balfour, *The Evolution...*, *op. cit.*, p. 77; A. Haddon, *Evolution in Art...*, *op. cit.*, pp. 6-7.

¹²¹ H. Breuil, “Autobiographie”, *op. cit.*, 154 y 192.

¹²² H. Breuil, “La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne”, *Comptes-rendus des séances de l'Académie des inscriptions et belles-lettres*, año 49, 1, 1905, pp. 105-120, esp. p. 120.

¹²³ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, p. 177.

titud y precisión, y que terminará esquematizándose en su ocaso, estará presente en la primera sistematización en cinco fases que hizo H. Breuil de las representaciones paleolíticas¹²⁴ y en la que desarrolló posteriormente distinguiendo dos ciclos sucesivos.¹²⁵

En este sentido, la distinción progresiva entre “arte parietal” y “arte mobiliario” que se hizo en las primeras décadas del siglo XX resulta reveladora.¹²⁶ La categoría “arte mobiliario” incluyó un conjunto variado de objetos grabados y esculpidos, cuya característica común residía en el hecho de ser transportables. Sin embargo, su conceptualización incluyó dos grupos diferentes. En primer lugar, los grabados y esculturas más naturalistas, que fueron evaluados desde el punto de vista estético como obras maestras y a los que se les atribuyó un significado profundo relacionado con las creencias religiosas¹²⁷ y, en segundo lugar, un grupo heterogéneo de grabados no figurativos, que fueron interpretados como simples motivos decorativos derivados de un proceso de degradación de las representaciones más naturalistas.¹²⁸ Por su parte, el llamado “arte parietal” fue visto como la evidencia de un mayor nivel de desarrollo técnico e intelectual¹²⁹ y, claro está, se asoció con creencias trascendentes de carácter mágico-religioso.¹³⁰

En definitiva, la inclusión de las representaciones del Paleolítico en la categoría más amplia de “arte primitivo” supuso la fijación de una serie de ideas clave. Así, éste se explicó a partir de un impulso universal presente en todas las sociedades humanas. Tal impulso presentaba una doble faceta, por una parte, comprendía una dimensión estética, no utilitaria, ligada al mundo de la expresión de las emociones; por otra, se asociaba con la satis-

¹²⁴ *Ibid.*, p. 113.

¹²⁵ H. Breuil, “L'évolution...”, *op. cit.*, pp. 115-118.

¹²⁶ L. Capitan, *La préhistoire*, París, Payot, 1931, p. 96; J. de Morgan, *Les premières civilisations. Études sur la préhistoire et l'histoire jusqu'à la fin de l'Empire macédonien*, París, Leroux, 1909, p. 132; J. Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo romaine*, París, Librairie Alphonse Picard, 1908, p. 239.

¹²⁷ H. Breuil, “La dégénérescence...”, *op. cit.*, p. 105; É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, p. 135.

¹²⁸ H. Breuil, “La dégénérescence...”, *op. cit.*, p. 29 y 120; L. Capitan y J. Bouyssonie, *Liméuil, son gisement à gravures sur pierres de l'âge du renne. Un atelier d'art préhistorique*, París, Émile Nourry, 1924, p. 30; C. Peyrony, *Éléments de préhistoire*, Usseñ, Eyboullet, 1914, p. 55.

¹²⁹ L. Capitan, *La préhistoire*, *op. cit.*, p. 705; J. de Morgan, *Les premières...*, *op. cit.*, p. 133.

¹³⁰ H. Bégouën, “The magic...”, *op. cit.*; É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, pp. 144-225; S. Reinach, “L'art...”, *op. cit.*

facción de una serie de necesidades prácticas, principalmente la simbología religiosa y la magia.

Esta percepción dualista del arte primitivo y, por extensión, del arte paleolítico, se sustentó en la oposición de dos pares de términos. El primer par oponía arte y función. El segundo enfrentaba arte y “sociedad primitiva”. La primera oposición fijó la concepción de las representaciones paleolíticas dentro de la noción esencialista y autotélica del arte, en la cual éste era entendido como una actividad desinteresada, autónoma e independiente del resto de la vida social, gobernada por sus propias normas y orientada a la satisfacción de la experiencia estética. Así, la expresión gráfica paleolítica fue sometida a la cadena de continuidades y categorías (belleza, proporción, naturalismo...) que pertenecían a una historia del arte entendida como la manifestación de esta experiencia estética a lo largo del tiempo. Dentro de esta narrativa de la historia del arte cobró especial importancia la idea de la “imitación de la naturaleza”. La historia del arte se entendió como el progreso inevitable hacia la representación “naturalista”, definida a partir de categorías como proporción, volumen, animación o perspectiva.

De hecho, esta dualidad reflejaba una disociación más general, la establecida por los teóricos del arte de finales del siglo XIX entre forma y significado. La forma quedaba situada en el reino del impulso estético, mientras que el significado quedaba incluido en la esfera de la religiosidad. De la misma manera, esta dicotomía también expresaba las dos caras de la idea del primitivo.¹³¹ La participación de un impulso estético universal conectaba al “primitivo” paleolítico con el europeo civilizado. Sin embargo, el sometimiento de este impulso a “extrañas supersticiones” religiosas fue usado para mostrar la distancia entre el civilizado europeo y el “salvaje” del Paleolítico.

EL ENFOQUE ESTRUCTURALISTA: UNA REVOLUCIÓN A MEDIAS

A finales de los años cincuenta del siglo XX se produce un cambio en la manera de pensar el arte paleolítico que viene definido por lo que podríamos llamar “enfoque estructuralista”.¹³² Se trata de un planteamiento desa-

¹³¹ S. Price, *Primitive Art...*, *op. cit.*; E. Palacio-Pérez, “The Origins...”, *op. cit.*

¹³² M. Conkey, “The Structural Analysis of Palaeolithic Art”, en C.C. Lamberg-Karlovsky (ed.), *Archaeological Thought in America*, Cambridge, University of Cambridge Press, 1989, pp. 135-

rrollado, sobre todo, por André Leroi-Gourhan, cuya influencia en los estudios del arte paleolítico fue decisiva desde la publicación de sus primeros artículos sobre el tema en los años cincuenta hasta mediados de la década de 1980.¹³³ Sin embargo, la obra de este investigador toma sus principales ideas de la tesis doctoral que su alumna, Anette Laming-Emperaire, leyó en 1957.¹³⁴ Ésta, a su vez, se había inspirado en los planteamientos sostenidos en los años cuarenta por el historiador del arte Max Raphäel,¹³⁵ un autor poco conocido, pero cuya obra es citada por A. Laming-Emperaire.¹³⁶

Este cambio de perspectiva vino motivado por influencias epistemológicas diversas. En primer lugar, cabe referir el desarrollo de la lingüística estructural a partir de las ideas de Ferdinand de Saussure (1857-1913), quien definió el lenguaje como un sistema de signos regido por unas estructuras inconscientes que establecen unas reglas o normas.¹³⁷ Este enfoque fue aplicado en el campo de la fonética por Roman Jakobson (1896-1982), quien señaló que todas las diferencias fonémicas que aparecen en una lengua se basan en una concepción binaria de opuestos.¹³⁸ En segundo lugar, hay que reseñar el avance de la etnología francesa entre los años veinte y sesenta, principalmente a partir de la obra de Marcel Mauss (1872-1950) y Claude Lévi-Strauss (1908-2009). Ambos subrayaron la dimensión simbólica de la cultura. Fue Claude Lévi-Strauss quien introdujo

541; M. Conkey, "Structural and Semiotic Approaches", en D.S. Whitley (ed.), *Handbook of Rock Art Research*, Walnut Creek, Altamira Press, 2001, pp. 273-310; H. Delporte, *L'image...*, *op. cit.*, pp. 202-228; C. González Sáinz, "El punto de vista de los autores estructuralistas: a la búsqueda de un orden en las cuevas decoradas del Paleolítico Superior", en J.A. Lasheras Curruchaga y J. González Echegaray (eds.), *El significado del arte paleolítico*, Madrid, Ministerio de Cultura, 2005, pp. 181-209; M. Lorblanchet, *Les grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*, París, Errance, 1995, pp. 83-96.

¹³³ A. Leroi-Gourhan, "La fonction de signes dans l'art pariétal paléolithique", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 55 (5-6), 1958, pp. 307-321, y del mismo autor, "Répartition et groupement des animaux dans l'art pariétal paléolithique", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 55 (9), 1958, pp. 515-528; *Les religions...*, *op. cit.*; *Préhistoire de l'art...*, *op. cit.*, y *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*, Madrid, Encuentro, 1983.

¹³⁴ A. Laming-Emperaire, *La signification...*, *op. cit.*

¹³⁵ M. Raphäel, *Prehistoric Cave Paintings*, Nueva York, Pantheon Books, 1945.

¹³⁶ A. Laming-Emperaire, *La signification...*, *op. cit.*, pp. 118-120.

¹³⁷ F. Saussure, "Cours de linguistique générale", en C. Bally y A. Sechehaye (eds.), París, Payot, 1916.

¹³⁸ R. Jakobson, "Prinzipien der historischen Phonologie", *Travaux du Cercle Linguistique de Prague*, 4, 1931, pp. 247-267.

el enfoque estructuralista propiamente dicho, al trasladar la concepción binaria de opuestos formulada por Jakobson al análisis general de la cultura humana.¹³⁹ Por último, también desempeñó un papel importante la aplicación del análisis semiótico al arte, desarrollado inicialmente por Jan Mukarovsky (1891-1975), quien entendió las representaciones artísticas como un conjunto de signos o símbolos que se explican en función de unos códigos semánticos propios de la sociedad que los produce.¹⁴⁰

Por lo tanto, símbolo y estructura fueron los conceptos clave que articularon el discurso de la interpretación del arte paleolítico desde finales de los años cincuenta hasta mediados de los ochenta del siglo XX. Sin embargo, podría resultar excesivo hablar de un enfoque esencialmente estructuralista, dado que en todos estos autores se perciben muchas influencias que difícilmente soportarían esta etiqueta. Éstas van desde la interpretación marxista de la historia del arte en Max Raphaël,¹⁴¹ las ideas de la Escuela de los Annales en Anette Laming-Emperaire¹⁴² o las concepciones preestructuralistas de Marcel Mauss en el caso de André Leroi-Gourhan.¹⁴³

En general, esta nueva forma de entender el arte paleolítico se apoyó en cuatro aspectos fundamentales:

1) Los motivos que componen este arte dejaron de entenderse como referencias directas a la realidad y pasaron a convertirse en símbolos. La imagen de un bisonte ya no sólo aludía al animal, sino que, a su vez, podía hacer referencia a lo femenino, a la idea de fuerza o a cualquier otro principio culturalmente consensuado.

2) Frente a la perspectiva anterior, que analizaba las imágenes como objetos autónomos, ahora la realidad trató de definirse mediante un conjunto de elementos interrelacionados. Los distintos componentes adquiri-

¹³⁹ C. Lévi-Strauss, *Les structures élémentaires de la parenté*, París, Presses Universitaires de France, 1949, y *Anthropologie structurale*, París, Plon, 1958.

¹⁴⁰ J. Mukarovsky, "L'art comme fait sémiologique", *Actes du 8ème Congrès International du Philosophie à Prague*, 1936, pp. 1065-1072.

¹⁴¹ W. Truitt, "Towards an Empirical Theory of Art: A Retrospective Comment on Max Raphael's Contribution to Marxian Aesthetics", *British Journal of Aesthetics*, 11 (3), 1971, pp. 227-236, y "A Marxist Theory of Aesthetic Inquiry: The Contribution of Max Raphael", *Journal of Aesthetic Education*, 5 (1), 1971, pp. 151-161.

¹⁴² A. Laming-Emperaire, *La signification...*, *op. cit.*, pp. 7-8.

¹⁴³ A. Leroi-Gourhan, *Les racines du monde. Entretiens avec Claude-Henri Rocquet*, París, Pierre Belfond, 1982, p. 33.

rán significado a partir de ese marco de relaciones. El soporte de la cueva se convierte en una realidad activa y participante en composiciones con una estructura o sintaxis reconocible.

3) Se produjo un aparente rechazo a la idea de “mentalidad primitiva” sostenida en las interpretaciones precedentes y una descalificación del “comparativismo etnográfico” como herramienta viable para abordar el problema del significado del arte paleolítico. Así, se intentará desentrañar el sentido de este arte a partir del análisis de las propias representaciones.

4) Estos autores sostuvieron que la mente de los cazadores y recolectores, en general, y la de los paleolíticos en particular, es tan compleja como la de cualquier sociedad humana. Al tiempo, incorporaron la idea de que esa mentalidad tiende a organizarse mediante oposiciones binarias tipo masculino-femenino, luz-oscuridad, vida-muerte, etcétera.

Aparentemente estos principios rompen con la tradición anterior, representada, sobre todo, por la obra de Henri Breuil. Sin embargo, en sus aspectos más profundos podemos detectar cierta continuidad. Surgen así algunas preguntas: ¿hasta qué punto este nuevo enfoque eliminó la concepción tradicional del arte paleolítico? ¿Consiguió desmontarla por completo o sólo la transformó y adaptó a un nuevo discurso teórico? ¿Fue capaz de liberarse de las implicaciones evolucionistas del modelo explicativo precedente?

Para responder a estas preguntas nos centraremos en el caso de A. Leroi-Gourhan ya que fue él quien se dedicó con mayor profundidad y constancia al estudio del arte paleolítico y quien, dada su posición hegemónica en las instituciones francesas dedicadas a la prehistoria,¹⁴⁴ obtuvo una mayor difusión y reconocimiento tanto en su país como en el resto de Europa.

Abordar el problema de la continuidad supone enfrentar la interpretación que A. Leroi-Gourhan hizo del arte paleolítico con sus ideas generales sobre la estética y el arte, la religión y la evolución del pensamiento humano.

A. Leroi-Gourhan manejó una concepción dualista del comportamiento estético y el arte: “el lenguaje de las [...] formas [...] está ligado a fundamentos biológicos y, al tiempo, reposa sobre un significado social”.¹⁴⁵ Así,

¹⁴⁴ P. Soulier, “André Leroi-Gourhan (25 août 1911-19 février 1986)”, *Revue pour l'Histoire du CNRS*, 8, 2003, pp. 54-68.

¹⁴⁵ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. La mémoire et les rythmes*, París, Albin Michel, [1965] 1970, p. 208.

para él la forma es el producto de un instinto humano y queda, por lo tanto, dentro del dominio de la biología y la percepción; además, el significado es indisoluble del espacio social y está vinculado con el ámbito del simbolismo y las creencias.

De igual manera, en el pensamiento de este investigador arte y religión fueron dos realidades inseparables. La visión que Leroi-Gourhan mantuvo de la religión puso el acento sobre el mundo de las emociones: “es el resultado de toda una serie de hechos fisiológicos y psicológicos que crean un campo emocional en el que la explicación racional no ocupa el primer lugar”.¹⁴⁶ En esta línea, la religiosidad de los humanos del Paleolítico superior nació, según él, de la necesidad inherente a la existencia humana de reducir la inseguridad y dominar la realidad. Esta operación se realizará de forma simbólica: “los símbolos formularon en las palabras y los gestos el doble sentimiento de miedo y control que marcan la conciencia religiosa”.¹⁴⁷ Es precisamente esta relación entre emociones y religión lo que le permitió aproximar esta última al arte. Para este autor el arte fue el mecanismo perfecto para la expresión de las emociones y el sentimiento religioso porque “permite comunicar los estados profundos, infraverbales, del comportamiento intelectual”.¹⁴⁸

Asimismo André Leroi-Gourhan mantuvo la noción de “pueblos primitivos” y “arte primitivo” formulada por los antropólogos del siglo XIX, pero desarrolló un pensamiento original sobre ella. Limitó este apelativo a poblaciones que consideraba aisladas geográficamente, apartadas de las grandes líneas de la evolución cultural (aborígenes australianos, poblaciones de Tierra del Fuego y “bosquimanos” del Kalahari). Entendió que estos grupos son primitivos desde un punto de vista socioeconómico, pero sostuvo que su pensamiento era muy complejo: “El primitivo actual no ha de entenderse como un fósil viviente sin tener en cuenta su cualidad de hombre capaz de desarrollar una evolución intelectual personal”.¹⁴⁹

¹⁴⁶ A. Leroi-Gourhan, *Les religions...*, *op. cit.*, p. 146.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 6.

¹⁴⁸ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique et langage*, París, Albin Michel, [1964] 1970, p. 275.

¹⁴⁹ A. Leroi-Gourhan, “L’art des primitifs actuels”, en R. Huyghe (ed.), *L’art et l’homme*, t.1, París, Larousse, 1957, pp. 83-87, p. 84.

En relación al arte, esta constatación introdujo una contradicción interna en sus planteamientos. Por una parte, admitió que el arte primitivo tiene los mismos fundamentos biológicos que el arte moderno y que puede ser el producto de un pensamiento complejo; sin embargo, continuó considerando algunas diferencias fundamentales entre uno y otro:¹⁵⁰ pensó que el efecto de ciertos mecanismos psicofisiológicos (pulsión sexual, pulsión de autoconservación...) es más evidente en el arte de los “primitivos” que en las creaciones modernas; también consideró que el arte “primitivo” se integra en un proceso participativo. Así, el objeto de arte (máscara, herramienta ritual, figurilla...) es un instrumento que se incluye en una dramatización figurativa y creyó asimismo que la distinción entre el mundo inteligible y el figurado es muy vaga en las artes “primitivas”. De tal forma que la máscara, el tatuaje o el objeto ritual transforman a los seres humanos en auténticos sujetos figurativos. Por último, entendió el arte “primitivo” como un arte esencialmente religioso-mitológico que reproduce cosmologías complejas.

Sostuvo, así, una visión esencialmente evolucionista del arte: “En las sociedades más evolucionadas, la exigencia cada vez más intelectualizada dada a los impulsos elementales [...] enmascara la relación fundamental que existe entre fisiología y arte. Para encontrar ese lazo, hay que dirigirse a algunos centenares de primitivos que viven todavía”.¹⁵¹

Una vez señaladas estas concepciones generales, pasaremos ahora a valorar cómo se plasman en la lectura que el autor francés mantuvo del arte paleolítico.

Una de las ideas que mejor caracterizan la concepción que A. Leroi-Gourhan hizo del arte paleolítico es la distinción entre forma y contenido. Ya hemos visto que en su interpretación general del arte la forma quedó situada en el reino universal de lo biológico (percepción, motricidad...), mientras que el significado fue situado en el ámbito étnico-cultural de lo simbólico. Aunque sostuvo que estos dos aspectos estaban interrelacionados, es frecuente encontrar en su discurso referencias que denotan la concepción autónoma de ambos: “A partir del auriñaciense [...] si el contenido

¹⁵⁰ *Ibid.*, pp. 84-85.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 85.

ya es muy complejo, sin embargo la ejecución todavía es balbuceante [...] durante el Gravetiense [...] el contenido de los conjuntos de figuras es el mismo que anteriormente, es la expresión lo que se perfecciona”.¹⁵² Esta distinción también se puede ver de una manera evidente en la estructuración de los principales textos en los que abordó el estudio del arte paleolítico, donde hay capítulos dedicados al estilo o la forma y otros al significado o mensaje de la gráfica paleolítica. Pero esta concepción dual no sólo tiene una dimensión ontológica (como concibió el arte paleolítico en sí) sino que también adquiere un matiz epistemológico, ya que marcó su modo de estudio.

Por una parte, abordó el conocimiento de la forma desde el punto de vista de la historia del arte. Así, siguiendo una tradición formalista que entendía la historia del arte occidental como el descubrimiento, triunfo y abandono de la representación naturalista, convirtió la noción de “naturalismo” (realismo) en la piedra de toque que le permitió ordenar la totalidad del arte paleolítico en cuatro estilos o fases.¹⁵³ Redujo la organización crono-estilística de las creaciones paleolíticas a “una trayectoria que partiendo de lo abstracto consigue progresivamente las convenciones de las formas y del movimiento, para servir al realismo al final de la curva y desaparecer”.¹⁵⁴

Por otra parte, la cuestión del significado la afrontó recurriendo a un análisis estructuralista del pensamiento humano y a un enfoque psicologista de la historia de la religión. Según A. Leroi-Gourhan: “bajo mil variantes, el arte prehistórico gira probablemente sobre un tema mitológico en el que se enfrentan de manera complementaria imágenes de animales y representaciones del hombre y la mujer. Los animales parecen corresponderse a una pareja, oponiendo el bisonte y el caballo, y los seres humanos están representados por símbolos que son la figuración muy abstracta de sus caracteres sexuales”.¹⁵⁵

En esta estructuración binaria halló la representación de un orden universal, una cosmología, una manera de comprender y controlar la realidad a

¹⁵² A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique...*, *op. cit.*, p. 267.

¹⁵³ A. Leroi-Gourhan, *Les religions...*, *op. cit.*, pp. 87-90, y del mismo autor *Préhistoire de l'art...*, *op. cit.*, pp. 148-158, y *Los primeros artistas...*, *op. cit.*, pp. 15-18.

¹⁵⁴ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. La mémoire...*, *op. cit.*, p. 268.

¹⁵⁵ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique...*, *op. cit.*, p. 266.

través de los símbolos.¹⁵⁶ En definitiva, la forma en la que el humano prehistórico afrontó los sentimientos de miedo e incertidumbre al construir emocionalmente una explicación del mundo en la que pudo situarse.

En conclusión, A. Leroi-Gourhan, al igual que sus predecesores, continuó manteniendo una concepción dual del arte paleolítico: “las imágenes tienen dos maneras de cautivar a los curiosos: porque poseen belleza y porque conservan el pensamiento”.¹⁵⁷ Así, a pesar de que criticase de una forma decidida la idea decimonónica del “arte por el arte” aplicada a la interpretación de la gráfica paleolítica, persistió en la idea de que la forma artística gozaba de cierta independencia respecto de su significado, respondiendo su evolución a una serie de impulsos que estaban asociados con aspectos biológicos (percepción, motricidad...) y al perfeccionamiento de la técnica. Por lo tanto, reconoció en el arte paleolítico una dimensión psicobiológica panhumana que permitía la percepción universal de su belleza. Paralelamente, mantuvo una interpretación religiosa de su significado. Un significado imposible de describir en detalle, dado que respondía a un sistema de creencias perdido en el Paleolítico, y tan sólo aprehensible en la dimensión general de cualquier sistema de pensamiento mitológico. De esta forma, a pesar de criticar la analogía etnográfica,¹⁵⁸ asumió la existencia de una manera premoderna de pensar la realidad, caracterizada por la preponderancia de lo emocional y el desarrollo del mito, en la cual la imagen (pictoideografía) fue el soporte simbólico más eficaz para su expresión. Pero las representaciones gráficas paleolíticas no sólo fueron consideradas por A. Leroi-Gourhan como un arte, sino que además le añadió a esta categoría el adjetivo “primitivo”. Es decir, se trataba de un arte caracterizado por una fuerte dimensión participativa en la que la diferenciación entre el mundo figurado y el yo figurante era muy laxa, al tiempo que ciertos rasgos psicofisiológicos elementales (agresividad, impulsos sexuales y entusiasmo emocional) estarán presentes de una forma más evidente que en el arte de las sociedades modernas, donde han sido sometidos a un proceso de intelectualización mayor.

¹⁵⁶ A. Leroi-Gourhan, *Les religions...*, *op. cit.*, p. 152.

¹⁵⁷ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art...*, *op. cit.*, p. 28.

¹⁵⁸ C. Perlès, “André Leroi-Gourhan et le comparatisme”, en F. Audouze y A. Schnapp (eds.), *Un homme, une œuvre: Leroi-Gourhan (dossier)*, *Les Nouvelles de l'Archéologie*, 48/49, 1992, pp. 23-30.

Todo esto nos remite al carácter esencialmente evolucionista de su discurso. Convirtió el arte paleolítico en un hito del proceso evolutivo del ser humano. Un proceso que, dejando al margen los aspectos biológicos, fue entendido por A. Leroi-Gourhan como la sucesión de diferentes sistemas de simbolización de la realidad, que habían supuesto, a su vez, la consecución de diferentes modos de pensamiento. Así, el arte paleolítico se transformó en el testimonio más antiguo de un sistema de simbolización concreto, el “pictoideográfico”, que él asoció con un estado de pensamiento, el “mítico-religioso”, caracterizado por la integración emocional del individuo a medida que éste construía simbólicamente una estructura ordenada del mundo. Se trataba de un modo de pensamiento, fundado a partir de emociones, anterior a la aparición de la “fonetización linealizada” y la escritura, que hicieron nacer el pensamiento racional.¹⁵⁹ Así, situó el arte paleolítico en un punto intermedio, el de la emoción, entre el paso inicial del instinto y el final de la razón. Para A. Leroi-Gourhan fue el testimonio de una de las últimas etapas en el camino que separa al animal del humano contemporáneo. Fue el reflejo de un humano biológicamente moderno, pero culturalmente inacabado. Vio en nosotros mucho de él, pero en él faltaba algo que nosotros sí tenemos. En suma, para el autor francés el arte paleolítico fue el reflejo de una mentalidad compleja, pero arcaica, de un nosotros todavía en gestación.

A pesar de que A. Leroi-Gourhan explicó el arte paleolítico conforme a nuevas apreciaciones y propuestas, éstas mantuvieron la esencia de la interpretación tradicional. Su idea de la expresión gráfica paleolítica seguía sometida a una concepción dual que marcaba la distancia entre la forma y el significado. La forma quedaba situada en el ámbito de la percepción estética, explicada en términos biológicos, mientras que el significado aludía al simbolismo religioso, vinculado con el entorno de lo cultural. De la misma manera, esta disociación expresaba una idea evolucionista del “primitivo”. La existencia de un campo estético, fundamentado en las características motrices, perceptuales y cognitivas humanas, conectaba al “primitivo” paleolítico con el “europeo civilizado” en el espacio homogéneo de una misma especie animal. Sin embargo, la dimensión simbólica

¹⁵⁹ A. Leroi-Gourhan, *Le geste et la parole. Technique...*, *op. cit.*, pp. 269-288.

atribuida al significado de este comportamiento fue usada para marcar la distancia entre una forma de pensamiento arcaica, dominada por las emociones y el mito, y otra moderna y civilizada, regida por la razón y la ciencia.

LOS CAMBIOS RECIENTES. CRISIS DE UN CONCEPTO

Desde mediados de los años ochenta del siglo XX observamos elementos nuevos en el estudio del arte paleolítico. Sin embargo, nuestra perspectiva histórica todavía es demasiado corta como para saber si éstos han supuesto un giro sustancial en la manera de conceptualizar este fenómeno.

Óscar Moro y Manuel R. González Morales¹⁶⁰ han abordado el problema señalando algunos factores esenciales. Por una parte, destacan una serie de transformaciones sociopolíticas, vinculadas con el proceso de la globalización, que han afectado a las ciencias humanas y sociales en general, y a los estudios de arte prehistórico en particular. Por otra parte, han enfatizado la existencia de nuevas fuentes de inspiración teórico-metodológicas procedentes de la antropología y la arqueología.

En los últimos treinta años el arte paleolítico ha pasado de ser visto como un fenómeno casi exclusivamente europeo a convertirse en una manifestación global. La expansión de la educación superior a partir de los años setenta del siglo XX permitió la creación de departamentos de antropología, arqueología e historia del arte en multitud de países desde donde se han estudiado expresiones gráficas de la época prehistórica. De igual forma, han surgido instituciones internacionales dedicadas a la investigación y conservación del arte prehistórico, como el International Federation of Rock Art Organisations (IFRAO), la Australian Rock Art Research Association (AURA) o la American Rock Art Research Association (ARARA). Esto ha hecho que investigadores de muchos lugares se hayan interesado en el estudio de diferentes formas de arte prehistórico. Así, ha cambiado el perfil del investigador. Hasta los años ochenta del siglo XX estaba definido por la especial configuración del campo científico francés en torno a grandes “mandarines” que controlaban una disciplina, siendo buenos ejemplos

¹⁶⁰ Ó. Moro y M.R. González Morales, “Paleolithic Art: A Cultural History”, *Journal of Archaeological Research*, 21, 2013, pp. 269-306, pp. 281-291.

en nuestro caso H. Breuil y A. Leroi-Gourhan. Sin embargo, con posterioridad la realidad se ha hecho más plural sin que haya un investigador que marque la pauta a seguir. Como consecuencia, multitud de emplazamientos con arte de cronología paleolítica se han descubierto y estudiado en Asia,¹⁶¹ América,¹⁶² Australia¹⁶³ y África.¹⁶⁴

Por otra parte, las investigaciones sobre el arte paleolítico se han ido transformando a medida que han incorporado ideas de las nuevas tendencias teóricas y metodológicas de la antropología y la arqueología. De una manera muy sintética podemos resumir estas fuentes de inspiración como sigue:

1) La aplicación en el ámbito de la arqueología de ideas procedentes de la semiótica y la teoría de la comunicación, que han puesto el acento sobre la complejidad de la producción de símbolos y la heterogeneidad de códigos en el seno de la cultura humana.¹⁶⁵

¹⁶¹ R.G. Bednarik, "The Pleistocene art of Asia", *Journal of World Prehistory*, 8, 1994, pp. 351-375; J. Clottes (dir.), *L'art pléistocène dans le monde. Actes du Congrès IFRAO Tarascon-sur-Ariège, Septembre 201*, Société Préhistorique Ariège-Pyrénées, 2012, pp. 149-167; L.M. Olivieri (ed.), *Pictures in Transformation: Rock Art Research between Central Asia and the Subcontinent*, Oxford, Archaeopress, 2010; P.S. Taçon, N. Boivin, J. Hampson, J. Blinkhorn, R. Korisettar y M. Petraglia, "New Rock Art Discoveries in the Kurnool District, Andhra Pradesh, India", *Antiquity*, 84, 2010, pp. 335-350.

¹⁶² J. Clottes (dir.), *L'art pléistocène...op. cit.*, pp. 101-147; L. Loendorf, C. Chippindale, D.S. Whitley, *Discovering North America Rock Art*, Tucson, University of Arizona Press, 2005; S. Turpin, "Archaic North America", en D.S. Whitley (ed.), *Handbook of Rock Art Research*, Walnut Creek, Alta Mira Press, 2001, pp. 361-413.

¹⁶³ R.G. Bednarik, "Australian Rock Art of the Pleistocene", *Rock Art Research*, 27, 2010, pp. 95-120; J. Clottes (dir.), *L'art pléistocène...op. cit.*, pp. 169-185; P.S. Taçon, "Identifying Ancient Sacred Landscapes in Australia: From Physical to Social", en R.W. Preucel y S.A. Mrozowski (eds.), *Contemporary Archaeology in Theory: The New Pragmatism*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 77-91; P.S. Taçon, J. Ross, A. Paterson y S. May, "Picturing Change and Changing Pictures: Contact Period Rock Art of Australia", en J. McDonald y P. Veth (eds.), *A Companion to Rock Art*, Oxford, Wiley- Blackwell, 2012, pp. 420-436.

¹⁶⁴ J. Clottes (dir.), *L'art pléistocène...op. cit.*, pp. 91-100; D. Coulson y A. Campbell, *African Rock Art: Paintings and Engravings on Stone*, Nueva York, Abrams, 2001; J. Deacon (ed.), *African Rock Art: The Future of Africa's Past*, Nairobi, TARA, 2007; J.L. Le Quellec, *Rock Art in Africa: Mythology and Legend*, París, Flammarion, 2004; J.D. Lewis-Williams, *Discovering Southern African Rock Art*, Cape Town, David Philip, 2000; J.D. Lewis-Williams, "The Evolution of Theory, Method and Technique in Southern African Rock Art Research", *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13, 2006, pp. 343-377.

¹⁶⁵ I. Hodder, I. (1982a): *Symbols in Action: Ethnoarchaeological Studies of Material Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, y del mismo autor *Symbolic and Structural Archaeology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982, y "Postprocessual archaeology". *Advances in Archaeological Method and Theory*, 8, 1985, pp. 1-26.

2) El desarrollo de la “antropología del cuerpo” en los años setenta¹⁶⁶ que, a su vez, produjo la aparición de una “arqueología del cuerpo”.¹⁶⁷ Ésta ha enfatizado el valor de los ornamentos personales como elementos clave en la expresión de la identidad colectiva e individual dentro de una sociedad.

3) La aparición de la “arqueología cognitiva” en los años ochenta,¹⁶⁸ que aspira a comprender la evolución cognitiva humana a lo largo de la historia de manera científica. Desde sus inicios subrayó la importancia de la producción de representaciones plásticas como una de las fuentes más apropiadas para estudiar esta evolución.¹⁶⁹

4) El desarrollo de los estudios tecnológicos, que han profundizado en el proceso cognitivo y social implicado en la elaboración de las industrias prehistóricas.¹⁷⁰

¹⁶⁶ J. Blacking (ed.), *The Anthropology of the Body*, Nueva York, Academic Press, 1977; M. Douglas, *Natural Symbols*, Nueva York, Vintage, 1970; B.S. Turner, *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Oxford, Blackwell, 1984. T. Turner, “The Social Skin”, en I. Cherfas y R. Lewin (eds.), *Not Work Alone*, Londres, Temple Smith, 1980, pp. 112-140.

¹⁶⁷ D. Boric y J. Robb (eds.), *Past Bodies: Body-Centered Research in Archaeology*, Oxford, Oxbow Books, 2008; T.J. Csordas, *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; G. Fisher y D. Loren, “Introduction: Embodying Identity in Archaeology”, *Cambridge Archaeological Journal*, 13, 2003, pp. 225-230; Y. Hamilakis, M. Pluciennick y S. Tarlow (eds.), *Thinking Through the Body: Archaeologies of Corporeality*, Nueva York, Kluwer, 2002; R.A. Joyce, “Archaeology of the Body”, *Annual Review of Anthropology*, 34, 2005, pp. 139-158; R.A. Joyce, *Ancient Bodies, Ancient Lives: Sex, Gender, and Archaeology*, Londres, Thames and Hudson, 2008; R. White, “Beyond Art: Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe”, *Annual Review of Anthropology*, 21, 1992, pp. 537-564; R. White, “Systems of Personal Ornamentation in the Early Upper Paleolithic: Methodological Challenges and New Observations”, en P. Mellars (ed.), *Rethinking the Human Revolution: New Behavioural and Biological Perspectives on the Origin and Dispersal of Modern Humans*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2007, pp. 287-302.

¹⁶⁸ M. Donald, *Origins of the Human Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge, Harvard University Press, 1991; C. Renfrew, *Towards an Archaeology of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982; C. Renfrew, “Mind and Matter: Cognitive Archaeology and External Symbolic Storage”, en C. Renfrew y C. Scarre (eds.), *Cognition and Material Culture: The Archaeology of Symbolic Storage*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 1998, pp. 1-6.; C. Renfrew, C.S. Peebles, I. Hodder, B. Bender, K.V. Flannery y J. Marcus, “Viewpoint: What is Cognitive Archaeology?”, *Cambridge Archaeological Journal*, 3, 1993, pp. 247-270.

¹⁶⁹ C. Renfrew, “Mind and Matter...”, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷⁰ O. Bar-Yosef y P. van Peer, “The Chaîne Opératoire Approach in Middle Paleolithic Archaeology”, *Current Anthropology*, 50, 2009, pp. 103-130; E. Boëda, “Levallois: A Volumetric Construction, Methods, a Technique”, en H.L. Dibble y O. Bar-Yosef (eds.), *The Definition and*

5) Una transformación técnica que ha permitido la aplicación de nuevos sistemas de documentación (bases de datos, fotografía, imagen 3D...) y análisis fisicoquímicos al arte paleolítico. Entre estos últimos resultan relevantes los estudios de composición de pigmentos¹⁷¹ y la aplicación de técnicas de datación como el C14, AMS, la termoluminiscencia o las series de uranio.¹⁷²

Todos estos aspectos han introducido importantes cambios y nuevas áreas de debate en el estudio del arte paleolítico. En primer lugar, se ha producido una ruptura con el análisis formalista y evolucionista del estilo sostenido en etapas anteriores.¹⁷³ Ahora ya no se mantiene la idea de una evolución continuada en el tiempo del arte paleolítico, caracterizada por el

Interpretation of Levallois Technology, Madison, Prehistory Press, 1995, pp. 41-68; M.A. Dobres, *The Social Dynamics of Technology: Practice, Politics, and World Views*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1999; M.A. Dobres, *Technology and Social Agency: Outlining a Practice Framework for Archaeology*, Oxford, Blackwell, 2000; A. Nowell, "Working Memory and the Speed of Life", *Current Anthropology*, 51, 2010, pp. 121-133; A. Nowell e I. Davidson (eds.), *Stone Tools and Evolution of Human Cognition*, Boulder, University of Colorado Press, 2010; J. Pelegrin, "Prehistoric Lithic Technology: Some Aspects of Research", *Archaeological Review from Cambridge*, 9, 1990, pp. 116-125; N. Schlanger, "Understanding Levallois: Lithic Technology and Cognitive Archaeology", *Cambridge Archaeological Journal*, 6, 1996, pp. 231-254; D. Stout, N. Toth, K.D. Schick, T. Chaminade, "Neural Correlates of Early Stone Age Toolmaking: Technology, Language and Cognition in Human Evolution", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London*, Serie B, 363, 2008, pp. 1939-1949.

¹⁷¹ A. Clot, M. Menu, P. Walter, "Manières de peindre des mains à Gargas et Tibiran (Hautes-Pyrénées)", *Bulletin Société Préhistorique Française*, 87 (6), 1990, pp. 170-192; J. Clottes, M. Menu, P. Walter, "La préparation des peintures magdaleniennes des cavernes ariégeoises", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 87 (6), 1990, pp. 170-192.

¹⁷² J. Clottes, J.M. Chauvet, E. Brunel-Deschamps, C. Hillaire *et al.*, "Les peintures de la Grotte Chauvet Pont d'Arc, à Vallon Pont-d'Arc (Ardèche, France): datations directes et indirectes par la méthode du radiocarbone", *Compte Rendu de l'Académie de Sciences*, 320, 1995, pp. 1130-1140; J. Clottes, J.M. Geneste, "Twelve Years of Research in Chauvet Cave: Methodology and Main Results", en J. McDonald y P. Veth (eds.), *A Companion to Rock Art*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 583-604; J.M. Chauvet, E. Brunel-Deschamps y C. Hillaire, *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*, París, Seuil, 1995; A.W.G. Pike, D.L. Hoffmann, M. García-Diez, P.B. Pettitt, J. Alcolea *et al.*, "U-Series Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain", *Science*, 336, 2012, 53-61; A. Rosenfeld y C. Smith, "Recent Developments in Radiocarbon and Stylistic Methods of Dating Rock-art", *Antiquity*, 71, 1997, pp. 405-411; H. Valladas, N. Tisnerat-Laborde, H. Cachier, M. Arnold, F. Bernaldo De Quiros *et al.*, "Radiocarbon AMS Dates for Paleolithic Cave Paintings", *Radiocarbon*, 43, 2001, pp. 977-986; H. Valladas, N. Tisnerat-Laborde, H. Cachier, E. Kaltnecker, M. Arnold *et al.*, "Bilan des datations carbone 14 effectuées sur des charbons de bois de la grotte Chauvet", *Bulletin de la Société Préhistorique Française*, 102, 2005, pp. 109-113.

¹⁷³ Ó. Moro, "L'a priori du progrès chez Breuil et Leroi-Gourhan. Une continuité masquée", *Les Nouvelles de L'Archéologie*, 106, 2006, pp. 29-33; E. Palacio-Pérez, "The Origins...", *op. cit.*

paso de formas esquemáticas a otras naturalistas.¹⁷⁴ El estilo se entiende como una mera convención simbólica dentro de un proceso comunicativo.¹⁷⁵ Este hecho, combinado con la obtención de nuevas dataciones, especialmente el caso de la cueva de Chauvet,¹⁷⁶ ha remitido la evidencia de que un comportamiento figurativo sofisticado existió en las fases más antiguas del Paleolítico, de manera simultánea a la realización de representaciones esquemáticas y signos abstractos. De igual forma, esta perspectiva sobre la variabilidad estilística ha promovido el análisis de la distribución espacial y geográfica del arte paleolítico¹⁷⁷ y estudios de carácter regional.¹⁷⁸

En segundo lugar, la influencia de la “arqueología del cuerpo” ha llevado a una revalorización del llamado arte mobiliario. Éste se concibe como un elemento simbólico esencial en la transmisión de información y en la defini-

¹⁷⁴ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, p. 113; H. Breuil, “L'évolution...”, *op. cit.*, pp. 115-118; A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art...*, *op. cit.*, pp. 145-179.

¹⁷⁵ C.M. Barton, G.A. Clark y A. Cohen, “Art as Information: Explaining Paleolithic Art in Europe”, *World Archaeology*, 26, 1994, pp. 184-206; M.W. Conkey, “Style and Information in Cultural Evolution: Toward a Predictive Model for the Paleolithic”, en R. Redman, M.J. Berman, E.V. Curtin, W.T. Langhorne, N.M. Versaggi, J.C. Wanser (eds.), *Social Archaeology: Beyond Subsistence and Dating*, Nueva York, Academic Press, 1978, pp. 61-85; M.J. O'Brien, R.L. Lyman, *Style, Function, Transmission: Evolutionary Archaeological Perspectives*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2003; J. Pfeiffer, *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*, Nueva York, Harper and Row, 1982; P. Wiessner, “Style and Social Information in Kalahari San Projectile Points”, *American Antiquity*, 48, 1983, pp. 253-276; H.M. Wobst, “Stylistic Behavior and Information Exchange”, en C. Cleland (ed.), *For the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin, Anthropological Papers*, núm. 61, Ann Arbor, Museum of Anthropology, University of Michigan, 1977, pp. 317-342.

¹⁷⁶ J.M. Chauvet, E. Brunel-Deschamps y C. Hillaire, *La Grotte Chauvet...*, *op. cit.*; J. Clottes y J.M. Geneste, “Twelve Years...”, *op. cit.*

¹⁷⁷ C. Chippindale y G. Nash, *The Figured Landscapes of Rock-Art: Looking at Pictures in Place*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004; C. Fritz, G. Tosello y G. Sauvet, “Groupes ethniques, territoires, échanges: la ‘notion de frontière’ dans l’art magdalénien”, en N. Cazals, J. González Urquijo y X. Terradas (eds.), *Frontières naturelles, frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007, pp. 165-182; C. Gamble, *The Paleolithic Settlement of Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; M. Ross, “Emerging Trends in Rock-art Research: Hunter-gatherer Culture, Land and Landscape”, *Antiquity*, 75, 2001, pp. 543-548.

¹⁷⁸ M.S. Corchón Rodríguez, “La corniche cantabrique entre 15000 et 13000 ans BP: la perspective donnée par l’art mobilier”, *L'Anthropologie*, 101, 1997, pp. 114-143; B. Delluc y G. Delluc, *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*, París, CNRS, 1991; H. Delporte y J. Clottes (eds.), *Pyrénées préhistoriques: arts et sociétés*, París, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1996; C. González Sainz, *El Magdaleniense superior-final de la región cantábrica*, Santander, Tantín y Universidad de Cantabria, 1989; D. Vialou, *L'art des grottes en Ariège magdalénienne. Gallia préhistorique*, supl. 22, París, CNRS, 1986.

ción de la identidad individual y étnica de los grupos humanos del Paleolítico.¹⁷⁹ También se ha estudiado desde un punto de vista tecnológico¹⁸⁰ o ha servido para señalar la relación existente entre materialidad y significado.¹⁸¹

En tercer lugar, la unión entre arqueología cognitiva y arte paleolítico se ha hecho evidente en los debates referidos a los orígenes del com-

¹⁷⁹ R. Boyd y P.J. Richerson, "The Evolution of Ethnic Markers", *Cultural Anthropology*, 2, 1987, pp. 65-79; G. Bvocho, "Ornaments as Social and Chronological Icons: A Case Study of Southeastern Zimbabwe", *Journal of Social Archaeology*, 5, 2005, pp. 409-424; K. Hill, M. Barton, A.M. Hurtado, "The Emergence of Human Uniqueness: Characters Underlying Behavioral Modernity", *Evolutionary Anthropology*, 18, 2009, pp. 187-200; S. Kuhn y M. Stiner, "Body Ornamentation as Information Technology: Towards an Understanding of the Significance of Early Beads", en P. Mellars, K. Boyle, O. Bar-Yosef, C. Stringer (eds.), *Rethinking the Human Revolution: New Behavioural and Biological Perspectives on the Origin and Dispersal of Modern Humans* (pp. 45-54), Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research 2007, pp. 45-54; R. McElreath, R. Boyd, P.J. Richerson, "Shared Norms and the Evolution of Ethnic Markers", *Current Anthropology*, 44, 2003, pp. 122-129; A. Nowell, "From A Paleolithic Art to Pleistocene Visual Cultures (Introduction to two Special Issues on 'Advances in the Study of Pleistocene Imagery and Symbol Use')", *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13 (4), 2006, pp. 239-249; M. Soressi y F. D'Errico, "Pigments, gravures, parures: les comportements symboliques controversés des Néandertaliens", en B. Vandermeersch, B. Maureille (eds.), *Les Néandertaliens: biologie et cultures*, París, CTHS, 2007, pp. 297-309; Y. Taborin, *Langage sans parole: la parure aux temps préhistoriques*, París, La Maison des Roches, 2004; M. Vanhaeren, "Speaking with Beads: The Evolutionary Significance of Personal Ornaments", en F. D'Errico y L. Blackwell (eds.), *From Tools to Symbols: From Early Hominids to Modern Humans*, Johannesburgo, Witwatersrand University Press, 2005, pp. 525-553; M. Vanhaeren y F. D'Errico, "Aurignacian Ethno-linguistic Geography of Europe Revealed by Personal Ornaments", *Journal of Archaeological Science*, 33, 2006, pp. 1105-1128; R. White, "Systems of Personal Ornamentation...", *op. cit.*; R. White, "Les parures de l'Aurignacien ancien et archaïque: perspectives technologiques et régionales des fouilles récentes", en V. Mistrot (ed.), *De Néandertal à l'homme moderne: l'Aquitaine préhistorique, vingt ans de découvertes*, Burdeos, Éditions Confluences, 2010, pp. 93-103; J. Zilhao, "The Emergence of Ornaments and Art: An Archaeological Perspective on the Origin of Behavioral Modernity", *Journal of Archaeological Research*, 15, 2007, pp. 1-54.

¹⁸⁰ R.A. Farbstein, "Technologies of Art: A Critical Reassessment of Pavlovian Art and Society: Using Chaîne Opératoire Method and Theory", *Current Anthropology*, 52, 2011, pp. 401-432; R. White, "Ivory Personal Ornaments of Aurignacian Age: Technological, Social and Symbolic Perspectives", en J. Hahn, M. Menu, Y. Taborin, P. Walter, F. Widemann (eds.), *Le travail et l'usage de l'ivoire au Paléolithique Supérieur*, Ravello, Centre Universitaire Européen pour les Biens Culturels, 1995, pp. 29-62; R. White, "The Women of Brassempouy: A Century of Research and Interpretation", *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13, 2006, pp. 250-303; R. White, "Systems of Personal Ornamentation...", *op. cit.*

¹⁸¹ M.A. Dobres, *The Social...*, *op. cit.*; C. Fritz, *La gravure dans l'art mobilier magdalénien: du geste à la représentation*, París, Maison des Sciences de l'Homme, 1999; O. Soffer, "Gravettian Technologies in Social Contexts", en W. Roebroeks, M. Mussi, J. Svoboda y K. Fennema (eds.), *Hunters of the Golden Age: The Mid Upper Paleolithic of Eurasia*, Leiden, University of Leiden, 2000, pp. 59-75; O. Soffer, J.M. Adovasio, D.C. Hyland, "The 'Venus' Figurines: Textiles, Basketry, Gender and Status in the Upper Paleolithic", *Current Anthropology*, 41, 2000, pp. 511-537.

portamiento simbólico complejo. Para algunos autores este tipo de comportamientos están esencialmente ligados a la aparición del *Homo sapiens*.¹⁸² Sin embargo, otros han supuesto que los grupos de neandertales ya presentaban un desarrollo considerable del simbolismo y el arte.¹⁸³ En cualquier caso, el arte paleolítico se ha convertido en un elemento diagnóstico para analizar los orígenes del simbolismo,¹⁸⁴ el lenguaje,¹⁸⁵ la

¹⁸² O. Bar-Yosef, "The Upper Paleolithic Revolution", *Annual Review of Anthropology*, 31, 2002, pp. 363-393; O. Bar-Yosef, "The Archaeological Framework of the Upper Paleolithic Revolution", *Diogenes*, 214, 2007, pp. 3-18; A.J. Jelinek, "Hominids, Energy, Environment, and Behavior in the late Pleistocene", en M.H. Nitecki y D.V. Nitecki (eds.), *Origins of Anatomically Modern Humans*, Nueva York, Plenum, 1994, pp. 67-92; R.G. Klein, "The Problem of Modern Human Origins", en M.H. Nitecki y D.V. Nitecki (eds.), *Origins of Anatomically Modern Humans*, Nueva York, Plenum, 1994, pp. 3-17; R.G. Klein, "Archaeology and the Evolution of Human Behaviour", *Evolutionary Anthropology*, 9, 2000, pp. 17-36; P. Mellars, "The Impossible Coincidence: A Single-species Model for the Origins of Modern Human Behaviour in Europe", *Evolutionary Anthropology*, 14, 2005, pp. 12-27; W. Noble e I. Davidson, "Tracing the Emergence of Modern Human Behavior: Methodological Pitfalls and a Theoretical Path", *Journal of Anthropological Archaeology*, 12, 1993, pp. 121-149; R. White, "Rethinking the Middle-Upper Paleolithic Transition", *Current Anthropology*, 23, 1982, pp. 169-192.

¹⁸³ F. D'Errico, "Paleolithic Origins of Artificial Memory Systems", en C. Renfrew y C. Scarre (eds.), *Cognition and Material Culture: The Archaeology of Symbolic Storage*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 1998, pp. 19-50; F. D'Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren, A.M. Tillier *et al.*, "Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music: An Alternative Multidisciplinary Perspective", *Journal of World Prehistory*, 17, 2003, pp. 1-70; M. Soressi y F. D'Errico, "Pigments..., *op. cit.*"; M. Vanhaeren, "Speaking with Beads...", *op. cit.*; M. Vanhaeren y F. D'Errico, "Aurignacian...", *op. cit.*; J. Zilhao, "The Emergence...", *op. cit.*

¹⁸⁴ C. Henshilwood, F. D'Errico, C. Marean, R. Milo y R. Yates, "An Early Bone Tool Industry from the Middle Stone Age at Blombos Cave, South Africa: Implications for the Origins of Modern Human Behaviour, Symbolism and Language", *Journal of Human Evolution*, 41, 2001, pp. 631-678; P. Mellars, "Symbolism, Language, and the Neanderthal Mind", en P. Mellars y K. Gibson (eds.), *Modeling the Early Human Mind*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 1996, pp. 15-32; E. Reuland, "Language: Symbolization and Beyond", en R. Botha y C. Knight (eds.), *The Cradle of Language*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 201-224.

¹⁸⁵ I. Davidson, "The Power of Pictures", en M.W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann, N.G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, Allen Press, 1996, pp. 125-153; T.W. Deacon, *The Symbolic Species: The Co-evolution of Language and the Brain*, Nueva York, Norton, 1997; F. D'Errico, "New Model and its Implications for the Origin of Writing: La Marche Antler Revisited", *Cambridge Archaeological Journal*, 5, 1995, pp. 3-46; F. D'Errico y M. Vanhaeren, "Earliest Personal Ornaments and their Significance for the Origin of Language Debate", en R. Botha y C. Knight (eds.), *The Cradle of Human Language*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 24-60; C. Henshilwood y B. Dubreuil, "Reading the Artifacts: Gleaning Language Skills from the Middle Stone Age in Southern Africa", en R. Botha y C. Knight (eds.), *The Cradle of Language*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 41-63; R. Layton, "Art, Language and the Evolution of Spirituality", en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: A*

creatividad,¹⁸⁶ la música,¹⁸⁷ la memoria,¹⁸⁸ las configuraciones visuales¹⁸⁹ o la imaginación.¹⁹⁰

Este cúmulo de aportaciones ha hecho pensar a muchos autores en una auténtica superación del concepto tradicional de arte vinculado con la tradición estética occidental. Así, la diversidad de propósitos, el carácter heterogéneo de los motivos, la multiplicidad de técnicas y de convenciones estilísticas ha llevado a muchos investigadores a suponer la existencia de diversas “culturas visuales” paleolíticas.¹⁹¹ Han propuesto sustituir el término arte por otros conceptos como el de “cultura visual”, “imagería”, “simbolismo gráfico”, “representación material” o “actividad gráfica”. Sin embargo, otros autores siguen considerando el término arte como adecuado,¹⁹² ya que lo entienden como una mera convención, que hoy alu-

Global Prehistory of Figurative Representation, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 307-320; S.J. Mithen, *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 2005.

¹⁸⁶ S.J. Mithen (ed.), *Creativity in Human Evolution and Prehistory*, Londres, Routledge, 1998; M. Turner (ed.), *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Nueva York, Oxford University Press, 2006; D.S. Whitley, *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origins of Creativity and Belief*, Amherst, Prometheus Books, 2009.

¹⁸⁷ F. D’Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren, A.M. Tillier *et al.* “Archaeological Evidence...”, *op. cit.*; I. Morley, “Ritual and Music: Parallels and Practice, and the Paleolithic”, en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Becoming Human: Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 159-175.

¹⁸⁸ F. Coolidge, T. Wynn, “Working Memory, its Executive Functions, and the Emergence of Modern Thinking”, *Cambridge Archaeological Journal*, 15, 2005, pp. 5-26; F. D’Errico, “Paleolithic Origins...”, *op. cit.*; T. Wynn y F. Coolidge, “Beyond Symbolism and Language: An Introduction to Supplement 1, Working Memory”, *Current Anthropology*, 51, 2010, pp. 5-16.

¹⁸⁹ I. Davidson y W. Noble, “The Archaeology of Perception: Traces of Depiction and Language”, *Current Anthropology*, 30, 1989, pp. 125-155; D. Hodgson, “Art, Perception and Information Processing: An Evolutionary Perspective”, *Rock Art Research*, 17, 2000, pp. 3-34; S. Ouzman, “Towards a Mindscape of Landscape: Rock-art as Expression of World-understanding”, en C. Chippindale y P.S. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock-Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 30-41.

¹⁹⁰ S. Mithen, “The Evolution of Imagination: An Archaeological Perspective”, *SubStance*, 30, 2000, pp. 28-54; C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: a Global Prehistory of Figurative Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

¹⁹¹ M.W. Conkey, “New Approaches...”, *op. cit.*, p. 413; R. Layton, “Figure, motif...”, *op. cit.*, pp. 1-6; O. Odak, “A New Name for a New Discipline”, *Rock Art Research*, 8, 1991, pp. 3-12; O. Soffer y M.W. Conkey, “Studying Ancient...”, *op. cit.*, pp. 2-3; A. Tomášková, “Places of Art...”, *op. cit.*, pp. 268-269; R. White, “Beyond Art...”, *op. cit.*, p. 538.

¹⁹² H.G. Blocker, *The Aesthetics of Primitive Art*, Lanham, University Press of America, 1994; T. Heyd, “Aesthetics and Rock Art: An Introduction”, en T. Heyd y J. Clegg (eds.), *Aesthetics and Rock Art*, Hampshire, Ashgate, 2005, pp. 1-17; M. Lorblanchet, “Le triomphe du naturalisme

de a un concepto mucho más amplio e integrador, reuniendo una enorme variedad de elementos.

Sea como fuere, podemos decir que actualmente el arte paleolítico se concibe de manera diferente. Ha dejado de ser un fenómeno homogéneo, definido por el naturalismo de las representaciones y un significado religioso vinculado con una supuesta forma primitiva o arcaica de mentalidad y se ha convertido en una realidad heterogénea, que refleja la sucesión y coexistencia de sistemas simbólicos diversos en el tiempo y en el espacio.

CONCLUSIONES

La concepción tradicional del arte paleolítico se derivó de un largo proceso de asimilación e inclusión de las representaciones prehistóricas en la idea genérica de “arte primitivo”. Una categoría que se construyó a partir de la mezcla de la noción moderna del arte, la idea de evolución y el concepto de “sociedad primitiva” que desarrollaron los antropólogos decimonónicos.

El término “arte primitivo” abarcó toda la diversidad formal y simbólica de las representaciones creadas por los llamados “salvajes” (prehistóricos y contemporáneos), así como la esencia y los orígenes del arte. De esta forma, a finales del siglo XIX ya se había generalizado una manera específica de conceptualizar el origen y naturaleza de la actividad artística humana. Ésta se explicó a partir de un impulso universal presente en todas las sociedades. Tal impulso tenía una doble faceta, por una parte comprendía una dimensión estética, no utilitaria, ligada al mundo de la expresión de las emociones; por otra, se asociaba a la satisfacción de una serie de necesidades prácticas muy vinculadas con la simbología religiosa y la magia. Estas ideas fueron incorporadas con rapidez por los arqueólogos y aplicadas al estudio de las pinturas y grabados paleolíticos.

De hecho, esta dualidad reflejaba una disociación más general, la establecida por los teóricos del arte decimonónicos entre forma y significado. La forma quedaba situada en el reino del impulso estético universal,

dans l'art paléolithique”, en J. Clottes y T. Shay (eds.), *The Limitations of Archaeological Knowledge*, Lieja, Etudes et Recherches Archéologique à l'Université de Liège, 1992, pp. 115-140; D.S. Whitley (ed.), *Handbook of Rock Art Research*, Walnut Creek, AltaMira Press, 2001.

mientras que el significado quedaba incluido en la esfera de la “mentalidad primitiva”, regida por la magia y la religión. De la misma manera, esta dicotomía también expresaba las dos caras de la idea del primitivo. La participación de un impulso estético universal conectaba al “primitivo” paleolítico con el europeo civilizado; sin embargo, el sometimiento de este impulso a extrañas creencias religiosas fue usado para mostrar la distancia entre el civilizado europeo y el “salvaje” del Paleolítico.

Aunque los autores estructuralistas criticaron esta concepción e introdujeron una perspectiva simbólica del arte paleolítico hasta entonces desconocida, no consiguieron romper con esta dinámica dualista. Mantuvieron la idea de que la forma artística gozaba de cierta independencia respecto de su significado, respondiendo su evolución a una serie de impulsos que estaban asociados con aspectos biológicos (percepción, motricidad...) y al perfeccionamiento de la técnica. Reconocieron, por lo tanto, en el arte paleolítico una dimensión psicobiológica panhumana que permitía la percepción universal de su valor estético. Sin embargo, sostuvieron que su significado quedaba inscrito en el ámbito de lo cultural, de lo simbólico; un significado imposible de describir en detalle, dado que respondía a un sistema de creencias perdido en el Paleolítico, y tan sólo aprehensible en la dimensión general de cualquier sistema de pensamiento mitológico. Así, el carácter simbólico atribuido al significado de este comportamiento sirvió para incluir el arte paleolítico en una forma estereotipada de pensamiento arcaico, dominado por las emociones y el mito, opuesta a otra moderna y civilizada, regida por la razón y la ciencia.

Desde los años ochenta del siglo XX esta concepción del arte paleolítico ha sido muy criticada y de forma progresiva se ha sustituido por una percepción más heterogénea. Ya no se habla de un arte paleolítico como unidad, sino que dentro de él se conciben distintas “culturas visuales” que convivieron y se sucedieron en el tiempo y el espacio. Además se subraya una relación simbólica inseparable entre la forma o estilo y los significados, entendiendo ambas facetas como meras convenciones culturales.

Sin embargo, esto no impide que puedan aparecer viejos fantasmas que traten de encerrar el arte paleolítico en explicaciones unitarias. Ya sea a partir de conceptos con supuesto valor universal como el de trance

chamánico,¹⁹³ o apreciaciones excesivamente mecanicistas de los cambios formales y estilísticos:

Nuestros resultados son consistentes con la noción de que hubo un aumento gradual de la complejidad tecnológica y gráfica en el tiempo, así como un incremento gradual de imágenes figurativas. Nuestras fechas más tempranas (pre-Gravetiense) son de un arte no figurativo y monocromo (rojo), lo que apoya la idea de que la primera expresión del arte en Europa occidental estuvo menos vinculada con las representaciones de animales y se caracterizó por puntos rojos, discos, líneas y manos en negativo.¹⁹⁴

La investigación arqueológica ha proyectado conceptos y categorías sobre las imágenes paleolíticas durante más de un siglo. Conocer a través de la historia de nuestra disciplina cómo se ha desarrollado este proceso resulta esencial para desentrañar el origen y los nexos teóricos de estas ideas.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a César González Sáinz y a Manuel R. González Morales sus matizaciones y sugerencias. De igual forma, parte de la investigación llevada a cabo para la realización de este trabajo ha sido posible gracias al proyecto “Una arqueología sin fronteras. Los contactos internacionales de la arqueología española en el siglo XX” (HAR2012-34033), Plan Nacional de I+D+i, Ministerio de Economía y Competitividad. 

¹⁹³ J. Clottes y J.D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées*, París, Seuil, 1996, y de los mismos autores *Les chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées, suivi de après ‘Les Chamanes’ polémique et réponses*, París, Seuil, 2007.

¹⁹⁴ A.W.G. Pike, D.L. Hoffmann, M. García-Diez, P.B. Pettitt, J. Alcolea *et al.*, “U-Series Dating...”, *op. cit.*, p. 1412.

La prehistoria a través de la imagen*

Marc Groenen

HACER HABLAR LA IMAGEN PALEOLÍTICA EN LA PRIMERA
MITAD DEL SIGLO XX

El arte del Paleolítico superior europeo (35 000-9 000 a.C.) suscita fascinación desde el momento de su reconocimiento en 1895. Si moviliza tanto nuestra atención es, sin duda alguna, porque en nuestro mundo cultural estructurado por el evolucionismo, sus grandes calidades gráficas y técnicas se armonizan mal con el hecho de que este arte sea la producción estética más antigua de nuestra humanidad (*Homo sapiens*). Sin embargo, con ella surge de manera aguda el tema del origen de lo simbólico. Es una paradoja que esta preocupación no se vislumbre en los trabajos de los especialistas. Los artículos y las monografías se limitan muy a menudo a presentar los motivos que se encuentran en las cuevas decoradas o adornan los objetos muebles. Desde el principio, los textos aparecen contruidos para precisar la cronología —la prehistoria es por definición una ciencia del tiempo—. Así, podríamos pensar que los temas fundamentales en relación con el fenómeno estético y, en general, con lo que caracteriza propiamente la humanidad del hombre, son ajenos a los investigadores de nuestra disciplina, puesto que no se reflejan en sus trabajos. No hay nada de eso, pero la obligación del prehistoriador de *atenerse estrictamente a los hechos* le impone un discurso en el cual están prohibidas las consideraciones filosóficas o, más sencillamente, teóricas. Estas consideraciones existen, pero aparecen a menudo en textos menos conocidos o en anotaciones. Se traslucen también en

*Traducción del francés de Marie-Christine Groenen.

las publicaciones *princeps*, en el momento en que los conocimientos todavía no se organizan en un sistema formalizado. A ese respecto, es interesante volver al momento en el que se construyó el discurso sobre el arte paleolítico, con objeto de conocer las presuposiciones a partir de las cuales se forjó. Intentaremos analizar cómo los fundadores utilizaron la imagen para ayudar a difundir los marcos teóricos de la prehistoria paleolítica.

Aunque la prehistoria era reconocida como una disciplina científica desde hacía veinte años, fue en 1880 cuando Marcelino Sanz de Sautuola publicó el descubrimiento que había hecho el año anterior en la cueva de Altamira, cerca de Santander, en Cantabria (España), y relató la presencia de pinturas parietales que representaban animales (figura 1). Como la cueva estaba sellada por capas de sedimentos con material de época paleolítica, concluyó lógicamente que las pinturas que decoran el techo y los corredores debían pertenecer al mismo periodo.¹ Lo que siguió es bien conocido: discusiones violentas entre la comunidad científica y el descubridor de la cueva y su amigo, el geólogo y paleontólogo madrileño Juan Vilanova y Piera. Además, el motivo de estas disputas fue admitido públicamente por Émile Cartailhac en su famoso *Mea culpa de un escéptico*: “¡Atención! ¡Quieren jugar una mala pasada a los prehistoriadores franceses!, me escriben. No se fíe de los clérigos españoles”.² Pero más allá de esta oposición ideológica, cuyo inspirador era Gabriel de Mortillet —conocido por su anticlericalismo radical—³ podemos extrañarnos de que el arte sobre las paredes rocosas del “hombre de las cavernas” sea negado al mismo tiempo en que alguien como Édouard Piette es reconocido por los prehistoriadores por su capacidad y envidiado por los aficionados a las antigüedades por la calidad de sus colecciones de obras de arte portable.⁴

¹ M. de Sautuola, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander*, Santander, Impr. Telésforo Martínez, 1880, p. 23.

² É. Cartailhac, “Les cavernes ornées de dessins. La grotte d’Altamira, Espagne. ‘Mea culpa’ d’un sceptique, *L’Anthropologie*, 13, 1902, pp. 348-354, p. 350.

³ N. Richard, *Inventer la préhistoire. Les débuts de l’archéologie préhistorique en France*, París, Vuibert, 2008, pp. 134-138.

⁴ Existen dos grandes objetos de estudio en cuanto al arte rupestre. Por un lado está el arte parietal y por el otro, el arte portable o mobiliario (en algunos casos también se le denomina arte mueble, como resultado de la tradición francesa que impuso estas categorías lingüísticas). Mientras que “el arte rupestre [o parietal] se sitúa en las paredes (en latín *paries*) de las cuevas y abrigos, extendiéndose la noción de paredes a los suelos y techos”, el arte portable, “móvil por defini-

Figura 1. Altamira (Cantabria, España): pinturas en la bóveda de una cueva en el Ayuntamiento de Santillana de la Mar, tomadas de M. de Sautuola, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander*, pl. 3a.



La autenticidad del arte parietal ocurrió en 1895, durante una visita memorable organizada por Émile Rivière a la cueva de La Vache (Dordoña, Francia), en la cual se revelan trazados escondidos, grabados durante el Paleolítico *in situ*. Tal demostración debía de ser concluyente, y en cierta medida podemos considerar que lo fue,⁵ pero faltaba por construir una interpretación para que este nuevo orden de cosas fuese aceptado.

Una vez resuelto el tema de la autenticidad de las pinturas y de los grabados parietales, se trataba de determinar la época de su realización. ¿Se pueden circunscribir en la historia humana los límites de esta sorprendente producción? Para De Mortillet,⁶ hay que datar las obras de la cueva de Pair-non-Pair (Gironde, Francia) en el Paleolítico superior y no en el Paleolítico medio, puesto que los grabados no se encuentran en los niveles musterienses. Es verdad que todos los objetos portables fueron descubiertos en nive-

ción, está representado por objetos portátiles o, más exactamente, que no están fijos o sujetos de manera alguna a una estructura inmobiliaria definida”, H. Delporte, *La imagen de los animales en el arte prehistórico*, Madrid, Compañía Literaria. 1990, p. 32. [N. del E.]

⁵ A. Roussot, “Daleau et la découverte des grottes ornées : l’excursion historique d’août 1902 aux Eyzies”, en A. Coffyn (dir.), *Aux origines de l’archéologie en Gironde: François Daleau (1845-1927)*, Burdeos, Société Archéologique de Bordeaux, 1990, pp. 168-179, 5 figs.

⁶ G. de Mortillet, “Grottes ornées de gravures et de peintures”, *Matériaux pour l’histoire primitive et naturelle de l’homme*, 8, 1898, pp. 20-27, 5 fig.

les “posteriores a los yacimientos musterienses”,⁷ y por lo tanto se considera que son producto de la mano del hombre de cromañón, es decir, de representantes prehistóricos de nuestra misma especie humana. Todos los prehistoriadores se sumarán a esta interpretación, sin realmente probar nunca su validez. Hay que reconocer que la imagen que la gente tenía del hombre de Neandertal, en ese entonces, era tan parecida a un simio que es difícil conceder que este hombre tuviese un sentido estético, incluso embrionario. Este prejuicio persistirá durante mucho tiempo, y sus repercusiones se pueden atestiguar hasta hoy. Sin embargo, los “salvajes” deben poseer el sentido de lo bello, como cualquier otro ser humano. Por eso hay que considerar que las producciones de nuestros antepasados proceden de un “instinto artístico”, según la expresión tan utilizada entonces. Por ejemplo, para Jean-Marie Guyau,⁸ quien considera que el mismo genio artístico es un instinto simpático y social llevado al extremo, existen en el mundo del arte un instinto imitador y otro innovador, mientras que Ernst Grosse considera incluso que “el instinto artístico [...] que se combina más o menos con el instinto imitador es sin duda una propiedad común de la humanidad”.⁹ Así que detrás de la producción de imágenes se esconde el tema de la humanidad del hombre.

Si el “gran arte de las cavernas” tiene un comienzo, también tiene un fin. Piette había constatado ya que la figuración desaparecía hacia al fin del Paleolítico superior (magdaleniense), cediendo su puesto, durante el periodo aziliense, a modestos “cantos rodados coloreados” con puntos o trazos cortos. Henri Breuil también nota “la incapacidad radical de los pueblos agricultores y pastores para producir de manera espontánea obras de estilo verdaderamente naturalista”.¹⁰ La explicación de este fenómeno se justificaba por el hecho de que la representación de animales está relacionada con prácticas de hechizo dedicadas a asegurar cazas fructíferas. Los prehistoriadores insisten mucho sobre la calidad de observación de nuestros antepasados de la Edad del Reno, visible en los detalles de las obras portables.

⁷ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira à Santillane, près Santander (Espagne)*, Mónaco, Impr. de Monaco, 1906, p. 126, 288 pp., 204 figs., 37 pls.

⁸ J.M. Guyau, *L'art au point de vue sociologique*, París, F. Alcan, 1889, p. 44, 388 pp.

⁹ E. Grosse, *Les débuts de l'art*, París, F. Alcan, 1902, p. 231, 140 pp., 31 figs., 3 pls.

¹⁰ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, p. 199.

Así, esta bella producción está limitada estrictamente en el tiempo y “una de las características de este arte es, efectivamente, que no parece derivar de ningún otro y que desapareció sin descendencia”, como anotó Joseph Déchelette.¹¹

Entre estos límites, el Paleolítico superior se subdivide en varios periodos, por eso hay que determinar con más precisión la época a la cual pertenecen las representaciones. Breuil apunta en algunos sitios a las superposiciones de trazados en las paredes, lo que le permite construir una verdadera estratigrafía parietal de los motivos. Ahora bien, ésta revela que la evolución de las manifestaciones artísticas es idéntica en todas partes. Según el autor, la Edad del Reno comprende dos grandes secuencias evolutivas, durante cada una de las cuales el arte nace, se desarrolla y después desaparece. Esta evolución tiene raíces en el vitalismo, puesto que, a la manera de lo que ocurre con el ser vivo, un impulso vital impone al arte una trayectoria durante la cual nace a través de manifestaciones gráficas reproducidas torpemente, se desarrolla ganando un estilo propio, se detiene esquematizándose y muere. Es interesante observar hasta qué punto las descripciones de Breuil conllevan juicios de valor, por lo demás muy habituales en esa época, para describir las artes antiguas. Las figuras antiguas presentan un trazado “torpe” o “incierto”; términos como “garabatos” y expresiones como “figuras feas” acentúan aún más la nota despectiva. Al contrario, los trazados “logrados” o “más perfectos” aumentan el valor de los motivos considerados como evolucionados.

De hecho, Breuil se encuentra frente a una dificultad doble. Por una parte, debe explicar la gran homogeneidad de una producción artística que, según él, ha durado cuatro mil años, y que sólo puede corresponder a un estado de salvajismo característico del cazador. Por otra parte, tiene que integrar esta producción en el paradigma del transformismo, según el cual un fenómeno aparece necesariamente dentro de un proceso de perfeccionamiento que se distingue por la búsqueda de líneas fieles, la calidad del modelado y la representación correcta de la actitud del animal representado. Esta contradicción se resolverá en un modelo que reúne la doble posi-

¹¹ J. Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*, París, Auguste Picard, 1908, p. 212, 748 pp.

ción culturalista y naturalista de estudiar la prehistoria. La estabilidad se garantiza por la persistencia de los usos y costumbres. De hecho, “existían sin duda tradiciones artísticas establecidas desde hacía siglos. El estilo adoptado y seguido fielmente se transmitió de una generación a la otra”.¹² Por eso hay que admitir la existencia, desde esta época, de maestros que transmiten su saber-hacer a sus alumnos. Sin embargo, las producciones artísticas no permanecieron idénticas durante todo el Paleolítico superior, lo que permite explicar la vertiente naturalista del sistema. Para Cartailhac y Breuil, “hay una manera de ver la naturaleza y de simplificar su expresión de un modo determinado que responde al mismo estado de civilización”.¹³ En el transcurso del tiempo, los salvajes pasan por estados de perfeccionamiento idénticos. El hecho es evidentemente fundamental desde el punto de vista metodológico, puesto que justifica el comparatismo etnográfico.

UN SIGNIFICADO DISTINTO PARA IMÁGENES SEMEJANTES

El motivo que impulsó a los cazadores paleolíticos a decorar las paredes de las cuevas se ha explicado de diversas maneras, basadas en presuposiciones de carácter epistemológico. En un artículo publicado el año de su fallecimiento, De Mortillet recuerda que cuando estaba limpiando la pared, François Daleau había observado huellas de pinturas. Nada sorprendente, puesto que “los grabados en las paredes de la cueva fueron ejecutados para decorar la vivienda [...] Es entonces de lo más natural que hayan sido destacados por medio de colores vivos”.¹⁴ El significado es claro. El autor constata en efecto que “estos dibujos enmarañados, grabados unos sobre otros, enseñan que sus autores no estaban bien decididos sobre los temas que querían representar y que tenían una movilidad de mente bastante alta”.¹⁵ La idea de una función estrictamente decorativa fue propuesta también por Vilanova, cuando se esforzó en defender la autenticidad de Altamira ante la asociación francesa de la Rochelle el 28 de agosto de 1882: “¿Es poco razonable [...] suponer que entre estos trogloditas se encontrase uno

¹² É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, pp. 126-127.

¹³ *Ibid.*, p. 142.

¹⁴ G. De Mortillet, “Grottes ornées...”, *op. cit.*, p. 23.

¹⁵ *Ibid.*, p. 22.

dotado de un instinto artístico y que se ocupase de representar en su propia vivienda los animales que cazaba todos los días?”.¹⁶ Este enfoque permite entender porqué las obras de la cueva de La Mouthe se discutieron tanto cuando fueron descubiertas. En el mismo trabajo, De Mortillet se asombra de que las pinturas y los grabados de esta cueva se hayan encontrados lejos de las “viviendas” y presenten animales representados con cuatro patas, así como una choza con un perfil de tres-cuartos.¹⁷ Por eso, el autor estima que “es prudente reprimir un juicio”. Este juicio llega, a pesar de que las representaciones parietales hayan sido autenticadas por una comisión de expertos, constituida por personalidades reconocidas como Louis Capitan o Émile Cartailhac, y sorprende tanto más ya que existen elementos idénticos en el arte portable. De hecho, no se trata tanto de privar a nuestros ancestros primitivos de su sentido artístico, si no de negarles una inclinación hacia preocupaciones de carácter metafísico. Lo sabemos, pues De Mortillet era inequívoco a ese respecto; según él, “carecían en lo absoluto de ideas religiosas”.¹⁸

En 1903, esta manera de leer la imagen paleolítica será radicalmente reorientada por Salomon Reinach. Según él, hay que invocar el tema de la sobrevivencia, en vez de aquel del ocio o de la diversión —tal como lo hicieron Édouard Lartet, Élie Masséna o Paul Girod— para justificar la difícil realización de obras en lugares oscuros y peligrosos de las cuevas. En efecto, según los relatos etnográficos, sólo pueden proceder de ceremonias mágicas dedicadas a asegurar la multiplicación de los animales, de la cual dependía directamente la existencia de la tribu. Para dar un nuevo sentido a este arte parietal, se propone considerar entonces la distancia de las obras respecto de la entrada, utilizado por De Mortillet para refutar la autenticidad de La Mouthe. Los prehistoriadores han explorado con obstinación innumerables pasadizos en busca de pinturas y grabados paleolíticos, en particular en las cuevas donde se había encontrado arte mueble; pero muy a menudo sin éxito. Como lo constatan Cartailhac y Breuil, la erosión no puede explicar la desaparición de todas las obras, por eso sostienen que “la

¹⁶ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, p. 11.

¹⁷ G. De Mortillet, “Grottes ornées...”, *op. cit.*, p. 26.

¹⁸ G. de Mortillet (con Nadaillac y Letourneau), “Discussion sur l’anthropophagie”, *Bulletins de la Société d’Anthropologie de Paris*, 4 serie, 11, 1888, pp. 27-46, p. 44.

ornamentación parietal de estos lugares frecuentados por los cazadores de reno no fue general”.¹⁹ En adelante ya no se tratará de ver en este arte el resultado de una simple decoración del espacio habitado, sino que algunos sitios han sido deliberadamente elegidos. Además, y como ya se había observado en los primeros descubrimientos, los grabados se entremezclan a menudo, “y no se nota ninguna relación entre las figuras, ningún intento de escena, ninguna pintura”.²⁰ Una vez ejecutados, los motivos grabados no importaban más. El lugar donde fueron hechos los grabados es incómodo, pero ofrece un buen punto de vista sobre el resto del espacio, así que hay que admitir “que el artista, después de elegir un sitio, trabajó siguiendo un proyecto preconcebido”.²¹ Además, algunos motivos han sido dispuestos en sitios estrechos, cuya posición “indica un lugar consagrado”.²² Por lo tanto, la unidad de las producciones y la continuidad de su evolución incitan a ver en este arte “una manifestación colectiva, regida por reglas establecidas tradicionalmente”.²³

Podemos pedir a los salvajes respuestas sobre el sentido que atribuyen a sus obras de arte, pero sólo si sus respuestas “conducen con algunas ideas de carácter general que son comunes a la humanidad entera”.²⁴ La noción de universalidad, verdadera base conceptual para los prehistoriadores,²⁵ se impone tanto más cuanto que atañe a fenómenos producidos por grupos que pertenecen al mismo estadio de civilización. Los salvajes están evidentemente más próximos entre ellos que de los bárbaros, aunque se encuentren en continentes diferentes y el tiempo que los separa se cuenta en decenas de milenios. Reinach, por ejemplo, es consciente de que es temerario pretender que los trogloditas de la Edad del Reno han realizado ritos totémicos idénticos a los de los aruntas (o arandas) de la actual Austra-

¹⁹ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, p. 33.

²⁰ *Ibid.*, p. 50.

²¹ *Ibid.*, p. 57.

²² *Ibid.*, p. 65.

²³ *Ibid.*, p. 135.

²⁴ S. Reinach, “L'art et la magie. À propos des peintures et gravures de l'âge du renne”, *L'Anthropologie*, 14, 1903, pp. 257-266, p. 260.

²⁵ M. Groenen, “Magia, creencias y lo sobrenatural en las cuevas decoradas. Una historia de las interpretaciones”, en VV.AA., *Arte sin artistas. Una mirada al Paleolítico (Catálogo de exposición)*, Alcalá de Henares (Madrid), Museo Arqueológico de la Comunidad de Madrid, 2012, pp. 354-371.

lia, pero considera “más razonable buscar analogías con los pueblos cazadores de hoy que con los pueblos agricultores de la Galia o de la Francia histórica”.²⁶ Para el autor, es en “la idea mística de la evocación del dibujo o el relieve, análoga a la de la invocación por la palabra, donde hay que buscar al origen [*sic*] del desarrollo del arte en la Edad del Reno”.²⁷

¿CÓMO HACER DECIR A LA IMAGEN LO QUE SIGNIFICA?

Estos resultados sólo se pueden construir a partir de lo que se ha adquirido. Por esa razón, en las primeras publicaciones, los pioneros que intentaron autenticar el arte parietal se dedicaron también a identificar características presentes en el arte portable. El motivo es evidente: los objetos del arte portable se han encontrado en las excavaciones estratigráficas, asociados con industrias del Paleolítico superior: no hay duda de su antigüedad. Luego se utilizan sus características para autenticar el arte parietal, cuyas manifestaciones se encuentran casi siempre fuera del contexto arqueológico. Por ejemplo, la calidad de los detalles de los animales representados permite identificar éstos con precisión —incluso especies desaparecidas, como el reno, el uro o el mamut— hasta el punto que Capitan y Breuil pueden concluir su análisis de los motivos de la cueva de Les Combarelles, diciendo: “por eso, nuestros grabados son en primer lugar documentos paleontológicos muy precisos”.²⁸ Ahora bien, es obvio que nadie puede dibujar el detalle o la actitud característica de un animal extinto. El argumento es doblemente eficaz; por una parte, es el que utiliza Lartet en 1865 para que se acepte la antigüedad del mamut grabado sobre marfil de La Madeleine (figura 2) y, con ello, obtener el reconocimiento de autenticidad del arte portable. De esta manera nos conduce, por analogía, a aceptar el arte parietal. Por otra parte, Capitan y Breuil hacen referencia a los trabajos de Piette, para quien el arte paleolítico tenía una importancia fundamental para el conocimiento de esa época. En efecto, en la medida en que Piette considera que las obras de este periodo son copias exactas de la naturaleza, las podemos utilizar para

²⁶ S. Reinach, “L’art et la magie...”, *op. cit.*, p. 263.

²⁷ *Ibid.*, p. 265.

²⁸ L. Capitan y H. Breuil, “Les gravures sur les parois des grottes préhistoriques. La grotte des Combarelles”, *Revue de l’École d’Anthropologie de Paris*, 12, 1902, pp. 33-46, 13 figs., p. 37.

Figura 2. La Madeleine (Dordoña, Francia): litografía del mamut grabado sobre lámina de marfil, tomada de E. Lartet y H. Christy, *Reliquiae Aquitanicae; Being Contributions to the Archaeology and Palaeontology of Périgord and the Adjoining Provinces of Southern France*, 1865-1875, vol. 2, pl. B.XXVIII.



precisar el diagnóstico paleontológico —lo que hará para los équidos—²⁹ y paleoantropológico, aportando indicaciones sobre las razas humanas del Cuaternario.³⁰ Los autores destacan así la importancia de este nuevo campo de estudio para el conocimiento de los grupos humanos de esa época.

Puesto que se trata de arte, es imprescindible reproducir su imagen. Ésta ofrece por lo demás la garantía necesaria y suficiente para establecer el hecho de manera científica. A este respecto, la leyenda de algunas láminas fuera del texto, acompañando la monografía dedicada a la cueva de Altamira, es explícita: “algunas fotografías sin retoques para controlar e informaciones complementarias”.³¹ No cabe duda de que la reproducción fotográfica se considera más importante que el texto. Sin embargo, la fotografía es costosa y a menudo es casi imposible de realizar. En La Mouthe, Charles Durand tomó fotografías de grabados para Rivière (figura 3). De los numerosos intentos efectuados sólo se obtendrán finalmente seis. ¡El trabajo necesitó la intensidad de 150 velas y un tiempo de exposición de

²⁹ É. Piette, “Équidés de la période quaternaire d’après les gravures de ce temps”, *Matériaux pour l’histoire primitive et naturelle de l’homme*, 3a serie, 4, 1887, pp. 359-366, figs. 44-53.

³⁰ É. Piette, “Races humaines de la période glyptique”, *Bulletins de la Société d’Anthropologie de Paris*, 4a serie, 5, 1894, pp. 381-395, 2 figs.

³¹ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d’Altamira...*, *op. cit.*, pl. 29-31bis.

Figura 3. La Mouthe (Dordoña, Francia): fotografía de bisonte de Charles Durand, tomada de E. Rivière, "La grotte de La Mouthe (Dordogne)", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 8, 1897, p. 324, fig. 2.

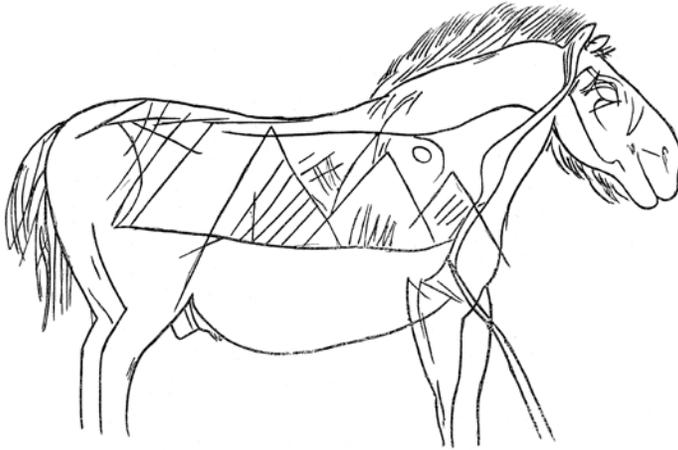


cinco a seis horas!³² En estas condiciones, no es difícil comprender que el calco fue la técnica de reproducción privilegiada. A decir verdad, la palabra misma es interesante porque testimonia la voluntad de inscribir el documento en los límites estrictos de la objetividad. En la presentación que hacen de la cueva de Les Combarelles en la Academia de Ciencias, Capitan y Breuil son muy claros: "Estos dibujos calcados y planos han sido ejecutados por nosotros mismos, con la exactitud más escrupulosa posible y sin la menor interpretación; sólo hemos reproducido lo que hemos visto".³³ Esto es, obviamente, aceptar una producción cuya calidad gráfica y técnica se considera demasiado buena para la antigüedad a la que pertenece, y la forma más eficaz es incluir las reproducciones en la categoría de los hechos. Los investigadores insistirán de manera casi obsesiva en el carácter puramente objetivo del calco. Ahora bien, independientemente de las imprecisiones inevitables, derivadas de las dificultades técnicas causadas por

³² E. Rivière, "La grotte de La Mouthe (Dordogne)", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, 4a serie, 8, 1897, p. 323, 4 figs.

³³ L. Capitan y H. Breuil, "Les gravures...", *op. cit.*, p. 34.

Figura 4. Les Combarelles (Dordoña, Francia): calco de un caballo grabado que se cree que lleva una manta, tomado de L. Capitan y H. Breuil, "Les gravures sur les parois des grottes préhistoriques. La grotte des Combarelles", *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, 12, 1902, p. 40, fig. 8.



el desciframiento de los motivos, la lectura es forzosamente un acto de interpretación.³⁴ En efecto, es fácil mostrar cómo el trazado trae consigo el marco epistemológico a partir del cual opera el investigador. Intentaremos hacerlo a través del ejemplo del arreo y de los signos.

En uno de los primeros trabajos dedicados a la cueva de Les Combarelles, Capitan y Breuil notaron que uno de los caballos "lleva en el lomo [...] una manta larga con adornos en forma de dientes" (figura 4), mientras que en la cabeza de otro figura "una rienda indicada con tal precisión que es imposible equivocarse" (figura 5).³⁵ Daleau también se preguntaba si la línea en lo alto del cuello de uno de los caballos de Pair-non-Pair no podría indicar una rienda (figura 6).³⁶ Esta insistencia, que se nota en los trabajos de varios autores, también aparece en los trabajos de Piette, quien había señalado desde 1894 que algunos animales se encontraban representados

³⁴ M. Groenen, "De relevé de la représentation à la lecture du dispositif parietal", *Anthropologie et Préhistoire*, 110, 1999, pp. 3-23, 16 figs.

³⁵ L. Capitan y H. Breuil, "Les gravures...", *op. cit.*, p. 39.

³⁶ F. Daleau, "Les gravures sur rocher de la caverne de Pair-non-Pair", *Actes de la Société Archéologique de Bordeaux*, sesión del 13 de noviembre de 1896, 1897, 18 pp. 4 pls. (separata), p. 13.

Figura 5. Les Combarelles (Dordoña, Francia): calco de una cabeza grabada de caballo que se cree que lleva una rienda, extraído de L. Capitan y H. Breuil, "Les gravures sur les parois des grottes préhistoriques. La grotte des Combarelles", *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, 12, 1902, p. 38, fig. 7.

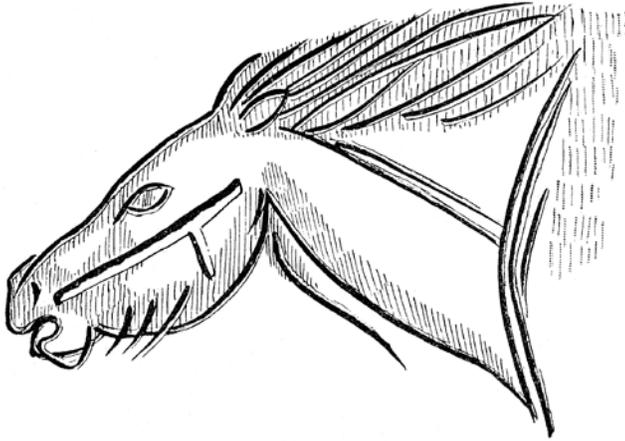
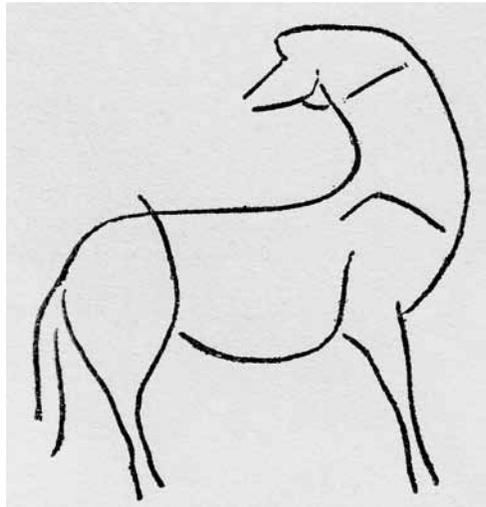


Figura 6. Pair-non-Pair (Gironde, Francia): calco de un équido con rienda, tomado de F. Daleau, "Les gravures sur rocher de la caverne de Pair-non-Pair", *Actes de la Société Archéologique de Bordeaux*, sesión del 13 de noviembre de 1896, 1897, pl. IIIA (separata).



con correas o arreos. Estas constataciones son importantes, pues evidencian la práctica de la domesticación. Además, Piette era inequívoco con respecto a eso; en contraste con algunos de sus colegas, consideraba que el hombre de las cavernas no podía haber sido nómada. Por eso, “si es verdad que era sedentario, tuvo que tener recursos permanentes al alcance de su vivienda; estos recursos sólo los habría podido encontrar en el cultivo o la cría de animales”.³⁷ Cartailhac volverá a este tema para mostrar que los elementos propuestos no resisten al análisis y concluirá: “que estos pueblos hayan sido menos nómadas de lo que se ha dicho, es posible [...] pero las pruebas etnográficas obtenidas para establecernos en un punto capital de su civilización realmente no son válidas”.³⁸ Para comprender lo que está en juego, necesitamos entender que uno de los temas fundamentales discutidos es la división de la prehistoria en Paleolítico y Neolítico. En el marco de una antropología global propia al siglo XIX, y encarnada en Francia por la Sociedad de Antropología de París, la disciplina quiere ser en primer lugar una “paleoetnología”. ¿Cómo trazar mejor el límite entre los dos periodos que suponen dos modos de vida distintos? Desde este punto de vista, la oposición entre nomadismo y sedentarismo resulta demasiado general para servir como línea de demarcación. Mientras que los nómadas conocen “el estado social más rudimentario [y] su vida no sobrepasa un nivel inferior y fatal: el estado del cazador”,³⁹ los sedentarios conocen un estado de civilización caracterizado por la práctica de la cría de animales y de la agricultura.

Es importante observar, a este respecto, la existencia de un acuerdo unánime sobre el hecho de que la imagen paleolítica es el único documento realmente válido para proporcionar informaciones efectivas sobre el modo de vida y el pensamiento de las poblaciones de esta época, a fin de constituir una “etnografía utilitaria”, como lo expresa Ernest-Théodore Hamy.⁴⁰ Esta

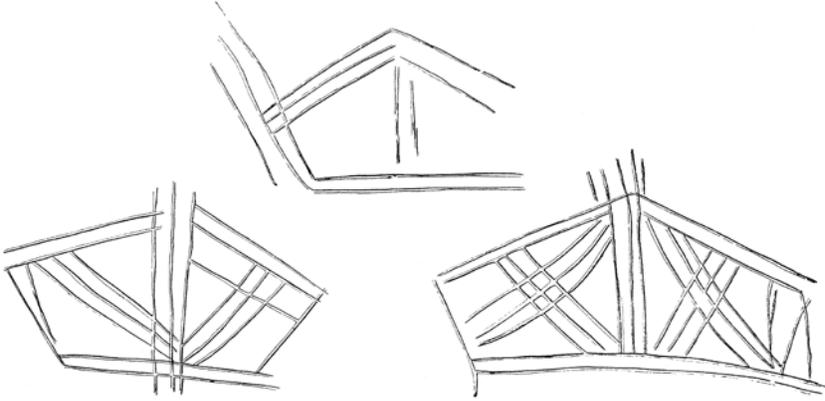
³⁷ É. Piette, “Notions nouvelles sur l’âge du renne”, en A. Bertrand, *La Gaule avant les Gaulois, d’après les monuments et les textes*, París, E. Leroux, 1891, pp. 262-286, p. 278.

³⁸ É. Cartailhac, “Gravures paléolithiques mal comprises. Preuves inexactes de la domestication du cheval quaternaire”, *Mémoires de l’Académie des Sciences, Inscriptions et Belles-Lettres de Toulouse*, 10 série, 5, 1905, pp. 231-246, 8 figs., p. 246.

³⁹ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d’Altamira...*, *op. cit.*, p. 236.

⁴⁰ E.T. Hamy, “Quelques observations au sujet des gravures et des peintures de la grotte de Font-de-Gaume (Dordogne)”, *Comptes rendus de l’Académie des Inscriptions et Belles-Lettres de Paris*, 47, 1903, pp. 130-134, p. 132.

Figura 7. Font-de-Gaume (Dordoña, Francia): calco de signos “tectiformes”, tomado de L. Capitan, H. Breuil y D. Peyrony, *La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies*, 1910, p. 228, fig. 216.



supremacía de la imagen permanecerá hasta la década de 1960, cuando André Leroi-Gourhan reenfoca la mirada de los prehistoriadores hacia el análisis de las estructuras arqueológicas. Sea como sea, existían fuertes desacuerdos sobre varios puntos en cuanto a la lectura de la imagen. Lo hemos visto: algunos interpretan el trazo grabado en la cabeza de un caballo como una rienda y otros como un elemento anatómico estilizado. Igualmente, un motivo con forma de “tienda o tectiforme” asociado a un animal puede verse como la representación de una carpa o de un establo,⁴¹ de una choza,⁴² de una trampa para capturar al animal⁴³ o de una trampa para los espíritus⁴⁴ y, siguiendo esa interpretación, se considera que la superposición de los motivos es intencional o no (figura 7). A pesar de la insistencia sobre el carácter estrictamente objetivo de los análisis, hay que admitir que los investigadores trabajan con una representación mental del Paleolítico que a la vez condiciona y forma su lectura de la imagen prehistórica y no a la inversa.

⁴¹ *Ibid.*, p. 134.

⁴² L. Capitan, H. Breuil y D. Peyrony, *La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies*, Mónaco, Impr. Chêne, 1910, 272 pp., 244 figs., 65 pls., pp. 227-245.

⁴³ P.G. Mahoudeau, “Sur un très ancien procédé de capture du bison”, *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, 19, 1909, pp. 282-291, figs. 142-145.

⁴⁴ H. Obermaier, “Trampas cuaternarias para espíritus malignos”, *Boletín de la Real Sociedad Española de Historia natural*, 18, 1918, pp. 162-169.

La constatación se impone con más fuerza para los motivos no figurativos, como los signos en forma de “tienda” mencionados arriba. Sin duda la presencia en las cuevas decoradas de numerosos trazados imposibles de interpretar movilizó la atención de los investigadores. Son variados y no los entendemos, independientemente del enfoque utilizado. Como lo constatan Cartailhac y Breuil en su estudio de la cueva de Altamira, “el misterio de los signos negros, ya sean considerados en particular, en serie, o en conjunto, permanece impenetrable”.⁴⁵ Durante esta época, la historia del arte incita a los investigadores a extraer de los trazos la cosa representada. Este enfoque se percibe claramente en los términos utilizados para denominarlos. Según la palabra creada por Capitan y Breuil un motivo es “tectiforme”,⁴⁶ porque evoca la forma de un tejado; otro, es “naviforme”, porque sugiere una barca;⁴⁷ el “claviforme” se parece a una maza, para Cartailhac.⁴⁸ La lista es larga y demuestra la voluntad de descifrar un elemento figurativo presente en el motivo. El sufijo no debe engañar, las largas comparaciones hechas en los extensos capítulos dedicados a las comparaciones etnográficas entre las representaciones de kayaks y de umiaks (balsas) esquimales y los naviformes,⁴⁹ o entre las chozas de varias poblaciones realizadas por los salvajes de otros continentes con los “tectiformes”,⁵⁰ no dejan duda alguna sobre el hecho de que los prehistoriadores están convencidos del valor objetivo que debe darse a la lectura de estos motivos. Además, ésta debía ser pragmática, si uno confía en el siguiente extracto de la monografía dedicada a la cueva de Les Trois-Frères (Ariège, Francia), donde se afirma que un gran claviforme pintado en rojo al fondo de una de las galerías indica, como es el caso en otras cuevas, “la prohibición, so pena de ser golpeado con mazas, de entrar en este corredor en vías de obstrucción”.⁵¹

Por supuesto, cuestiones más fundamentales están en juego en el estudio de estos temas, como lo indica el uso de la palabra “signo”. Para Cartail-

⁴⁵ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, p. 64.

⁴⁶ L. Capitan y H. Breuil, “Les gravures...”, *op. cit.*, p. 46.

⁴⁷ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, p. 152.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 73.

⁴⁹ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*

⁵⁰ L. Capitan, H. Breuil y D. Peyrony, *La caverne...*, *op. cit.*

⁵¹ H. Bégouën y H. Breuil, *Les cavernes du Volp. Trois Frères, Tuc d'Audoubert: à Montesquiou-Avanès (Ariège)*, París, Arts et Métiers Graphiques, 1958, 124 pp., p. 24.

Figura 8. La Rochebertier (Charente, Francia): calco de una inscripción grabada, tomado de É. Piette, "Études d'ethnographie préhistorique, VIII. Les écritures de l'âge glyptique", *L'Anthropologie*, 16, 1905, p. 9, fig. 11.



hac y Breuil, si las representaciones animales evolucionaron hacia el realismo, algunos motivos representados derivaron por vías de degeneración hacia trazados más estilizados, de modo que para este periodo podemos comprobar que "las leyes de la evolución regresiva dieron origen, en la mayoría de los desarrollos artísticos, a un arte ornamental resultado de un arte figurado".⁵² Breuil mostró, en efecto, que copistas más o menos experimentados reproducían los motivos realistas deformándolos hasta hacerlos irreconocibles; la constatación es importante, porque "es mediante una simplificación análoga como las escrituras fueron resultado de la pictografía, y los caracteres perdieron el aspecto y el significado que tenían al principio".⁵³ Como buen transformista, Breuil interpreta las producciones técnicas o estéticas como una marcha hacia un progreso jalonado por etapas, en todas partes idénticas, a lo largo de las cuales se refina más y más la perfección.⁵⁴ La idea de que las inscripciones existieron durante el Paleolítico surgió, de hecho, con el arte portable. Al tomar como base los motivos abstractos, de los que se pensaba encontrar el significado en periodos de la Antigüedad, Piette consideró que se habían utilizado sucesivamente dos sistemas de escritura durante el Paleolítico: uno pictográfico y otro cursivo.⁵⁵ La idea de los signos de escritura encontrará lugar en las publicaciones (figura 8). Denis Peyrony, por ejemplo, muestra algunos grabados "alfabe-

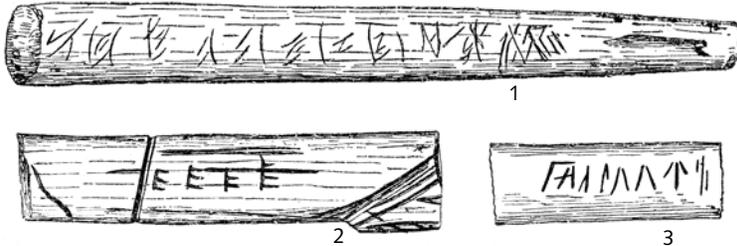
⁵² É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, p. 132.

⁵³ H. Breuil, "La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux à l'époque du renne", *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1, 1905, pp. 105-120, p. 120.

⁵⁴ M. Groenen, *Pour une histoire de la préhistoire. Le Paléolithique*, Grenoble, Jérôme Millon, 1994, 604 pp.

⁵⁵ É. Piette, "Études d'ethnographie préhistorique, VIII. Les écritures de l'âge glyptique", *L'Anthropologie*, 16, 1905, pp. 1-11, 11 figs.

Figura 9. 1) La Cave (Lot, Francia), 2-3) La Madeleine (Dordoña, Francia): calcos de signos considerados “alfabetiformes” grabados en asta de reno, tomados de D. Peyrony, *Éléments de préhistoire*, 1927, p. 95, fig. 53.



tiformes” y se pregunta: “¿qué podrían ser estos signos, sino un tipo de escritura utilizada por estos trogloditas?” (figura 9).⁵⁶

Esta noción de escritura también se percibe en la monografía de Henri Breuil y René de Saint-Périer dedicada a los peces, batracios y reptiles en el arte cuaternario. Ahí, se examinan los motivos con trazado elemental, anteriores a los que han evolucionado y que se degeneran hacia la simplificación. El análisis es agudo: “son dibujos esencialmente esquemáticos, tan sencillos como ideogramas, pero que no hay que confundir con los pequeños esquemas convencionales o bien con las estilizaciones de las edades posteriores”.⁵⁷ La noción de ideograma —auténtica representación gráfica de una idea y no copia de la realidad, según los autores—⁵⁸ conlleva una evolución que conducirá hacia la estilización. Queda claro que en la noción de escritura subyace el hilo conductor que condiciona a los especialistas en su estudio de los signos. Con excepción del párrafo que Déchelette le dedica a esta cuestión, no existe un estudio que analice seriamente esta idea;⁵⁹ Déchelette mismo es además inequívoco cuando se trata de admitir

⁵⁶ D. Peyrony, *Éléments de préhistoire*, Ussel, G. Eyboullet & fils, 1927, 156 pp., 79 figs., p. 95, fig. 53.

⁵⁷ H. Breuil y R. de Saint-Périer, *Les poissons, les batraciens et les reptiles dans l'art quaternaire*, París, Masson, 1927, 172 pp., 76 figs., p. 26.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁹ J. Déchelette, *Manuel d'archéologie...*, *op. cit.*, pp. 233-237.

la existencia de una escritura en esa época: “buscamos vanamente en los vestigios de la civilización cuaternaria las inscripciones en pictogramas figurativos de donde derivarían estos supuestos signos ‘alfabéticos’”.⁶⁰ Debemos recordar que los signos se han descuidado durante mucho tiempo y todavía hoy los trabajos dedicados a ellos no logran sobrepasar el marco de una tipología. Con la escritura entramos plenamente en la historia y los prehistoriadores no están preparados para aceptarlo tan fácilmente.

Las extensas descripciones de los motivos que se desgranar a lo largo de las publicaciones sobre sitios de arte paleolítico sugieren que los prehistoriadores se limitan estrictamente a lo factual. Estas monografías proporcionarían, desde este punto de vista, una memoria objetiva de una realidad meramente reproducida. Pero no es así. Como hemos intentado demostrar, la mirada neutraliza la cosa mirada a través de marcos y la lectura de la imagen no es sino la historia de elecciones condicionadas por nuestros marcos, pero también por nuestras presuposiciones o nuestros prejuicios. Sin embargo, la validez de la investigación no se cuestiona, pero para que sea plenamente válida hay que examinarla con los principios metodológicos que la estructuran. El hecho aparece igualmente, y de manera más general, en todas las reproducciones de documentos.

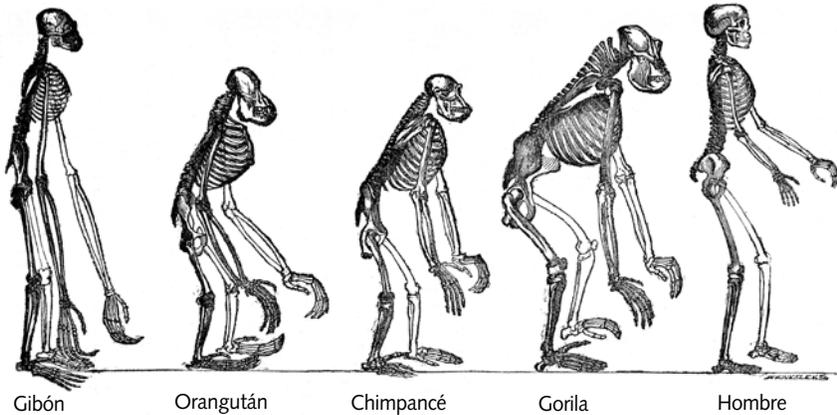
LA IMAGEN: ¿UN DOCUMENTO NEUTRO?

En una conferencia llevada a cabo en la Sociedad Etnológica de Londres el 26 de noviembre de 1867, John Lubbock se esforzó en demostrar que los pueblos salvajes no tuvieron antepasados civilizados y que el estado primitivo es el de la barbarie completa. Sin embargo, varias razas han podido alcanzar un estado de civilización. Aunque algunas naciones a veces han retrocedido, nada, según él, invalida la ley del progreso. Gabriel de Mortillet elogiará esta posición en los *Matériaux pour l'histoire naturelle et primitive de l'homme* y la elevará casi al rango de dogma.⁶¹ Para ese entonces, la comunidad científica había reconocido desde un decenio antes la prehistoria y el

⁶⁰ *Ibid.*, p. 236.

⁶¹ G. de Mortillet, “Introduction”, en *Matériaux pour l'histoire naturelle et primitive de l'homme*, 4, 1868, pp. 1-13, p. 8.

Figura 10. Dibujo de esqueletos de primates hechos por M.W. Hawkins, "De la place de l'homme dans la nature", tomado de T.H. Huxley y E. Dally, *Matériaux pour l'histoire primitive et philosophique de l'homme*, 4, 1868, p. 71, fig. 28.

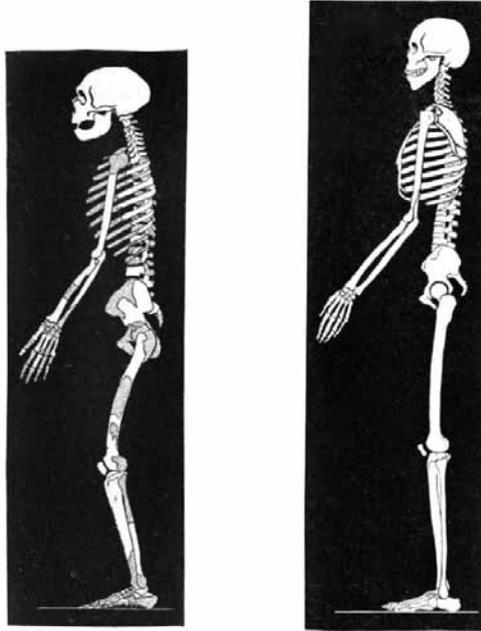


gran público pudo seguir en la prensa⁶² las peripecias de la lucha llevada a cabo por Jacques Boucher de Perthes. Lo que está en juego es importante: el ser humano, como cualquier otro animal, es resultado de una historia durante la cual tenía que transformarse. Como indica De Mortillet,⁶³ la paleontología nos enseña que los seres varían y cambian de un estrato geológico al otro. Estos cambios son incluso más rápidos cuando los seres son más complejos. Cinco o seis tipos de fauna ocupan el lapso entre el Terciario y el Cuaternario, y por eso es imposible que el hombre se haya mantenido durante tanto tiempo sin sufrir modificaciones. Ahora bien, los sílex quemados o tallados de varios yacimientos indican a un productor suficientemente inteligente para concebirlos. Para De Mortillet, eso significa que hay que admitir la existencia de precursores humanos durante el Terciario. Uno de ellos sería el pitecántropo, intermedio entre el gibón y el hombre de Neandertal. Este largo pasado biológico tiene que unir a la humanidad con formas anteriores, necesariamente más primitivas. Las dos formas conocidas entonces les indican claramente a los investigadores que el hombre procede de los grandes monos (figura 10).

⁶² Véase asimismo la sección Textos recobrados en este número, como otro ejemplo. [N del E.]

⁶³ G. de Mortillet, "Précurseur de l'homme et pithécantrophe", *Revue de l'École d'Anthropologie*, 6, 1896, pp. 305-317, figs. 51-61, p. 308.

Figura 11. Esqueleto reconstruido del hombre de la Chapelle-aux-Saints (a la izquierda) y de un Australiano actual (a la derecha), tomado de M. Boule, *Les hommes fossiles*, 1921, p. 239, fig. 154.



En cuanto al hombre de Neandertal, no hubo ninguna dificultad para admitir su humanidad. Aunque por su cara prognata y su cuerpo inclinado hacia delante conserva un aspecto simiesco, es humano por su capacidad craneal, su naturaleza bípeda y la forma general de sus miembros. La reconstitución del hombre de La Chapelle-aux-Saints (Corrèze, Francia), efectuada bajo la dirección científica de Marcellin Boule,⁶⁴ será incuestionable a ese respecto (figura 11). Hay que notar hasta qué punto los documentos arqueológicos están subordinados a la interpretación de los investigadores. Arthur Keith, que estudia al mismo neandertal de La Chapelle-aux-Saints, propone una reconstitución en la cual la humanidad de la criatura prevalece claramen-

⁶⁴ M. Boule, *Les hommes fossiles. Éléments de paléontologie humaine*, París, Masson, 1921, 492 pp., 239 figs., p. 239, fig. 154.

Figura 12. Reconstrucción del hombre de La Chapelle-aux-Saints, según Arthur Keith, tomado de *The Illustrated London News*, 1911, fig. 4.



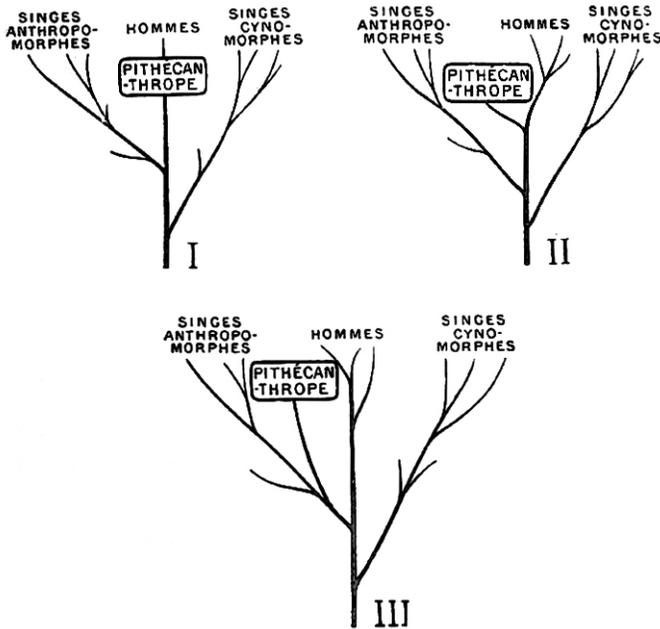
te sobre su animalidad (figura 12). El material es el mismo, pero las concepciones —así como las imágenes que resultan— son opuestas.

En cuanto al pitecántropo, los debates demuestran una posición taxonómica que vaciló durante varios decenios entre un antepasado del hombre y una criatura todavía simiesca. Eugène Dubois,⁶⁵ el inventor de los fósiles de Java, no podía ser más claro en cuanto al sitio que ocupaban los restos fósiles: el *Pithecanthropus erectus* está directamente asociado con la genealogía del hombre o, por lo menos, no puede alejarse mucho de esta línea. No todos están de acuerdo con este diagnóstico. Boule,⁶⁶ en particular, primero consideró que la criatura de Trinil tenía que estar relacionada más o menos

⁶⁵ E. Dubois, “Le *Pithecanthropus erectus* et l’origine de l’homme”, *Bulletins de la Société d’Anthropologie de Paris*, IV, 7, 1896, pp. 460-476, p. 467.

⁶⁶ M. Boule, *Les hommes fossiles...*, *op. cit.*, pp. 107-108, fig. 63.

Figura 13. Lugar del pitecántropo entre los primates, I según E. Dubois, II según otros naturalistas, III según M. Boule, tomado de M. Boule, *Les hommes fossiles*, 1921, p. 107, fig. 63.



estrechamente con el grupo de los gibones (figura 13), antes de admitir, gracias a los descubrimientos de los sinántropos (como el hombre de Pekín), una relación genética directa entre las dos series de fósiles.⁶⁷

Como sabemos, las interpretaciones han sido numerosas: en 1929, Gerrit S. Miller inventariaba no menos de quince modelos distintos para el pitecántropo. Pero sea cual sea la opinión científica emitida, como bien señala Boule, “no deja de ser cierto que, por la gran mayoría de los caracteres que conocemos de él, este fósil ocupa una posición intermedia o, si preferimos, intercalada”,⁶⁸ y este dato es evidentemente lo más importante que tenemos que recordar. Con base en esta concepción, se clasificará el resto de los fósiles exhumados.

⁶⁷ M. Boule y H.V. Vallois, *Les hommes fossiles. Éléments de paléontologie humaine*, París, Masson, 1946, 588 pp., 294 figs., p. 127.

⁶⁸ M. Boule, *Les hommes fossiles...*, *op. cit.*, p. 106.

Lo habremos entendido, toda la cuestión es ordenar los documentos de tal manera que indiquen una evolución continua del mono al hombre actual; para lograr este objetivo, la imagen es un recurso privilegiado. Uno de los proyectos mejor diseñados fue el del prehistoriador belga Aimé Rutot que, para la ocasión, colaboró con el escultor Louis Mascré, con objeto de realizar quince bustos que representaran una verdadera galería de nuestros antepasados.⁶⁹ En opinión del propio autor, estos bustos tenían que estar provistos de manos que realizaran una acción que correspondiera a una idea, y “esta idea tenía que tener su reflejo exacto en la fisonomía del ejecutor”.⁷⁰ Es interesante ver hasta qué punto la interpretación se fusiona con las reconstituciones plásticas y como éstas llenan los vacíos en el conocimiento sobre la evolución humana. De acuerdo con la mayoría de los científicos del momento, Rutot plantea que el hombre apareció durante el Cuaternario y que fue precedido por un precursor que habría vivido durante el Terciario. ¡Algunos de estos precursores, todavía presentes al inicio del Cuaternario, habrían sido utilizados como esclavos por los hombres, una idea no corroborada por ningún hecho, por supuesto! Pero, como dice Claude Blanckaert,⁷¹ desde el siglo XVIII, la medicina, la biología y las ciencias humanas no dejaron de contribuir a la elaboración de representaciones específicas del hombre, con fines extra científicos.

En cualquier caso, el esquema evolutivo debe tender a una perfección siempre mayor, pero con dos orígenes: el primero suspendido en su animalidad, el segundo tendiendo a la humanidad. Al primero pertenecen el pitecántropo, el hombre de Mauer y el hombre de Combe-Capelle (Neandertal); al segundo el hombre de Sussex o de Piltdown (*Eoanthropus dawsoni*), el hombre de Galley-Hill, el pre-cromañón de Grenelle, los negroides de Menton —presentes en Europa, pero de origen extranjero— y los cromañón —autóctonos—. Los testimonios arqueológicos que fueron utilizados para las reconstrucciones llaman la atención: si exceptuamos al pitecántropo —del cual sólo tenemos el cráneo— y el hombre de Mauer

⁶⁹ A. Rutot, *Un essai de reconstitution plastique des races humaines primitives*, Bruselas, Hayez, 1919, 172 pp., 241 figs., 15 pls., p. 7.

⁷⁰ *Ibid.*, pp. 4-5.

⁷¹ C. Blanckaert, “La science de l’homme entre humanité et inhumanité”, en C. Blanckaert, *Des sciences contre l’homme. I. Classer, hiérarchiser, exclure*, París, Éd. Autrement, 1993, pp. 15-45, p. 21.

—que consiste en una mandíbula— todos los restos anteriores a la Edad del Reno son falsificaciones. Y Rutot debía sospecharlo, puesto que se refiere a eso en su texto; pero el autor se las arregla con acrobacias retóricas y dice, por ejemplo, que “las críticas y las negaciones de los antropólogos contrarios a la autenticidad del esqueleto de Galley-Hill parecen basarse, sobre todo, más en ideas preconcebidas que en hechos positivos”.⁷² La existencia de una evolución con dos orígenes distintos permite a la vez comprender la elección y el orden de presentación de los restos. El precursor de la Era Terciaria y sus descendientes se caracterizan por una frente y un mentón huidizos, un prognatismo marcado y un toro supraorbitario pronunciado. En cuanto a los humanos del Cuaternario, éstos se destacan por su frente recta y la ausencia de reborde (o toro) supraorbitario.

En la medida en que los restos del hombre de Piltdown y el de Galley-Hill son falsos, presentan por supuesto un volumen craneal importante, la frente elevada y las cejas no prominentes de los *Homo sapiens*. Ahora bien, si existe evolución, hay que posicionar estas cabezas distintas en una serie continua. Por eso las reconstituciones nos presentan las primeras especies humanas con la mitad de la frente escondida por la cabellera. El objetivo es dotar a la reproducción de una frente recta, humana, pero reducida en comparación con la de la humanidad actual. Además, tiene también que sobresalir con respecto a todas las especies fósiles, y es fácil constatar que la nariz chata se emparenta más con la de los monos platirrinos que con la nariz humana. La situación se modifica con el pre-cromañón de Grenelle y el cromañón propiamente dicho, cuya nariz es más fina y saliente. La evolución de la mirada en cada una de estas reconstrucciones es sin duda el aspecto más característico de esta humanidad que se establece progresivamente. El precursor tiene una mirada inexpresiva y perdida (figura 14), no mira hacia el frente y, por lo tanto, no tiene futuro; no se preocupa ni de la herramienta rudimentaria que tiene en la mano, ni de las ramas de árboles que lleva, pues tampoco posee una capacidad de reflexión sobre lo que está haciendo, de modo que tampoco conoce su pasado. La misma constatación es válida para sus descendientes: los hombres de Mauer y de Neandertal. Ambos son inexpresivos, y su mirada perdida nunca concuerda con

⁷² A. Rutot, *Un essai de reconstitution...*, *op. cit.*, pp. 21-22.

Figura 14. Busto del precursor del Terciario hecho por el escultor Louis Mascré, tomado de A. Rutot, *Un essai de reconstitution plastique des races humaines primitives*, 1919, pl. I.



la acción que están ejecutando; viven en el momento presente pero sin una conciencia reflexiva. La expresión patética afecta aún más las representaciones del hombre y de la mujer de Neandertal: el primero presenta la actitud de los esclavos que siguen a sus amos (figura 15), mientras que la mujer protege desesperadamente a su niño del oso de las cavernas “dando gritos de alarma y de pavor” (figura 16).⁷³

Si estos medio-monos, como dice Rutot hablando del hombre de Neandertal,⁷⁴ no utilizan la mirada para pensar en la acción que están realizando, la situación es totalmente distinta para los humanos propiamente

⁷³ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 55.

Figura 15. Busto del hombre de Neandertal hecho por el escultor Louis Mascré, tomado de A. Rutot, *Un essai de reconstitution plastique des races humaines primitives*, 1919, pl. VIII.



dichos. Por ejemplo, el hombre de Piltdown, “con su frente inteligente que supera la cara bestial”,⁷⁵ evidencia con su mirada que está concentrado en la preparación del palo al que saca punta con una raedera, probablemente elaborada por él mismo. Igualmente, el hombre de Galley-Hill posee la mirada arrogante del vencedor, enarbolando su hacha de mano y su mazo, es “un salvaje brutal, más inteligente —es decir más cruel, más astuto, más agresivo— que su contemporáneo de Sussex”.⁷⁶ En efecto, el aspecto físico no es el único que se ve modificado en este trabajo; Rutot también se dedicó a encontrar las costumbres de estos salvajes primitivos. Como sucedió con el

⁷⁵ *Ibid.*, p. 20.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 27.

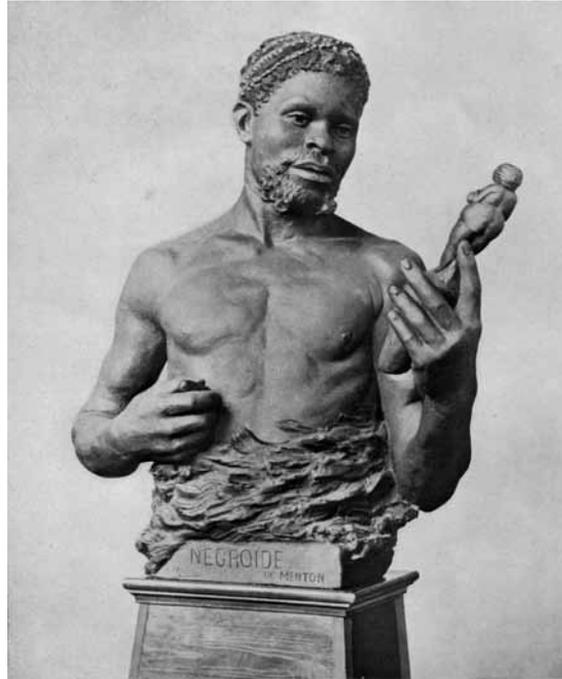
Figura 16. Busto de la mujer de Neandertal hecho por el escultor Louis Mascré, tomado de A. Rutot, *Un essai de reconstitution plastique des races humaines primitives*, 1919, pl. IX.



resto, el modelo final ha superado el carácter objetivo tan deseado de las reconstrucciones. En el negroide de Grimaldi, que muestra una sonrisa tranquila, se refleja la idealización hecha por el artista sobre el cromañón, quien talla una escultura de mujer (evocando la de Willendorf) que está acabando (figura 17). Representado como “un hombre vigoroso, de alta estatura y buena presencia”, ricamente adornado,⁷⁷ está enteramente concentrado en la obra de arte portable que está refinando delicadamente con un buril. Después de una larga evolución durante la cual las únicas exigencias eran alimentarse y protegerse, el hombre gana su nobleza gracias a sus producciones estéticas. Se trata más bien de la imaginación del prehistoriador, aunque no

⁷⁷ *Ibid.*, p. 83.

Figura 17. Busto del negroide de Menton hecho por el escultor Louis Mascré, tomado de A. Rutot, *Un essai de reconstitution plastique des races humaines primitives*, 1919, pl. X.



llegará más allá del fin del Paleolítico superior: “la probable mejora de las costumbres por (la aparición del arte) produjo esperanza [pero] los progresos importantes que prometía en varias direcciones, pararon rápidamente.”⁷⁸ Tal como dice Stéphanie Moser a propósito de las representaciones del hombre de Neandertal, la imagen es más que un resumen de datos, es un documento que contiene una teoría;⁷⁹ además, esta teoría proporciona una representación mental, capaz de influir sobre la investigación misma.

Otro ejemplo, que procede esta vez del arte, muestra hasta qué punto la imagen está cargada de interpretaciones. El arte portable, conocido desde

⁷⁸ *Ibid.*, p. 77.

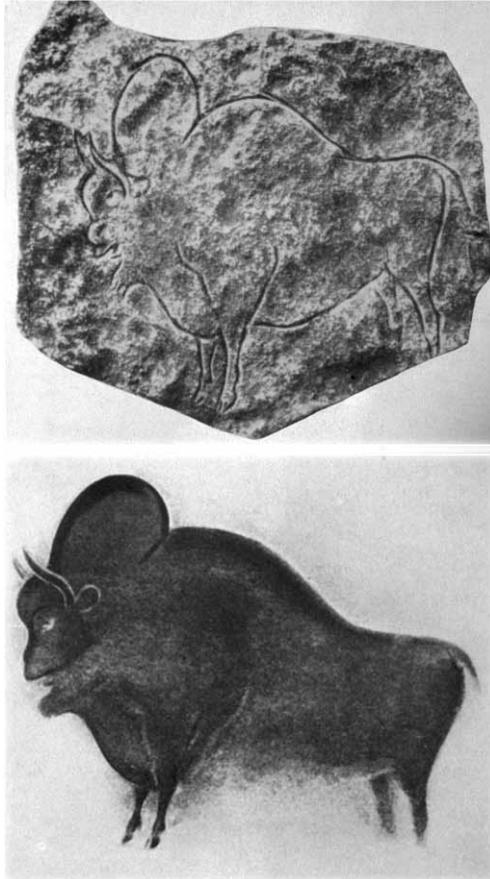
⁷⁹ S. Moser, “The Visual Language of Archaeology: A Case Study of the Neanderthals”, *Antiquity*, 66, 1992, pp. 831-844, p. 837.

la segunda mitad del siglo XIX, se presenta sobre todo como un arte animalista de gran calidad gráfica. Si los animales están representados de manera tan perfecta, significa que fueron ejecutados por artistas formados en el aprendizaje del dibujo, por eso hay que postular la existencia de maestros que enseñan su saber-hacer a sus alumnos y luego de escuelas. Así es como Breuil explica las plaquetas grabadas con animales compuestos de segmentos anatómicos desmultiplicados; también así justifica los trazos parciales o incompletos: corresponden a los ejercicios de un alumno que practica para realizar, parte por parte, los diferentes animales. Los animales con patas o contornos del cuerpo múltiples —como aparecen en las plaquetas grabadas de Limeuil o de La Madeleine en Dordoña—, se explican sin dificultad por el hecho de que el ejercicio del alumno ha sido corregido por el maestro. Sin embargo, Breuil no sugiere que todas las obras portables son intentos de aprendizaje. Ofrece otra función esencial de este arte: los artistas que realizaron los grandes conjuntos parietales de las cuevas decoradas debían haber tenido una gran importancia a los ojos de sus contemporáneos, además, debían tener en la mente un esquema preciso de las representaciones que se les pedían. Breuil, mejor que nadie, sabía las dificultades y la incomodidad de las condiciones de trabajo en las estrechas galerías subterráneas. Para realizar los grandes bisontes de Altamira o de Font-de-Gaume, no sólo se necesitaba una técnica perfecta, sino también una idea muy precisa del motivo a realizar, por lo tanto, algunas obras de arte portable, que son demasiado perfectas para ser el fruto de ejercicios de aprendices, hay que considerarlas como cuadernillos de bosquejos, que ayudaban a la realización de la decoración parietal.

En 1927, Claude Gaillard y Jean Pissot descubren, en el abrigo de La Genière (Ain, Francia), una plaqueta decorada con un bisonte grabado.⁸⁰ Envían el calco y la fotografía a Breuil, que reconoce uno de los bisontes de la cueva de Font-de-Gaume. La explicación es más clara que el agua: la plaqueta de La Genière es una “hoja” con el esbozo que sirvió de apoyo a uno de los artistas encargados de realizar las pinturas policromas de los bisontes en la cueva de Font-de-Gaume. Los dos sitios están localizados a

⁸⁰ C. Gaillard, J. Pissot y C. Cote, “L’abri préhistorique de La Genière (Ain)”, *L’Anthropologie*, 37, 1927, pp. 1-47.

Figura 18. La Genière (Ain, Francia) (arriba): bisonte grabado, tomado de A. Rieth, "Die Bison-gravierung von La Genière, eine Fälschung", *Germania*, 36, 1958, pl. 53. Font-de-Gaume (Dordoña, Francia) (abajo): calco de bisonte policromo hecho por H. Breuil, tomado de L. Capitan, H. Breuil y D. Peyrony, *La caverne de Font-de-Gaume aux Eyzies*, 1910, pl. XVIII.



300 km de distancia, por lo que hay que admitir que este artista era reputado. Es sorprendente, e interesante, que Breuil haya visto en el grabado de La Genière uno de los bisontes policromos de Font-de-Gaume (figura 18), porque la plaqueta grabada no presentaba la pintura misma, sino el calco

Figura 19. Font-de-Gaume (Dordoña, Francia): bisonte policromo. Col. particular.



que hizo Breuil de ella. Estos bisontes fueron pintados sobre una parte cóncava —“en canalón”— de la pared. Cuando hizo el calco, Breuil puso el papel contra la pared, y dibujó un animal muy deformado por el perfil cóncavo del soporte.⁸¹ Si la doble prominencia dorsal del bisonte le parece anatómicamente correcta al espectador, resulta demasiado alta al hacer el calco del animal adaptándose a la forma del soporte rocoso donde se encuentra, por lo que resulta deforme lo que refleja el bisonte de La Genièvre, y por eso parece que es una copia del calco de Breuil y no un esbozo del bisonte de Font-de-Gaume (figura 19).

En cualquier caso, la teoría del “cuadernillo de bosquejos” se impuso y se encontrará también en trabajos de síntesis, como el de Hans-Georg Banti y Johannes Maringer,⁸² por ejemplo. En 1958, Adolf Rieth hace un estudio crítico de la plaqueta: el examen del grabado con lupa revela que ha sido hecho con un instrumento metálico y no con una herramienta de sílex que deja el fondo del grabado llano, o en forma de “barquilla”. A continuación, al iluminar la plaqueta con una lámpara de Wood, se da cuenta de que el grabado no tiene pátina y, finalmente, el yacimiento mismo plantea un problema, puesto que su industria parece más aziliense que magdalenien-

⁸¹ L. Capitan, H. Breuil y D. Peyrony, *La caverne de Font-de-Gaume...*, *op. cit.*, pl. XVIII.

⁸² H.G. Banti, J. Maringer y H. Obermaier, *L'art préhistorique. Les cavernes, le Levant espagnol, les régions arctiques*, Bâle y París, Holbein/C. Massin & Cie, 1952, 166 pp., 216 figs.

se. Por lo tanto, el grabado sólo puede ser la obra de un falsificador. Sorprende que una única fotografía haya sido suficiente para validar una teoría de tanta importancia. La existencia de bosquejos realizados por maestros experimentados implica, efectivamente, no sólo el establecimiento de sistemas estéticos capaces de valorarse, sino también el reconocimiento de artistas cuya fama sobrepasa el territorio del grupo donde trabajan. Esto implica el hábito de una enseñanza y de tradiciones estéticas transmisibles. De hecho, Breuil y muchos otros se encontraban frente a una contradicción: por una parte, la imagen que elaboran del hombre prehistórico es la de un ser todavía muy subhumanizado o, en todo caso, en el límite de la humanidad; por otra, las obras que produce presentan una calidad gráfica y técnica tan elevadas que no pueden ser únicamente fruto del instinto artístico.⁸³ Tal resultado necesita una práctica capaz de desarrollar este instinto, que se combina con el instinto de reproducción;⁸⁴ por ello, hay que postular a la vez la práctica de una formación y la existencia de modelos.

FUNCIONES DE LA REPRODUCCIÓN DE LAS IMÁGENES PALEOLÍTICAS

Desde que se reconoció la autenticidad del arte parietal, su reproducción se multiplicó en los trabajos consagrados a este arte. La fuerza de los prehistoriadores franceses consistió en utilizar al máximo las posibilidades que esta difusión presentaba. Los Congresos Internacionales de Antropología y de Arqueología Prehistóricas comenzaron en 1866 y los “Matériaux” en 1864. Su motor principal fue Gabriel de Mortillet, quien era también conservador de la sección de Prehistoria en el Museo de las Antigüedades Nacionales en Saint-Germain-en-Laye. De Mortillet sabía que era necesario publicitar la nueva disciplina; lo dice además explícitamente: “nuestra publicación es una obra de propaganda científica”.⁸⁵

La imagen que ilustra los trabajos tiene una función, que responde a un objetivo preciso. No se equivoquen: los grabados de Henri du Cleuziou o de Louis Figuiet, por ejemplo; las pinturas de Paul Jamin y las esculturas de Louis Mascré no tienen el mismo objetivo que los calcos de Émile Ri-

⁸³ J.M. Guyau, *L'art au point de vue...*, *op. cit.*

⁸⁴ E. Grosse, *Les débuts...*, *op. cit.*, p. 231.

⁸⁵ G. de Mortillet, “Introduction...”, *op. cit.*, p. 29.

vière o de Henri Breuil. Los primeros sirven para ilustrar, los segundos para demostrar. Mejor, cuando se utilizan calcos científicos para ilustrar un libro de divulgación, su objetivo es distinto de aquel para el cual se realizaron.

La ilustración en los trabajos de divulgación o de los artistas pretende, en primer lugar, proponer reconstrucciones utilizadas como soporte icónico para amenizar la lectura de un texto o la visita de una exposición. En su *Essai de reconstitution plastique des races humaines primitives* con el escultor bruselense Mascré, Rutot opta por bustos que además realicen “acciones características de la vida de nuestros primitivos [...] Los brazos activos debían de corresponder a una idea, y esta idea debía tener su reflejo exacto en la fisonomía del ejecutor”.⁸⁶ Esta reconstrucción es difícil debido al aspecto incompleto de los restos arqueológicos y la débil legibilidad de los elementos gráficos. Su función es, por supuesto, didáctica, lo que no excluye la búsqueda de rigor. Un yeso de Paul Richter de 1890, llamado *Primer artista. Edad de la Piedra*, representa, por ejemplo, a un escultor rodeado de objetos portables que evocan los sitios de La Madeleine y de Laugerie-Basse; la cabeza del artista fue hecha a partir de un molde del cráneo del hombre de cromañón.⁸⁷ Las relaciones entre artistas y científicos eran a veces regulares. El pintor Jamin, para quien Capitan hizo una oración fúnebre en la *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, pudo utilizar todos los calcos, dibujos y acuarelas realizados en la cueva de Font-de-Gaume,⁸⁸ con los cuales pintó un lienzo que representa a “Un pintor decorador en la Edad de la Piedra: el retrato del uro”.⁸⁹ Por supuesto, esta voluntad de reconstitución depende directamente del marco epistemológico de la época. El “negroide de Menton” de Mascré, que contempla la estatuilla de Willendorf (Austria) que acaba de terminar (cf. figura 17), está decorado con un adorno en la cabeza copiado de un difunto de la Cueva de los Niños de Grimaldi. Hay que recordar, a ese respecto, que esta cueva entregó al canónigo de Villeneuve dos esqueletos considerados como pertenecientes a la

⁸⁶ A. Rutot, *Un essai de...*, *op. cit.*, pp. 4-5.

⁸⁷ P. Dagen, “Images et légendes de la préhistoire”, en *Vénus et Caïn. Figures de la préhistoire 1830-1930*, Burdeos, Musée d'Aquitaine, 2003, pp. 16-43, 24 figs., p. 43, fig. 24.

⁸⁸ L. Capitan, “Le peintre préhistorique Paul Jamin, son œuvre”, *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, 13, 1903, pp. 311-316, pp. 314-315.

⁸⁹ P. Dagen, “Images et légendes...”, *op. cit.*, p. 93, fig. 54.

raza negra. De igual manera, la reconstrucción hecha por René Verneau y Marcellin Boule era inexacta,⁹⁰ pero se inscribía en el marco conceptual de la antropología del siglo XIX, según el cual una característica morfológica tenía necesariamente que hacer referencia a un tipo racial determinado.⁹¹

Este aspecto ilustrativo de la imagen paleolítica se encuentra también en las publicaciones dedicadas al público en general. El objetivo es presentar ejemplos suficientemente representativos de las producciones estéticas paleolíticas. En su obra dedicada a la Francia prehistórica, Cartailhac ilustra por medio de calcos algunos objetos esculpidos y grabados que subrayan la diversidad de los soportes portables utilizados (marfil, dientes, astas de reno, piedras...), y los principales temas representados (mamut, reno, foca, caballo...).⁹² Los animales están dibujados de manera completa, para que los menos iniciados los puedan identificar fácilmente, pero no son pocos los materiales que se rompieron en la antigüedad y sólo queda una parte del animal representado. La obra dedicada al público en general no puede, por lo tanto, estar constituida de piezas incompletas. Ahora bien, la maestría gráfica de estas piezas incompletas es a menudo sobresaliente. Es la razón por la cual Capitan, por ejemplo, no duda en incluir calcos de plaquetas grabadas, en los que añade una línea punteada —a veces de manera temeraria— para completar la parte que falta (figura 20).⁹³ El hecho sorprende, porque se nota rápidamente que las fracturas son a menudo intencionales y pueden tener un sentido ritual, por lo que “está seguro de que la mayoría [de los objetos portables] han sufrido una destrucción voluntaria, acompañada de una dispersión de los fragmentos a distancias notables”.⁹⁴ Los libros generales sobre el arte parietal proceden de manera similar: cuando se trata de fotografías, no es excepcional que los grabados se retoquen para enfatizar el motivo. La ilustración se organiza de manera cronológica y se limita a proporcionar algunos ejemplos de temas y a presentar las técnicas utilizadas (modelado, escultura, grabado, pintura). Es verdad que las obras

⁹⁰ P. Legoux, *Détermination de l'âge dentaire de fossiles de la lignée humaine*, París, Maloine, 1966.

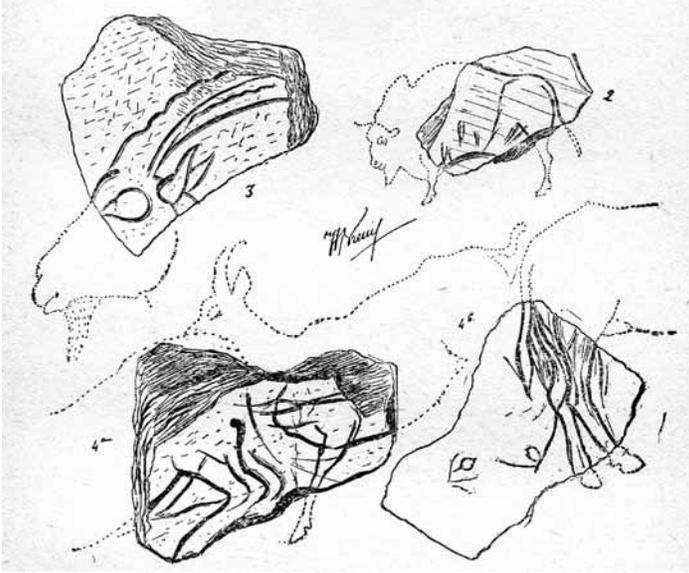
⁹¹ M. Groenen, *Pour une histoire...*, *op. cit.*, pp. 275-276.

⁹² É. Cartailhac, *La France préhistorique d'après les sépultures et les monuments*, París, F. Alcan, 1889, 336 pp., 162 ils., pp. 65-84, figs. 25-42.

⁹³ L. Capitan, *La préhistoire*, París, Payot, 1 ed., 1922, 158 pp., 26 pls., figs. 46-47.

⁹⁴ H. Breuil y R. Lantier, *Les hommes de la pierre ancienne (Paléolithique et Mésolithique)*, París, Payot, 1951, 336 pp., 16 pls., p. 200.

Figura 20. Grotte des Eyzies (Dordoña, Francia): plaquetas grabadas con caprinos y bovinos, tomado de L. Capitan, *La préhistoire*, 1931, p. 101, fig. 46.



seleccionadas presentan a menudo un aspecto espectacular. Recordemos, por ejemplo, la “mujer con cuerno” esculpida, de Laussel,⁹⁵ animales del friso esculpido de Cap-Blanc (Dordoña)⁹⁶ o algunos “frescos” policromos de Font-de-Gaume.⁹⁷ Es evidente que no hay una voluntad de adaptar la ilustración a una problemática. Al principio, la imagen misma se representa muy a menudo sólo como una silueta más o menos fiel, antes de ser autenticada gracias a las fotografías. Así, en la edición de 1922 (pl. XII, M) de su libro sobre la prehistoria, Capitan ofrece la célebre “mujer con cuerno” de Laussel con un pequeño croquis de 5 cm torpemente dibujado a lápiz (figura 21), mientras que en su edición de 1931 (pl. V) está ilustrada por

⁹⁵ L. Capitan, *La préhistoire*, 1 ed., *op. cit.*, pl. XII; D. Peyrony, *Éléments de...*, *op. cit.*, p. 58, fig. 22; L. Capitan, *La préhistoire*, París, Payot, 2 ed., 1931, 223 p., 114 grabados, 16 pls.

⁹⁶ L. Capitan, *La préhistoire*, *op. cit.*, 1 ed., pl. XIV.

⁹⁷ L. Capitan, *La préhistoire...*, *op. cit.*, 1 ed. p. XIV; D. Peyrony, *Éléments de...*, *op. cit.*, p. 92, fig. 51; L. Capitan, *La préhistoire*, *op. cit.*, 2 ed., pl. VIII.

Figura 21. Laussel (Dordoña, Francia): dibujo de la "mujer con cuerno" de L. Capitan, tomado de su libro *La préhistoire*, 1922, pl. XII, M.

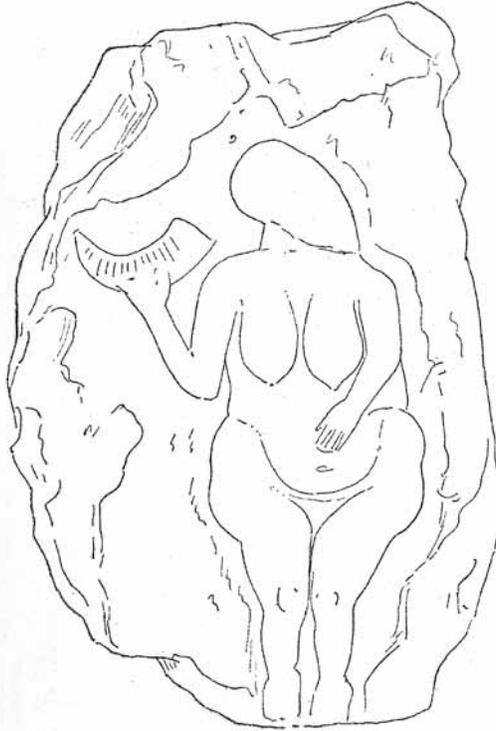


una fotografía en blanco y negro de la escultura. La reproducción de las obras representadas por una simple silueta que enfatiza los soportes y los motivos responde también, por supuesto, a la voluntad de hacer que las representaciones, a menudo difíciles de descifrar, se puedan leer. Por eso se puede generalizar el proceso, como es el caso del *Répertoire de l'art quaternaire* de Salomon Reinach (figura 22).⁹⁸

Si la imagen de los trabajos de divulgación está dedicada a acompañar el texto con ejemplos espectaculares, los calcos de las publicaciones científicas, en cambio, tienen la función de demostrar la pertinencia de la interpre-

⁹⁸ S. Reinach, *Répertoire de l'art quaternaire*, París, E. Leroux, 1913, 206 pp., p. 120, fig. 1.

Figura 22. Laussel (Dordoña, Francia): calco de la "mujer con cuerno" de S. Reinach, tomado de su libro *Répertoire de l'art quaternaire*, 1913, p. 120, núm. 1.



tación propuesta por el investigador. Hemos visto el hincapié que se ha hecho en la objetividad total del calco, de modo que éste puede sustituir el documento original. La historia del falso bisonte grabado de La Genièrre muestra hasta qué punto los propios científicos estaban convencidos de ello. Fueron necesarios treinta años para que Rieth diese la prueba de la falsificación.

La función demostrativa de la imagen aparece en el uso de las reproducciones de representaciones parietales de los trabajos científicos. En el primer artículo dedicado a las obras de la cueva de La Grèze (Dordoña, Francia),

Capitan, Breuil y Ampoulange⁹⁹ proporcionan tres calcos: un bisonte profundamente grabado —figura emblemática que permitió a Breuil defender su noción de la “perspectiva torcida” — con las patas traseras y la cola de un animal indeterminado, así como la parte inferior de un herbívoro (cérvido o équido). Nos puede sorprender el hecho de que los autores hayan querido ilustrar dos animales indeterminables, de los cuales sólo se distingue la línea sumaria de los segmentos anatómicos incompletos. Las imágenes toman, en cambio, todo su sentido si, en lugar de ver allí un soporte icónico destinado a determinar las especies figuradas, comprendemos que proporcionan indicaciones sobre el nivel de los decoradores. El análisis de las figuras de la cueva de La Grèze muestra su rudeza, la falta de flexibilidad y de exactitud en la figura, el empleo de líneas curvas o rectas sin detalle. Todo eso concuerda bien con su mayor antigüedad,¹⁰⁰ un arte del cual los autores subrayan además las similitudes con Pair-non-Pair o Chabot (Gard, Francia) en repetidas ocasiones. Se puede considerar que La Mouthe, Les Combarelles o Font-de-Gaume, en efecto, pertenecen al magdalenense, es decir a la última cultura del Paleolítico superior. El grafismo de esta época está claramente establecido, por eso resulta lógico que manifestaciones más antiguas —y menos acabadas, como lo exige el marco transformista a partir del cual trabajan estos autores— tienen que preceder a las que decoran las paredes de Les Combarelles o de Font-de-Gaume. En este caso, las ilustraciones subrayan las características estilísticas y hay que considerarlas como piezas que establecen la cronología. El mismo planteamiento se advierte en los calcos de las pinturas que aparecen en las contribuciones de Cartailhac y Breuil dedicadas a las pinturas y a los grabados parietales de las cavernas pirenaicas. Los paneles pintados seleccionados para la cueva de Marsoulas (Alto-Garona, Francia), por ejemplo, son los que contienen superposiciones de motivos, y la leyenda indica su orden de recubrimiento. Las láminas mismas se hicieron a partir de pasteles ejecutados por Breuil y no de dibujos al trazo, para poder acentuar mejor las superposiciones.¹⁰¹ Los calcos que acompañan el texto sintetizan las

⁹⁹ L. Capitan, H. Breuil y M. Ampoulange, “Une nouvelle grotte préhistorique à parois gravées. La grotte de la Grèze”, *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, 14, 1904, pp. 320-325, 3 figs.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 325.

¹⁰¹ É. Cartailhac y H. Breuil, “Les peintures et gravures murales des cavernes pyrénéennes. II. Marsoulas (près Salies-du-Salat, Haute-Garonne)”, *L'Anthropologie*, 16, 1905, pp. 431-444, 10 figs.

fases principales de la estratigrafía parietal. El texto explica las varias etapas de producción de los motivos, mientras que la imagen lo demuestra.

Como puede verse, la reproducción de la imagen paleolítica tiene una importancia capital, no sólo para su difusión, sino también para transmitir, a través de ella, los marcos del pensamiento de la ciencia prehistórica. Esto se demuestra en que, a pesar de su costo, las revistas y folletos de sociedades científicas, incluso las más modestas, no dudaron en proveerse de ellas.

AGRADECIMIENTOS

Gracias a mi esposa Marie-Christine por la traducción al español del texto y a Bruno Derenne por su relectura atenta. ❧

Arte paleolítico

Una historia cultural*

Óscar Moro Abadía y Manuel R. González Morales

Los animales representados en el arte paleolítico se dividen en: *a)* imposibles de identificar, *b)* bestias, *c)* espíritus, *d)* humanos con cabezas de león, *e)* dóciles, *f)* grabados en cuernos de venados, *g)* felinos aterrorizadores, *h)* brincadores, *i)* inquietos y *j)* bisontes robustos.

El arte del Paleolítico o de la Edad de Hielo se suele dividir en cuatro grupos *a)* portable o arte mobiliario, *b)* grabados profundos o bajorrelieves en bloques grandes de piedra en refugios hechos del mismo material, *c)* arte en rocas abiertas y *d)* arte de las cavernas o arte parietal.¹

Estas dos maneras de acomodar las representaciones paleolíticas ciertamente generan reacciones diferentes entre los lectores. La lista inicial, inspirada por el famoso cuento corto de Borges,² será considerada posiblemente como un modo estrafalario de agrupar imágenes prehistóricas; las representaciones paleolíticas aquí están clasificadas de modo aleatorio y agrupadas en categorías extrañas; la clasificación no es razonable ni lógica con referencia a los estándares actuales. La absurdidad del sistema inspirado por Borges contrasta con el sentimiento de familiaridad asociado con la segunda tipología, propuesta por Bahn en su *Penguin Archaeological Guide*. La mayoría de los lectores encontrarán en el acercamiento de Bahn una forma más útil de ordenar el arte paleolítico. Después de todo, arqueólogos, antropólogos e historiadores del arte han usado categorías tales como arte mobiliario, grabados

*Traducción del inglés de Gabriela Muñoz. Este artículo es una traducción de "Paleolithic Art: A Cultural History" aparecido en el número 21 del *Journal of Archaeological Research* 2013, pp. 269-306. Se publica aquí con la autorización de los autores y la casa editora.

¹ P.G. Bahn, *The Penguin Archaeology Guide*, Londres, Penguin Books, 2001, p. 344.

² J.L. Borges, "El idioma analítico de John Wilkins", en J.L. Borges, *Obras completas II*, Buenos Aires, Emecé, 1996, pp. 84-87, p. 85.

y arte rupestre durante más de un siglo. Este ejemplo ilustra cómo los investigadores operan dentro de las tradiciones que definen formas apropiadas e inapropiadas de pensar y, desde luego, clasificaciones aceptables o no.

En este artículo examinamos la historia de los términos y las ideas utilizadas para conceptualizar imágenes del Paleolítico. Comenzamos con un estudio detallado del lenguaje empleado por los arqueólogos para describir representaciones del Paleolítico: el análisis de la literatura revela que desde principios del siglo XX, las imágenes del Paleolítico se han dividido principalmente en dos grandes grupos: arte parietal (incluido el arte rupestre) y arte portable (o mobiliario). La prevalencia de esta clasificación se relaciona con varios factores: primero, la dicotomía parietal-portable es una clasificación tecnológica basada en una división objetiva del arte paleolítico; una forma de arte es móvil y la otra no; segundo, estas categorías están firmemente enraizadas dentro del sistema moderno de arte, esto es, el sistema de ideas, prácticas e instituciones que han determinado el entendimiento occidental del arte durante los últimos dos siglos. Este sistema ha influido en la interpretación de imágenes paleolíticas de muchas maneras. En particular, argumentamos que la división parietal-portable es reminiscente de la distinción moderna entre artes y artesanía.

Una evaluación de la terminología prepara el campo para una exploración más a fondo de las complejas y múltiples formas en que las representaciones del Paleolítico se han conceptualizado durante el último siglo. Examinamos el periodo durante el cual la división parietal-portable se volvió el modo prevalente de clasificar representaciones paleolíticas (c. 1900-1970). En ese entonces, los especialistas franceses Henri Breuil y André Leroi-Gourhan dominaron el campo de estudios del arte paleolítico y sus publicaciones se centraron en el estudio de la región francocantábrica. Además, la interpretación de imágenes del Pleistoceno se sujetó a la autoridad de la historia del arte; por ejemplo, los especialistas en arte paleolítico tomaron prestados algunos de los conceptos de trabajo (tales como estilo, perspectiva y realismo) de los historiadores del arte. De igual modo, el ideal “naturalista” prevalente en la teoría del arte desde el Renacimiento guió la interpretación de las imágenes prehistóricas. En este contexto, la pintura rupestre en cuevas y las estatuillas eran generalmente elogiadas por su precisión y veracidad mientras que el arte no figurativo fue bastante ig-

Figura 1. Cueva Cosquer. Fotografía de Jean Clottes reproducida con su autorización.



norado. El efecto principal del uso repetido de la distinción parietal-portable fue entonces que la mayoría de los especialistas se concentraron en las pinturas rupestres y subestimaron la importancia de miles de artefactos portables y adornos personales.

Mientras que términos como arte rupestre y arte mobiliario se han convertido en parte del habla común para los especialistas de arte del Pleistoceno, los investigadores modernos ya no están guiados o motivados por la gran aceptación de la dicotomía portable-parietal. Como discutimos más adelante, en los últimos treinta años (1980-2010) han surgido acercamientos innovadores que han integrado nuevos tipos de imágenes al análisis de la imaginería del Paleolítico. Este proceso es el resultado de nuevos descubrimientos (como el de la Cueva Cosquer, figura 1), nuevas metodologías y ciertos cambios en el número de disciplinas involucradas en el estudio de las imágenes prehistóricas, incluyendo la arqueología, la antropología, la historia del arte y los estudios visuales. En las últimas tres décadas se ha reportado un creciente número de representaciones paleolíticas en África, América, Asia y Australia. Estos descubrimientos han dejado en claro que las pinturas rupestres halladas en cuevas de Europa están entre cientos de representaciones que constituyen culturas visuales paleolíticas, incluyendo cúpulas, marcas geométricas y puntos y marcas digitales. Además, desde

los años setenta, los arqueólogos han cambiado su foco de estudio de *arte* paleolítico (principalmente en cavernas) al análisis de todo tipo de *imágenes* del Pleistoceno. Este cambio pone en paralelo desarrollos similares en la conceptualización del arte y las imágenes en antropología, historia del arte y estudios visuales. La expansión del concepto de arte paleolítico ha permitido, por lo tanto, la rápida diversificación de las aproximaciones a la imagerie y el simbolismo del Pleistoceno. En este marco, diferentes tipos de especialistas se han acercado a las culturas visuales del Pleistoceno desde diversos puntos de vista y perspectivas, incluyendo los materiales de las culturas de cazadores-recolectores, los orígenes del comportamiento humano moderno y las relaciones entre el arte y la tecnología. En breve, la distinción parietal-portable ha dejado de jugar un rol globalizador en la investigación moderna del arte del Pleistoceno. Concluimos al preguntar si lo mencionado antes refleja un cambio de paradigma en la conceptualización de las imágenes del Pleistoceno.

LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL ARTE DEL PALEOLÍTICO

Para determinar los orígenes y significados de las categorías principales usadas por los investigadores occidentales para clasificar las imágenes del Paleolítico, examinamos un corpus selecto de publicaciones inglesas y francesas que han aparecido desde los años sesenta. Nuestro análisis consiste en tres niveles: primero analizamos libros de texto de arqueología y prehistoria; estos libros, raramente escritos por especialistas en arte del Pleistoceno, se ofrecen como reseñas exhaustivas para estudiantes de arqueología. Segundo, nos centramos en diccionarios y enciclopedias en los que los arqueólogos proporcionan una cobertura completa de los conceptos más utilizados en la investigación arqueológica; estas obras de referencia suelen estar escritas para maestros, estudiantes, arqueólogos profesionales y entusiastas de la arqueología. Tercero, examinamos libros y artículos académicos escritos por especialistas en arte paleolítico que están dirigidos a una audiencia más especializada; aquí nos concentramos en trabajos en los que la conceptualización del arte paleolítico se menciona explícitamente.

La imagen que emerge de este corpus de textos es homogénea; los análisis de estas publicaciones demuestran que las representaciones del Paleo-

lítico se dividen, antes que nada, en las categorías parietal y portable. La primera incluye grabados, esculturas en bajorrelieve, pinturas, dibujos, esténciles y huellas halladas en las paredes de las cuevas y en las superficies de las piedras al aire libre. La segunda se refiere a una gama heterogénea de objetos portables, incluidas estatuillas y tallados en marfil, huesos labrados y piedras, ornamentos personales y objetos naturales ligeramente modificados. Los libros de texto de arqueología típicamente dividen el arte del Paleolítico en arte de las cavernas y arte portable,³ arte rupestre y arte mobiliario,⁴ arte mural y portable,⁵ pinturas de las cuevas y grabados y tallas,⁶ o *art mobilier*, *art parietal* y *art rupestre*.⁷ Los diccionarios y enciclopedias que fueron publicados antes de 1990 suelen distinguir entre arte de las cuevas o parietal y arte mobiliario.⁸ Los diccionarios publicados desde mediados de la década de 1990, sin embargo, diferencian entre arte rupestre y arte portable.⁹ Otros diccionarios incluyen grabados profundos y bajorrelieves en esta clasificación.¹⁰ La distinción parietal-portable también es el modo principal en que los especialistas ordenan las representaciones paleolíticas. La mayoría de los investigadores franceses respaldan la distinción entre *l'art parietal et rupestre* (algunas veces llamado *l'art des parois*) y *l'art mobilier*.¹¹ Las nocio-

³ P.J. Crabtree y D.V. Campana (eds.), *Exploring Prehistory: How Archaeology Reveals Our Past*, Nueva York, McGraw-Hill, 2006, p. 149; C. Renfrew y P.G. Bahn, *Archaeology: Theory, Methods and Practice*, Londres, Thames and Hudson, 2000, pp. 392-394.

⁴ J. McDonald, "Rock Art", en J. Balme y A. Patterson (eds.), *Archaeology in Practice: A Student's Guide to Archaeological Analyses*, Londres, Blackwell, 2006, pp. 59-96, p. 59.

⁵ T.D. Price y G.M. Feinman, *Images of the Past*, 6 ed., Nueva York, McGraw-Hill, 2010.

⁶ K.L. Feder y M.A. Park (eds.), *Human Antiquity: An Introduction to Physical Anthropology and Archaeology*, Boston, McGraw-Hill, 2007, pp. 369-376.

⁷ M. Otte, *La préhistoire*, Bruselas, De Boeck et Larcier, 1999, p. 216.

⁸ W. Bray y D. Trump (eds.), *A Dictionary of Archaeology*, Londres, Penguin Press, 1970, p. 51; M. Brézillon, *Dictionnaire de la préhistoire*, París, Larousse, 1969, p. 35; A. Leroi-Gourhan, *Dictionnaire de la préhistoire*, París, Presses Universitaires de France, 1988, p. 70; R.D. Whitehouse, *Dictionary of Archaeology*, Nueva York, Facts On File, 1983, pp. 92, 331-332.

⁹ R.G. Bednarik, *Rock Art Glossary: A Multilingual Dictionary*, Turnhout, Brepols, 2003, pp. 6, 12, 16; T. Darvill, *The Concise Oxford Dictionary of Archaeology*, Oxford, Oxford University Press, 2002, pp. 266, 636; B.M. Fagan, *The Oxford Companion to Archaeology*, Oxford, Oxford University Press, 1996, pp. 593-595; D. Vialou, (ed.), *La préhistoire: histoire et dictionnaire*, París, Robert Laffont, 2004, pp. 242-246.

¹⁰ P.G. Bahn (ed.), *Collins Dictionary of Archaeology*, Glasgow, Harper Collins, 1992, 378; P.G. Bahn, *The Penguin Archaeology...*, *op. cit.*, pp. 297, 344, 348; B.A. Kipfer, *Encyclopedic Dictionary of Archaeology*, Nueva York, Kluwer, 2000, pp. 418, 483.

¹¹ M. Brézillon, "Le paléolithique supérieur et l'art pariétal paléolithique", en G. Beaussang

nes de arte rupestre y arte portable son claramente dominantes en los países de habla inglesa.¹² La presencia de estas categorías en los títulos de varios trabajos seminales corrobora el uso extendido del sistema parietal-portable.¹³

En breve, piedra, parietal, caverna y portable son distinciones generalizadas en los estudios del arte paleolítico. La pregunta principal es por qué las representaciones prehistóricas se han organizado de este modo de forma tan recurrente. Para empezar, la dicotomía parietal-portable se refiere a una clasificación objetiva basada en ciertas características que son parte de las obras de arte paleolíticas, tales como su medio y transportabilidad. Esta clasificación trata la diferencia entre las representaciones hechas por humanos que están fijas en una cueva (o paisaje) y aquellas que son movibles. En este sentido, las imágenes parietales y portables proporcionan a los arqueólogos diferentes tipos de información. Como muchos investigadores han sugerido, los objetos portables tienen el potencial de ser transportados grandes distancias y de expresar el estatus social de los grupos e individuos.¹⁴ Por esta ra-

(ed.), *L'art des cavernes: atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*, París, Ministère de la Culture, 1984, pp. 25-39, p. 30; H. Delporte, *L'image de la femme dans l'art préhistorique*, París, Picard, 1979, p. 12; H. Delporte, *L'image des animaux dans l'art préhistorique*, París, Picard, 1990, p. 32; A. Laming-Empeaire, *La signification de l'art rupestre paléolithique: méthodes et applications*, París, Picard, 1962, pp. 21-22; A. Leroi-Gourhan, "Analyse méthodique de l'art préhistorique", en A. Leroi-Gourhan (ed.), *L'art pariétal: langage de la préhistoire*, Grenoble, Jérôme Million, 1970, pp. 205-214, p. 206; M. Lorblanchet, *Les grottes ornées de la préhistoire: nouveaux regards*, París, Édition Errance, 1995, pp. 13-25; M. Lorblanchet, *L'art préhistorique du Quercy*, Portet-sur-Garonne, Éditions Loubatières, 2004, p. 13.

¹² P.G. Bahn, *Journey Through the Ice Age*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1997, p. 41; P.G. Bahn y J. Vertut, *Images of the Ice Age*, Nueva York, Facts On File, 1988, pp. 17, 18, 34; R.G. Bednarik, *Rock Art Science: The Scientific Study of Palaeoart*, Turnhout, Brepols, 2001, pp. 194, 199-201; R. Bradley, *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe: Signing the Land*, Londres, Routledge, 1997, pp. 4-5; B.D. Dickson, *The Dawn of Belief: Religion in the Upper Paleolithic of Southwestern Europe*, Tucson, University of Arizona Press, 1990, p. 96; A. Sieveking, *The Cave Artist*, Londres, Thames and Hudson, 1979, p. 7; R. White, *Dark Caves, Bright Visions: Life in Ice Age Europe*, Nueva York, American Museum of Natural History, 1986, p. 7.

¹³ C. Chippindale y P. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998; J. Clottes, *Cave Art*, Nueva York, Phaidon Press, 2008; B. Delluc y G. Delluc, *L'art pariétal archaïque en Aquitaine*, París, CNRS, 1991; J.D. Lewis-Williams, *The Rock Art of Southern Africa*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983; G. Sauvet y A. Włodarczyk, "Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique", *L'Anthropologie*, 99, 1995, pp. 193-211; D. Vialou, *L'art des grottes en Ariège magdalénienne: Gallia préhistorique*, París, CNRS, supl. 22, 1986; D.S. Whitley (ed.), *Handbook of Rock Art Research*, Walnut Creek, AltaMira Press, 2001.

¹⁴ R.A. Farbstein, "Technologies of Art: A Critical Reassessment of Pavlovian Art and Society: Using Chaîne Ppèratoire Method and Theory", *Current Anthropology*, 52, 2011, pp. 401-432; R.A. Joyce, "Archaeology of the Body", *Annual Review of Anthropology*, 34, 2005, pp. 139-158; M.

zón se consideran buenos indicadores de las identidades sociales e individuales,¹⁵ redes económicas¹⁶ y elecciones tecnológicas.¹⁷ Por otro lado, las imágenes parietales fijas a las paredes de las cuevas (o la superficie de la tierra) pueden servir como indicadores del paisaje,¹⁸ espacios rituales¹⁹ y sistemas simbólicos para transmitir valores sociales e información.²⁰

Vanhaeren, "Speaking with Beads: The Evolutionary Significance of Personal Ornaments", en F. D'Errico y L. Blackwell (eds.), *From Tools to Symbols: From Early Hominids to Modern Humans*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2005, pp. 525-553; M. Vanhaeren y F. D'Errico, "Aurignacian Ethno-linguistic. Geography of Europe Revealed by Personal Ornaments", *Journal of Archaeological Science*, 33, 2006, 1105-1128; R. White, *Prehistoric Art: The Symbolic Journey of Humankind*, Nueva York, Harry H. Abrams, 2003.

¹⁵ R. White, "Integrating Social and Operational Complexity: The Material Construction of Social Identity at Sungir", en A. Averbouh, P. Cattelain y M. Jullien (eds.), *L'Os: Festschrift for Henriette Camps-Fabrer*, Aix-en-Provence, Université de Marseille, 1999, pp. 120-137; J. Zilhão, "The Emergence of Ornaments and Art: An Archaeological Perspective on the Origin of 'Behavioural Modernity'", *Journal of Archaeological Research*, 15, 2007, pp. 1-54.

¹⁶ E. Álvarez Fernández, "Perforated *Homalopoma sanguineum* from Tito Bustillo (Asturias): Mobility of Magdalenian Groups in Northern Spain", *Antiquity*, 76, 2002, pp. 641-646; S. Kuhn y M. Stiner, "Body Ormentation as Information Technology: Towards an Understanding of the Significance of Early Beads", en P. Mellars, K. Boyle, O. Bar-Yosef y C. Stringer (eds.), *Rethinking the Human Revolution: New Behavioural and Biological Perspectives on the Origin and Dispersal of Modern Humans*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2007, pp. 45-54.

¹⁷ M. Vanhaeren y F. D'Errico, "Aurignacian Ethno-linguistic...", *op. cit.*; R. White, "A Social and Technological View of Aurignacian and Castelperronian Personal Ornaments in France", en V. Cabrera (ed.), *El origen del hombre moderno en el suroeste de Europa*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia, 1993, pp. 327-357; R. White, "Ivory Personal Ornaments of Aurignacian Age: Technological, Social and Symbolic Perspectives", en J. Hahn, M. Menu, Y. Taborin, P. Walter y F. Widemann (eds.), *Le travail et l'usage de l'ivoire au Paléolithique Supérieur*, Ravello, Centre Universitaire Européen pour les Biens Culturels, 1995, pp. 29-62; R. White, "Les parures de l'Aurignacien ancien et archaïque: perspectives technologiques et régionales des fouilles récentes", en V. Mistrot (ed.), *De Néandertal à l'homme moderne: l'Aquitaine préhistorique, vingt ans de découvertes*, Burdeos, Éditions Confluences, 2010, pp. 93-103.

¹⁸ R. Bradley, "Rock Art and the Perception of Landscape", *Cambridge Archaeological Journal* 1, 1991, pp. 77-101; R. Bradley, *Rock Art...*, *op. cit.*; R. Bradley, *Image and Audience: Rethinking Prehistoric Art*, Oxford, Oxford University Press, 2009; C. Chippindale y G. Nash, *The Figured Landscapes of Rock-Art: Looking at Pictures in Place*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.

¹⁹ T.A. Dowson, "Reading Art, Writing History: Rock Art and Social Change in Southern Africa", *World Archaeology*, 25, 1994, pp. 332-345; S. Ouzman, "Towards a Mindscape of Landscape: Rock-Art as Expression of World-Understanding", en C. Chippindale y P.S. Taçon (eds.), *The Archaeology of Rock-Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1998, pp. 30-41; S. Ouzman, "Seeing is Deceiving: Rock Art and the Non-visual World", *Archaeology*, 33, 2001, pp. 237-256.

²⁰ C.M. Barton, G.A. Clark y A. Cohen, "Art as Information: Explaining Paleolithic Art in Europe", *World Archaeology*, 26, 1994, pp. 184-206; M.W. Conkey, "To Find Ourselves: Art and Social Geography of Prehistoric Hunter Gatherers", en C. Schrire (ed.), *Past and Present in Hunter Gatherer Studies*, Orlando, Academic Press, 1984, pp. 253-276.

Aunque la dicotomía portable-parietal es una clasificación tecnológica que no juzga explícitamente la calidad del arte, el uso de estas categorías ha sido prejuizado. Poniendo en paralelo otras disciplinas, los especialistas de arte del Paleolítico han impuesto históricamente significados, valores y connotaciones adicionales a sus términos técnicos. El mero significado de estos conceptos ha cambiado mucho en el último siglo. Por ejemplo, mientras que los ornamentos personales fueron típicamente ignorados durante la primera mitad del siglo XX, ahora estos elementos se consideran valiosos porque nos permiten acceder al universo social de los grupos del Paleolítico. Argumentamos que la historia y la teoría del arte se convirtieron en las principales fuentes que influyeron en la conceptualización del arte del Pleistoceno durante la primera mitad del siglo XX, por lo tanto, algunas preconcepciones y puntos de vista asociados con los términos empleados para describir imágenes del Paleolítico están enquistadas en los conocimientos contemporáneos del arte. Por esta razón, hacemos un breve sumario de las principales características que definen el sistema moderno del arte.²¹

Como muchos autores han señalado, desde la Grecia clásica hasta el final del siglo XVII, lo que llamamos “las artes” fueron clasificadas junto con las artesanías y analizadas en términos de “construcción de paradigmas”.²² Según esta perspectiva, una obra de arte era básicamente una imitación basada en reglas, algunas hechas de acuerdo con una *techne* o *ars*.²³ Este modelo asumió la postura de los creadores hacia la obra de arte,²⁴ dando por sentado que el quehacer del arte era la experiencia artística esencial. Durante el curso del siglo XVIII, sin embargo, este concepto tradicional del arte se divi-

²¹ P.O. Kristeller, “The Modern System of the Arts: A Study in the History of Aesthetics, Part I”, *Journal of the History of Ideas*, 12, 1951, pp. 496-527, p. 496; L. Shiner, *The Invention of Art: A Cultural History*, Chicago, University of Chicago Press, 2001, p. 14.

²² M.H. Abrams, “Art-as-such: The Sociology of Modern Aesthetics”, *Bulletin of the American Academy of Arts and Sciences*, 38, 1985, pp. 8-33, p. 10; M.H. Abrams, “From Addison to Kant: Modern Aesthetics and the Exemplary Arts”, en R. Cohen (ed.), *Studies in Eighteenth-Century British Art and Aesthetics*, Berkeley, University of California Press, 1985, pp. 16-48, p. 19; P.O. Kristeller, “The Modern...”, *op. cit.*, p. 498; L. Shiner, *The Invention...*, *op. cit.*, p. 19.

²³ M.H. Abrams, “From Addison to...”, *op. cit.*, p. 17; P.O. Kristeller, “The Modern...”, *op. cit.*, p. 498; L. Shiner, *The Invention...*, *op. cit.*, p. 19; W. Tatarkiewicz, “Classification of Arts in Antiquity”, *Journal of the History of Ideas*, 24, 1963, pp. 231-240, p. 231.

²⁴ M.H. Abrams, “Art-as-such...”, *op. cit.*, p. 10.

dió en nuevas categorías de “bellas artes” —poesía, pintura, escultura, arquitectura y música— y “artes populares y artesanías”, que incluyen joyería, cerámica y bordado.²⁵ Esta división conllevó cambios importantes en la definición de arte y artista. En primer lugar, el modelo de construcción fue reemplazado por el de contemplación de modelos, según el cual la experiencia artística genuina era “una en la que el perceptor confronta una obra de arte completa [definiendo] la forma en la que percibe esa obra como una ‘contemplación’ que es ‘desinteresada’ y ‘desvinculada’”.²⁶ Segundo, artistas y artesanos se volvieron opuestos; mientras que el artista era considerado un genio capaz de crear un objeto o refinar el placer por medio de su imaginación, se decía que el artesano era un hacedor capaz que aplicaba reglas mecánicas a la creación de productos estandarizados.²⁷

Este cambio de la idea tradicional de *ars* al sistema moderno de las artes comenzó durante el Renacimiento y culminó en el siglo XVIII en respuesta a las nuevas circunstancias sociales. El siglo XVIII vio la emergencia de un nuevo modelo de vida en varios países europeos: la erudición.²⁸ El término experto se creó para referirse a los caballeros que eran especialmente competentes en criticar piezas de arte, en particular aquellas pertenecientes a las bellas artes.²⁹ El interés por objetos de gusto refinado creció de modo similar entre la clase media-alta europea. Esta demanda de la burguesía estimuló la aparición de una variedad de instituciones que “por primera vez ponían en el mismo lugar [...] una clase enteramente distintiva de objetos llamados ‘las bellas artes’”.³⁰ Algunos ejemplos ilustran esta revolución institucional. El surgimiento de una clase media que leía literatura propulsó el establecimiento de bibliotecas y el desarrollo de publicaciones

²⁵ M.H. Abrams, “Art-as-such...”, *op. cit.*, p. 13; P.O. Kristeller, “The Modern...”, *op. cit.*, p. 498; L. Shiner, *The Invention...*, *op. cit.*, p. 5; D. Summers, *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Londres, Phaidon Press, 2003, p. 31.

²⁶ M.H. Abrams, “From Addison to...”, *op. cit.*, pp. 19-20.

²⁷ L. Shiner, *The Invention...*, *op. cit.*, p. 115; D. Summers, *Real Spaces...*, *op. cit.*, p. 31.

²⁸ M.H. Abrams, “Art-as-such...”, *op. cit.*, p. 14; C. Whitehead, *The Public Art Museum in Nineteenth Century Britain: The Development of the National Gallery*, Londres, Ashgate, 2005, pp. 3-37.

²⁹ H. Read, “On Art and Connoisseurship”, *The Burlington Magazine for Connoisseurs*, 80 (471), 1942, pp. 134-135; F. Simpson, “The English Connoisseur and its Sources”, *The Burlington Magazine*, 93, 1951, pp. 355-356; D. Summers, *Real Spaces...*, *op. cit.*, p. 550.

³⁰ M.H. Abrams, “Art-as-such...”, *op. cit.*, p. 26.

periódicas.³¹ De forma similar, durante el siglo XVIII varias instituciones comenzaron a ofrecer conciertos públicos.³² Este periodo también atestiguó la inauguración de casi todos los museos públicos de arte más importantes de occidente. El Museo Británico abrió sus puertas en 1753, el Palacio del Louvre fue convertido en Le Muséum Central des Arts en 1793, el Museo Real de Pintura y Escultura (Museo del Prado) abrió al público español en 1819, la Galería Nacional de Londres fue creada en 1824 y la Alte Pinakothek fue inaugurada en Múnich en 1836. En breve, en el trascurso de cien años (1750-1850) los cimientos del sistema moderno del arte se establecieron firmemente en Europa. El efecto secundario de este modo nuevo de entender el arte fue la “denigración del oficio [...] tanto para el capitalismo industrial como para la academia”.³³ Con el surgimiento de la estética, las artesanías fueron estigmatizadas como meras actividades técnicas y caracterizadas como productos reproducidos de forma mecánica y repetitiva a partir de modelos³⁴ y, en este sentido, eran lo opuesto a las bellas artes (percibidas como el resultado de la creatividad espontánea). También se creía que las artesanías dependían de ciertas reglas y de la imitación; el artesano era considerado una persona habilidosa que dependía del conocimiento práctico más que de la innovación y la inspiración.

Los cambios institucionales asociados con la aparición de las “bellas artes” se produjeron al mismo tiempo que un cambio fundamental en el representacionalismo occidental. Desde el siglo XV, el arte y en especial la pintura se vieron sumamente influidos por el naturalismo, doctrina que establece que el objetivo principal del artista es “la imitación de la experiencia visual y, en tanto concierne a la pintura, la representación en una superficie bidimensional de un mundo tridimensional”.³⁵ El Renacimiento

³¹ M.H. Abrams, “Art-as-such...”, *op. cit.*, p. 18; L. Shiner, *The Invention...*, *op. cit.*, p. 88.

³² L. Shiner, *The Invention...*, *op. cit.*, p. 92.

³³ A. Bermingham, “The Origin of Painting and the End of Art: Wright of Derby’s Corinthian Maid”, en J. Barrell (ed.), *Painting and the Politics of Culture: New Essays on British Art*, Oxford, Oxford University Press, 1992, pp. 135-166, p. 162.

³⁴ P.H. Smith, “Art, Science and Visual Culture in Early Modern Europe”, *Isis*, 97, 2006, pp. 83-100.

³⁵ R. Penrose, “In Praise of Illusion”, en R.L. Gregory y E.H. Gombrich (eds.), *Illusion in Nature and Art*, Nueva York, Charles Scribners’s Sons, 1973, pp. 245-286, esp. pp. 247-248.

atestiguó el surgimiento de un nuevo modelo de representación en el que se daba por sentado que los elementos del arte “coincidían con los elementos de la experiencia óptica”.³⁶ El sistema del naturalismo se volvió prevalente junto con la invención de varias innovaciones técnicas, incluidos el modelado (la gradación sistemática de superficies de la luz a la sombra para crear formas virtuales), el escorzo (distorsionar o reproducir parte de figuras para obtener efectos tridimensionales) y la perspectiva óptica. El ideal naturalista prevaleció en la teoría del arte desde el Renacimiento hasta finales del siglo XIX; por esta razón, la historia del arte durante este periodo fue descrita como “el forjado de llaves maestras que abren los misteriosos cerrojos de nuestros sentidos de los cuales en el origen sólo la naturaleza misma tenía las llaves”.³⁷ Fue tan sólo a principios del siglo XX cuando varios artistas reaccionaron contra la importancia dada a la imitación de la naturaleza en el arte occidental.

Como pretendemos demostrar en la siguiente sección, la influencia del sistema moderno del arte sobre los estudios de arte paleolítico fue particularmente importante en los años formativos de la disciplina. En primer lugar, la dicotomía parietal-portable, que se volvió popular entre los arqueólogos a principios del siglo XX, recordaba la distinción entre bellas artes y artesanías. Este paralelo no significa que los especialistas en arte del Pleistoceno establecieran una conexión directa entre arte parietal y las bellas artes y entre arte portable y las artesanías, pero se desarrollaron importantes analogías entre dichas categorías. Por ejemplo, los investigadores de arte paleolítico heredaron la fascinación moderna por las bellas artes y, en particular, la pintura. De forma similar, los teóricos e historiadores del arte ningunearon las artesanías y los arqueólogos prestaron muy poca atención a ciertos objetos portables (como los ornamentos personales). En segundo lugar, el ideal naturalista prevaleciente en la historia del arte hasta el siglo XX también determinó las evaluaciones de los arqueólogos sobre el arte paleolítico. Esto explica porqué las pinturas de Altamira

³⁶ D. Summers, *The Judgment of Sense: Renaissance Naturalism and the Rise of Aesthetics*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, pp. 3, 6.

³⁷ E.H. Gombrich, *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Londres, Phaidon Press, 1960, p. 289.

Figura 2. Niaux. Fotografía de Jean Clottes reproducida con su autorización.



y Niaux (figura 2) fueron celebradas inicialmente por su realismo, mientras que miles de representaciones no figurativas fueron ignoradas en la mayoría de los reportes de arte paleolítico.

LA DIVISIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO: LA DICOTOMÍA PARIETAL-PORTABLE

Aquí describimos la gran división en conceptualizaciones de arte paleolítico que ocurrieron durante el curso de la primera mitad del siglo XX, cuando las imágenes del Pleistoceno fueron categorizadas como parietales o portables. Identificamos las raíces de esta división en la identificación del arte paleolítico a finales del siglo XIX y examinamos el proceso a través del cual la dicotomía parietal-portable se volvió la principal forma de clasificación de representaciones paleolíticas durante los primeros años del siglo XX. También exploramos el efecto de esta división en las interpretaciones del arte paleolítico de 1900 a 1970. Sugerimos, en particular, que la principal consecuencia del uso sistemático de estas categorías durante este periodo de setenta años fue que los arqueólogos tendieron a sobre-enfatizar

la importancia de las pinturas halladas en las cavernas en detrimento de los objetos portables.

El reconocimiento del arte paleolítico ha estado sujeto a muchísima investigación,³⁸ así que nos limitamos aquí a hacer un breve resumen de cómo esta autenticación determinó las conceptualizaciones occidentales de las imágenes prehistóricas. La existencia del arte paleolítico fue establecida por primera vez en la década de 1860 gracias al descubrimiento de huesos grabados y tallados asociados con herramientas prehistóricas en el suroeste de Francia.³⁹ En décadas subsecuentes, un número considerable de objetos similares, incluidos estatuillas y grabados, fueron hallados en las cuevas y refugios de piedra en Francia y España.⁴⁰ En *L'art pendant l'âge du renne*, el primer catálogo de piezas de arte portable provenientes del paleolítico, Piette⁴¹ reprodujo cien placas que contenían cientos de estatuillas, huesos grabados y objetos decorados. Mientras que el arte portable era autenticado en un periodo relativamente corto, la institución de la arqueología inicialmente descuidó el descubrimiento de las cuevas de Altamira⁴² y Chabot.⁴³ Fue sólo después del descubrimiento de La Mouthe, Les Com-

³⁸ P.G. Bahn, "Expecting the Spanish Inquisitions: Altamira's Rejection in its 19th Century Context", en A.S. Goldsmith, S. Garvie, D. Selin y J. Smith (eds.), *Ancient Images, Ancient Thought: The Archaeology of Ideology*, Calgary, University of Calgary Archaeological Association, 1992, pp. 339-346; P.G. Bahn, *Journey Through...*, *op. cit.*; P.G. Bahn y J. Vertut, *Images of the Ice Age...*, *op. cit.*; L.G. Freeman, "The Many Faces of Altamira", *Complutum*, 5, 1994, pp. 331-342; Ó. Moro Abadía, "Art, Crafts and Paleolithic Art", *Journal of Social Archaeology*, 6, 2006, pp. 119-141; Ó. Moro Abadía y M.R. González Morales, "Towards a Genealogy of the Concept of 'Paleolithic Mobile Art'", *Journal of Anthropological Research*, 60, 2004, pp. 321-339.

³⁹ H. Lartet y H. Christy, "Objects gravés et sculptés des temps pré-historiques dans l'Europe occidentale (extracto de la *Revue Archéologique*)", París, Librairie Académique Didier et Cie, 1864.

⁴⁰ Veáanse las obras de E. Piette, *La Grotte de Gourdan pendant l'Age du Renne: extrait des Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, sesión del 18 de abril de 1873, París, Typographie A. Hennuyer; "Notes pour servir à l'histoire de l'art primitif: extrait de *L'Anthropologie*", núm. 2, 1894, París, Imprimerie Burdin; *Gravures du Mas d'Azil et Statuettes de Menton: extrait des Bulletins et Mémoires de la Société d'Anthropologie de Paris*, sesión del 5 de noviembre de 1902, París, Masson; *Classification des sédiments formés dans les cavernes pendant l'âge du renne: extrait de L'Anthropologie*, tomo XV, París, Masson, 1904.

⁴¹ E. Piette, *L'art pendant l'âge du renne*, París, Masson, 1907.

⁴² M. Sanz de Sautuola, *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander*, Santander, Telésforo Martínez, 1880.

⁴³ L. Chiron, "La grotte Chabot, commune d'Aiquèze (Gard)", *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Lyon*, 8, 1889, pp. 96-97.

bareilles y Fort-de-Gaume a finales del siglo XIX cuando la autenticidad del arte parietal quedó establecida.⁴⁴

Se pueden extraer dos lecciones principales de este proceso de reconocimiento del arte paleolítico: en primer lugar, la demora en la autenticación de las pinturas rupestres revela los diferentes estatus que la pintura y los grabados tenían en la mente de los arqueólogos de finales del siglo XIX. Como Conkey sugiere, “el arte portable, el trabajo de los grabados, fue más rápidamente aceptado, mientras que en ocasiones las pinturas policromas y ‘naturalistas’ en las cavernas y ‘galerías’ eran productos improbables de seres distantes que a duras penas habían sido admitidos en la familia humana”.⁴⁵ En otras palabras, las pinturas de las cuevas eran consideradas demasiado avanzadas como para haber sido creadas por gente primitiva. Por esta razón, la antigüedad prehistórica de Altamira no fue aceptada hasta principios del siglo XX. Segundo, el ideal naturalista que había orientado la historia del arte desde el Renacimiento condicionó la interpretación de objetos portables del Paleolítico a finales del siglo XIX; en este momento, la mayoría de los arqueólogos conceptualizaba el arte portable de acuerdo con un doble estándar: por un lado, tendían a celebrar la elegancia o fineza de las piezas creadas, como aquellas de Brassempouy⁴⁶ y, por otro, miles de objetos menos realistas fueron clasificados como meras piezas decorativas. Además, con la notable excepción de Piette, los investigadores de la prehistoria más importantes del siglo XIX tendían a conceptualizar el arte paleolítico portable como un arte menor. Los objetos representacionales del Paleolítico se veían en general como pasatiempos lujosos,⁴⁷ piezas orna-

⁴⁴ L. Capitan, *Compte Rendu de la Section d'Anthropologie: Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, Association française pour l'avancement des sciences: Congress de Montauban (agosto de 1902), año XII, 1902, pp. 334-349; É. Cartailhac, “Les cavernes ornées de dessins: la grotte d'Altamira, Espagne: mea culpa d'un sceptique”, *L'Anthropologie*, 13, 1902, pp. 348-354.

⁴⁵ M.W. Conkey, “Mobilizing Ideologies: Paleolithic ‘Art,’ Gender Trouble, and Thinking about Alternatives”, en L.D. Hager (ed.), *Women in Human Evolution*, Londres, Routledge, 1997, pp. 172-207, p. 175.

⁴⁶ E. Piette, “Notes pour servir...”, *op. cit.*; E. Piette, *L'art pendant...*, *op. cit.*

⁴⁷ É. Cartailhac, *La France préhistorique*, París, Félix Alcan, 1889, p. 78; G. de Mortillet, *Formation de la nation française*, París, Félix Alcan, 1897, p. 241; S. Reinach, *Description raisonnée du Musée de Saint-Germain-en-Laye: antiquités nationales: époque des alluvions*, París, Firmit-Didot, 1889-1894, p. 170.

mentales o decorativas⁴⁸ y piezas de arte infantiles o inexpertas.⁴⁹ No debe de sorprendernos que los artistas del Paleolítico fueran representados como carentes de reflexión y visión⁵⁰ y como artesanos particularmente apegados a los ornamentos.⁵¹

El comienzo del siglo XX atestiguó un periodo de intensa investigación que dio pie al descubrimiento de numerosos sitios con arte prehistórico, incluido Le Mas d'Azil en 1901, Bernifal y La Ferraise en 1902, El Castillo, Covalanas, Hornos de la Peña y Teyjat en 1903, El Pendo en 1905, Niaux en 1906, Le Cap-Blanc en 1910, La Pasiega en 1911, Le Tuc d'Audoubert y Les Trois-Frères en 1912 y Satimamiñe en 1916. Las taxonomías clásicas del arte del Pleistoceno fueron establecidas durante los primeros quince años del siglo XX.

Siguiendo una larga tradición, el arte prehistórico solía dividirse en grabados, esculturas y pinturas.⁵² Cada categoría se subdividió a su vez en varios grupos, por ejemplo, las representaciones grabadas se clasificaron en huesos grabados,⁵³ piedras labradas⁵⁴ y grabados en cueva.⁵⁵ Otra clasificación popular entre los especialistas en arte paleolítico distinguía entre arte

⁴⁸ J. Evans, *Les âges de la pierre: instruments, armes et ornements de la Grande-Bretagne*, París, Germer Baillière, 1878, p. 448; T. Wilson, "Prehistoric Art or the Origin of Art as Manifested in the Works of Prehistoric Man", *Report from the US National Museum for 1896*, Washington, D.C., Government Printing Office, 1898, pp. 325-664, esp. pp. 351-352.

⁴⁹ C. Dreyfus, *L'évolution des mondes et des sociétés*, París, Alcan, 1888, p. 224; G. de Mortillet, *Le préhistorique: antiquité de l'homme*, París, Reinwald, 1883, p. 416.

⁵⁰ É. Cartailhac, *La France préhistorique...*, *op. cit.*, p. 68; G. de Mortillet, *Le préhistorique...*, *op. cit.*, p. 416; G. de Mortillet, *Formation de la nation...*, *op. cit.*, p. 242.

⁵¹ M.E. Dupont, *L'homme pendant les âges de la pierre dans les environs de Dinant-sur-Meuse*, Bruselas, C. Muquardt, 1872, p. 155.

⁵² L. Capitan, *Les origines de l'art en Gaule: extraits d'un compte rendu de l'Association Française pour l'Avancement des Sciences*, París, Chaix, 1902b, p. 1; G.H. Luquet, *L'art et la religion des hommes fossiles*, París, Masson, 1926, p. 12; S. Reinach, *Répertoire de l'art quaternaire*, París, Ernest Leroux, 1913, p. 7; T. Wilson, "Prehistoric art...", *op. cit.*, p. 372.

⁵³ L. Capitan, H. Breuil y D. Peyrony, "Les gravures de la grotte des Eyzies", *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, XVI, 1906, pp. 429-441, p. 429.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 435.

⁵⁵ L. Capitan y H. Breuil, "Gravures paléolithiques sur les parois de la grotte des Combarelles près des Eyzies (Dordogne)", *Bulletins de la Société d'Anthropologie de Paris*, V serie, 3, 1902, pp. 527-535, p. 527; L. Capitan, H. Breuil y D. Peyrony, "Les figures gravées à l'époque paléolithique sur les parois de la grotte de Bernifal", *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, 6, 1902, pp. 201-209, p. 202; de los mismos autores "Une nouvelle grotte à parois gravées à l'époque préhistorique: la grotte de Teyjat (Dordogne)", *Revue de l'École d'Anthropologie de Paris*, año 13, X, 1903, pp. 364-367, p. 364.

figurativo y no figurativo; el primero se refería a las piezas de arte en las que estaban representadas figuras reconocibles; el segundo incluía formas artísticas que no tenían una clara referencia al mundo real.⁵⁶ En este contexto, los arqueólogos de principios del siglo XX retuvieron el compromiso con la semejanza y verosimilitud prevalente en la teoría del arte de ese momento. Las obras de arte paleolíticas se juzgaron según los estándares de precisión en la representación, asumiendo que este talento haya progresado necesariamente de los comienzos toscos a representaciones tridimensionales. En este escenario, las pinturas de Altamira, Niaux y Lascaux fueron consideradas verdaderas obras maestras,⁵⁷ y fueron comparadas con los frescos del Renacimiento⁵⁸ y la Capilla Sixtina.⁵⁹

La dicotomía parietal-portable fue la tercera clasificación propuesta por los arqueólogos de principios del siglo XX.⁶⁰ Paradójicamente esta fue la última taxonomía acuñada y la más exitosa a largo plazo. El surgimiento de esta división no implicó, sin embargo, que las clasificaciones antes mencionadas fueran sustituidas por completo por los términos “parietal” y “portable”. De hecho, estas taxonomías constituyeron sistemas complementarios de clasificación de representaciones prehistóricas. Por ejemplo, Capitan señaló que “hay tres tipos de artes gráficas primitivas: esculturas, grabados y pinturas, y éstas se encuentran ya sea en objetos portables (huesos, marfil, piedra, madera) u objetos fijos (inmuebles)”.⁶¹ De forma

⁵⁶ H. Breuil, *L'art á ses débuts: l'enfant, les primitifs*, Montligeon, Imprimerie-Librairie de Montligeon, 1906, p. 1; G.H. Luquet, *L'art et la religion...*, *op. cit.*, p. 12.

⁵⁷ H. Breuil, “La dégénérescence des figures d'animaux en motifs ornementaux á l'époque du renne”, *Comptes-Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 49 (1), 1905, pp. 105-120, p. 120; H. Breuil, “Une Altamira française: la caverne de Lascaux á Montignac (Dordogne)”, *Comptes-Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, año V, 85, 1941, pp. 347-376, p. 375; É. Cartailhac, “Dessins préhistoriques de la caverne de Niaux, dans les Pyrénées de l'Ariège”, *Comptes-Rendus des Séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 50, 1906, pp. 533-537, p. 535.

⁵⁸ H. Breuil, “Une Altamira française...”, *op. cit.*, p. 375.

⁵⁹ J. Déchelette, *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*, París, Alphonse Picard, 1908, p. 150.

⁶⁰ H. Breuil, *L'évolution de l'art pariétal des cavernes de l'âge du renne*, Monaco, Imprimerie de Monaco, 1907 y del mismo autor *L'évolution de l'art quaternaire et les travaux d'Édouard Piette*, París, Leroux, 1909, pp. 33-35; L. Capitan, D. Peyrony y J. Bouyssonic, *L'art des cavernes: les dernières découvertes faites en Dordogne*, París, Picard, 1913, p. 1; É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira à Santillane près Santander (España)*, Mónaco, Imprimerie de Monaco, 1906, pp. 123-143.

⁶¹ L. Capitan, *La préhistoire*, París, Payot, 1931, p. 96.

similar, Goury distingue tres tipos principales de manifestaciones artísticas: esculturas, grabados en objetos mobiliarios y grabados y pinturas parietales.⁶² En otras palabras, las figuras paleolíticas solían describirse de acuerdo con varios criterios. Dicho esto, los términos parietal y portable se volvieron cada vez más populares durante la primera mitad del siglo XX. El estudio de los manuales franceses de arqueología y prehistoria más populares ilustra este punto. En su *Manuel d'archéologie préhistorique celtique et gallo-romaine*, Déchelette distingue entre grabados parietales y pinturas, y entre ornamentos, esculturas y grabados.⁶³ De Morgan propone un esquema de clasificación similar en *Les premières civilisations*.⁶⁴ Algunos años después, Peyrony clasifica las piezas de arte del Paleolítico superior en arte portable y arte parietal.⁶⁵ Boule en *Les hommes fossils*,⁶⁶ y Capitan en *La préhistoire*⁶⁷ usaron la misma distinción. Para las décadas de 1950 y 1960 estos conceptos se habían vuelto muy populares entre los especialistas de arte paleolítico.⁶⁸

Aunque algunos especialistas claman por la unidad de las representaciones móviles y aquellas halladas en las cavernas,⁶⁹ la dicotomía parietal-portable estableció una gran división en el entendimiento de las imágenes del Paleolítico. En la caso del arte portable, la noción hace referencia al corpus heterogéneo de imágenes visuales movibles, incluidas estatuillas, figurines, *contours découpés*, herramientas grabadas, *plaquettes*, *rondelles*, bastones perforados de cuernos de venados y ornamentos personales. A pesar de la diversidad, durante la primera mitad el siglo XX los objetos portables se

⁶² G. Goury, *Précis d'archéologie préhistorique: origine et évolution de l'homme: t.I: époque paléolithique*, París, Picard, 1927, pp. 264-268.

⁶³ J. Déchelette, *Manuel...*, *op. cit.*, p. 239.

⁶⁴ J. de Morgan, *Les premières civilisations: études sur la préhistoire et l'histoire jusqu'à la fin de l'empire macédonien*, París, Leroux, 1909, p. 132.

⁶⁵ D. Peyrony, *Éléments de préhistoire*, Ussel, Eyboullet, 1914, pp. 52, 86.

⁶⁶ M. Boule, *Les hommes fossiles: Éléments de paléontologie humaine*, París, Masson, 1923, p. 259.

⁶⁷ L. Capitan, *La préhistoire...*, *op. cit.*, p. 96.

⁶⁸ H. Breuil, *Quatre cents siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du renne*, París, Centre d'Études et de Documentation Préhistorique, 1952; H. Breuil y R. Lantier, *Les hommes de la pierre ancienne (Paléolithique et Mésolithique)*, París, Payot, 1959; A. Laming-Emperaire, "La signification...", *op. cit.*; A. Leroi-Gourhan, "Analyse méthodique...", *op. cit.*, p. 206; M. Raphaël, *Prehistoric Cave Paintings*, Nueva York, Pantheon, 1945; P. Ucko y A. Rosenfeld, *Paleolithic Cave Art*, Londres, World University Library, 1967.

⁶⁹ É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, p. 137-143.

juzgaron en términos de su naturalismo (o falta de). El trabajo de Breuil ilustra este punto. En 1905, Breuil escribió una tesina sobre la ornamentación prehistórica para volverse profesor en la Universidad de Friburgo. En este ensayo, Breuil distingue entre dos tipos de arte portable y alaba el realismo de algunas “representaciones animales grabadas o esculpidas en hueso y marfil”.⁷⁰ Breuil considera que estos grabados son verdaderas obras de arte que dan fe de una extraordinaria capacidad de observación.⁷¹ Después, Breuil examina varios grabados en objetos portables y sugiere que estos diseños ornamentales fueron el resultado de un proceso de degradación de representaciones naturalistas. Él sostiene que las representaciones figurativas pueden, a través de la falta de destreza, reducirse “al rol miserable de motivos ornamentales”.⁷² La investigación de Breuil no es la única instancia que define ciertas piezas portables en términos de artes decorativas u ornamentales. Durante la primera mitad del siglo XX, las obras de arte portables solían ser descritas como elementos decorativos, objetos ornamentales,⁷³ y piezas cuyo principal objetivo era adornar.⁷⁴ El psicólogo e historiador del arte George-Henri Luquet, por ejemplo, dividió el arte paleolítico en dos categorías: artes decorativas, incluidos grabados y estatuillas, que “descansan en la idea o en el sentimiento de que las modificaciones artificiales de objetos preexistentes los vuelven más hermosos, más agradables al ojo”,⁷⁵ y arte figurativo, que involucra la creación de una forma que no existía allí antes en una superficie.⁷⁶ Mientras que Luquet considera las pinturas prehistóricas como resultado de un acto de creación genuino, ve las piezas portables como meras transformaciones de formas previas.

Esta representación del arte portable contrasta con la definición de arte parietal prevaleciente durante los primeros tres cuartos del siglo XX. En ese

⁷⁰ H. Breuil, “La dágénérescence...”, *op. cit.*, p. 105.

⁷¹ *Ibid.*, p. 120.

⁷² *Idem.*

⁷³ L. Capitan, *Compte Rendu...*, *op. cit.* p. 10; L. Capitan y J. Bouyssonie, *Limeuil, son gisement á gravures sur pierres de l'âge du renne: un atelier d'art préhistorique*, París, Nourry, 1924, p. 130; D. Peyrony, *Éléments...*, *op. cit.* p. 55.

⁷⁴ G.H. Luquet, *L'art primitif*, París, Doin, 1930.

⁷⁵ G.H. Luquet, *L'art et la religión...*, *op. cit.*, p. 39.

⁷⁶ G.H. Luquet, *L'art primitif*, *op. cit.*, p. 2

entonces, la mayoría de los arqueólogos asumían que la pintura y el dibujo requerían mejores técnicas y habilidades cognitivas que aquellas necesarias para hacer piezas portables. Irónicamente esta idea puede ser rastreada hasta el trabajo de Piette. Mientras que Piette tenía en alta estima los figurines del Paleolítico, sugería que

los humanos tuvieron que hacer un esfuerzo considerable de ingenio para crear el arte del dibujo: representar objetos tridimensionales en superficies planas a través de líneas no es algo que le ocurrió al espíritu humano desde sus inicios; el arte de la escultura condujo al bajorrelieve, comenzando en el Solutrense; y a partir del arte del bajorrelieve se desarrolló el grabado y el dibujo en el siguiente periodo.⁷⁷

De Mortillet y Breuil estuvieron de acuerdo con el argumento de Piette. En la segunda edición de *Musée préhistorique*, De Mortillet dice que “el arte de la escultura precedió al del grabado. Esto es algo absolutamente natural puesto que el grabado, esto es la representación tridimensional de formas en una superficie plana, es arte convencional”.⁷⁸ Breuil también se adhirió a la idea de Piette, que decía que la escultura había precedido al grabado.⁷⁹ Esta idea mantuvo su popularidad entre los arqueólogos del siglo XX. Según De Morgan “el arte figurativo en las paredes de las cuevas es aún más interesante que el grabado o la escultura de pequeños objetos, puesto que involucra la creación de representaciones a escala completa. Estas imágenes son mucho más difíciles de crear [que los objetos portables]”.⁸⁰ Capitan también sugiere que “las artes del dibujo son, de hecho, extremadamente complejas [...] implican varios pasos: percepción del objeto (incluida la percepción de la forma, las dimensiones y las proporciones exactas); entender el objeto como un todo, y la codificación de esta información en la memoria del sistema”.⁸¹ Quienes apoyaban el acercamiento estructuralista también asumían implícitamente la superioridad técnica del arte parietal;

⁷⁷ E. Piette, *La Grotte de Gourdan...*, *op. cit.*, p. 38

⁷⁸ G. de Mortillet y A. de Mortillet, *Musée préhistorique*, París, Reinwald, París, 1902, placa XXVIII.

⁷⁹ H. Breuil, *L'évolution de l'art...*, *op. cit.*, p. 34.

⁸⁰ J. de Morgan, *Les premières...*, *op. cit.*, p. 133.

⁸¹ L. Capitan, “Les dernières découvertes préhistoriques se rapportant aux origines de l'art”, *Revue Scientifique* 23, 1913, pp. 705-708, p. 705.

de hecho, investigadores como Leroi-Gourhan⁸² y Laming-Emperaire⁸³ dedicaron tratados importantes a las técnicas artísticas del Paleolítico y, significativamente, también limitaron sus análisis al arte parietal.

El papel preeminente de las imágenes rupestres en la investigación del arte paleolítico queda mejor ilustrado por el hecho de que antes de la década de 1970 la mayoría de las teorías que trataban de explicar el arte prehistórico se basaban en las pinturas halladas en cuevas. Los especialistas rara vez tomaron en cuenta las representaciones portables cuando se trataba de considerar los significados de las culturas visuales del Paleolítico. Por ejemplo, arqueólogos e historiadores del arte renombrados, incluidos Reinach,⁸⁴ Bégouën⁸⁵ y Breuil,⁸⁶ propusieron explicaciones mágicas en torno a la cacería durante la primera mitad del siglo XX; estas teorías sugerían que las imágenes paleolíticas eran parte de rituales compasivos diseñados para garantizar el éxito de la cacería. Es significativo que las imágenes seleccionadas que validan estas hipótesis eran invariablemente pinturas de las cuevas, incluyendo flechas superpuestas en animales (como las de Les Trois-Frères y Niaux), símbolos triangulares interpretados como lanzas e imágenes que combinan rasgos animales y humanos (como los “brujos” en Le Gabillou y Les Trois-Frères). Los objetos portables estaban típicamente excluidos de las explicaciones mágicas en torno a la cacería. Sólo ciertas estatuas, tales como las “Venus” de Laugerie-Basse y Willendorf, eran consideradas instancias de un culto a la fertilidad que buscaba garantizar la reproducción del grupo. Incluso las monografías que daban más importancia al arte portable, como las de Zervos⁸⁷ y Graziosi,⁸⁸ se concentraban en el arte parietal para explicar el significado de las imágenes prehistóricas.

Para los años sesenta, las representaciones del arte como magia fueron reemplazadas por el estructuralismo, un marco de trabajo que veía las imá-

⁸² A. Leroi-Gourhan, *The Dawn of European Art: An Introduction to Paleolithic Cave Painting*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982.

⁸³ A. Laming-Emperaire, “La signification...”, *op. cit.*

⁸⁴ S. Reinach, “Art and Magic”, en S. Reinach (ed.), *Cults, Myths and Religions*, Londres, David Nutt, 1912, pp. 124-137.

⁸⁵ H. Bégouën, “The Magic Origin of Prehistoric Art”, *Antiquity*, 3, 1929, pp. 5-19, p. 8.

⁸⁶ H. Breuil, *Beyond the Bounds of the History*, Londres, Gawthorn, 1949, p. 79.

⁸⁷ C. Zervos, *L'art de l'époque du renne en France*, París, Cahier d'Art, 1959.

⁸⁸ P. Graziosi, *Paleolithic Art*, Londres, Faber and Faber, 1960.

genes del Paleolítico como símbolos que reproducían un mitograma.⁸⁹ Estos autores sugirieron que las representaciones del Pleistoceno eran parte de sistemas estructurados que reproducían principios binarios estructurales hombre-mujer. En varios ensayos, Leroi-Gourhan admitió que su trabajo estaba basado en las pinturas de las cavernas en vez de en objetos mobiliarios y dio dos razones principales: primero, “a diferencia de las obras de arte mobiliarias que han perdido sus conexiones con el contexto material, las obras parietales garantizan un entendimiento completo de su disposición espacial”.⁹⁰ En otras palabras, Leroi-Gourhan mencionó que los contextos del arte parietal son primarios y aquellos del arte portable son secundarios. Aunque esto es verdad, la ironía es que las piezas mobiliarias pueden ser fácilmente fechadas en esos contextos secundarios y las pinturas parietales pueden ser fechadas sólo con dificultad. Segundo, argumentó que el estudio del arte en piedra había estado dominado por una “necesidad de explicar” el significado de representaciones prehistóricas;⁹¹ para Leroi-Gourhan, al ver estas pinturas los investigadores experimentan un “sentimiento estético” que requiere una explicación. Es significativo que Leroi-Gourhan asoció este sentimiento estético sólo con el arte rupestre y no con las piezas portables. En breve, el estructuralismo estaba basado principalmente en el análisis de las pinturas de las cuevas, incluidas la definición de diferentes áreas dentro de la caverna, la posición de los animales en las paredes decoradas y la asociación con ciertas representaciones. Los objetos portables generalmente se evocaban para confirmar las principales hipótesis sobre la cronología, la distribución y el significado de las representaciones parietales.

En suma, distinguimos un número de rasgos que definen el arte paleolítico estudiado desde 1900 hasta 1970. En primer lugar, la mayoría de los especialistas eran franceses, incluidos Capitan, Reinach, Breuil, Luquet, Leroi-Gourhan y Laming-Empeaire. Los investigadores de otros países jugaron un papel secundario en los estudios de arte prehistórico. En segun-

⁸⁹ A. Laming-Empeaire, “La signification...”, *op. cit.*; A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental* (nueva ed. revisada por G. y B. Delluc), París, Mazenod, 1965-1995; M. Raphaël, *Prehistoric Cave...*, *op. cit.*

⁹⁰ A. Leroi-Gourhan, “Analyse méthodique...”, *op. cit.*, p. 206 y del mismo autor, “Interprétation esthétique et religieuse des figures et des symboles dans la préhistoire”, *Archives des Sciences Sociales des Religions*, 42, 1976, pp. 5-15, esp. pp. 5-6.

⁹¹ A. Leroi-Gourhan, “Analyse méthodique...”, *op. cit.*, p. 206.

do, casi todas las publicaciones sobre el arte del Pleistoceno enfatizaban bastante las tradiciones francocantábricas del suroeste europeo o restringían su cobertura a pequeñas regiones geográficas.⁹² Se creía que el arte paleolítico era principalmente un fenómeno europeo (básicamente francés y español). En tercer lugar, los especialistas en arte prehistórico estaban muy influidos por la historia del arte. Breuil⁹³ y Leroi-Gourhan⁹⁴ sugirieron que el arte prehistórico había evolucionado de las representaciones primitivas a las naturalistas. Esta idea tuvo sus orígenes en la interpretación de la historia del arte como el progreso hacia el naturalismo.⁹⁵ Cuarto, el arte paleolítico fue dividido sistemáticamente en representaciones parietales y portables. A pesar de que esta clasificación no distinguía la importancia del arte, las pinturas en cuevas solían estudiarse más en relación con los objetos portables representacionales. En los análisis se ignoraron un número considerable de representaciones del Paleolítico (imágenes no figurativas, marcas, ornamentos personales) pero, como mostramos en la siguiente sección, en los últimos treinta años hubo varios signos de resistencia a la dicotomía parietal-portable y, en particular, a sus efectos sobre la interpretación de cómo emergieron las culturas visuales del Pleistoceno.

DESARROLLOS RECIENTES EN LA CONCEPTUALIZACIÓN DEL ARTE PALEOLÍTICO

La dicotomía parietal-portable es aún el modo más común de clasificar las imágenes de arte paleolítico entre especialistas, arqueólogos y el público en general. Esta división es una tipología básica y útil, ya que las formas fijas y móviles del arte son medios distintos que reflejan aspectos diferentes del arte paleolítico y el simbolismo. Además, estos términos técnicos se han usado y aceptado durante tanto tiempo que ahora son difíciles de reemplazar.⁹⁶ La generalización de la dicotomía parietal-portable no significa,

⁹² R.G. Bednarik, "Crisis in Paleolithic Art Studies", *Anthropologie*, 34, 1996, pp. 123-130, p. 123.

⁹³ H. Breuil, *L'évolution...*, *op. cit.*

⁹⁴ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire...*, *op. cit.*

⁹⁵ D. Carrier, *A World Art History and Its Objects*, University Park, Penn State University Press, 2008, p. 37; J. Elkins, *Stories of Art*, Nueva York, Routledge, 2002, pp. 59-60.

⁹⁶ R. Bradley, *Rock Art...*, *op. cit.*, p. 5.

sin embargo, que ésta no tenga críticos. En los últimos treinta años, muchos autores han puesto en duda esta “división injustificable en el arte paleolítico”.⁹⁷ En particular, algunos investigadores han criticado el desdén hacia los objetos portables asociados con esta disposición de las representaciones paleolíticas.⁹⁸ Además, desarrollos recientes en los estudios de arte paleolítico han generado nuevas perspectivas de investigación en las que la dicotomía parietal-portable se está volviendo menos y menos relevante. Aquí consideramos tres procesos interrelacionados que explican, hasta cierto punto, los desarrollos recientes en la investigación del arte paleolítico: la globalización de los estudios del arte del Pleistoceno, la ampliación del concepto de arte paleolítico (mejor ejemplificado por el cambio en el uso de los términos de “arte prehistórico” a “imágenes del Pleistoceno”) y a la diversificación de acercamientos a la imaginiería y el simbolismo del Paleolítico.

LA GLOBALIZACIÓN DE LOS ESTUDIOS DE ARTE DEL PLEISTOCENO

Globalización se ha vuelto un concepto clave en muchas ciencias sociales y humanas.⁹⁹ Como muchos autores han señalado, este término se refiere a la intensificación de las relaciones sociales, económicas y culturales en el ámbito mundial.¹⁰⁰ En el caso de los estudios de arte paleolítico, el efecto de la globalización ha generado varios cambios importantes. Primero, en los últimos treinta años los arqueólogos han demostrado eficazmente que el arte paleolítico es un fenómeno mundial. Aunque hoy damos esto por hecho, es

⁹⁷ D. Vialou, “Problématique de l’interprétation de l’art paléolithique”, *Rivista di Scienze Preistoriche*, XLIX, 1998, pp. 267-281, p. 269.

⁹⁸ J. Clottes, “L’art des objets au paléolithique”, París, Ministère de la Culture, 1990, p. 5; M.W. Conkey, “Mobilizing Ideologies...”, *op. cit.*, pp. 174-175; M.W. Conkey, “Images Without Words: The Construction of Prehistoric Imaginaries for Definitions of ‘Us’”, *Journal of Visual Culture*, 9, 2010, pp. 272-283, p. 275; A. Nowell, “From a Paleolithic art to Pleistocene Visual Cultures”, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13, 2006, pp. 239-249, p. 245; R. White, “Beyond Art: Toward an Understanding of the Origins of Material Representation in Europe”, *Annual Review of Anthropology*, 21, 1992, pp. 537-564, p. 541.

⁹⁹ G. Ritzer, *Globalization: A Basic Text*, Malden, Wiley-Blackwell, 2010; B.S. Turner, *The Routledge International Handbook of Globalization Studies*, Nueva York, Routledge, 2010; M. Waters, *Globalization*, Londres, Routledge, 1995.

¹⁰⁰ A. Giddens, *The Consequences of Modernity*, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 64; R. Robertson, *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Londres, Sage, 1992, p. 8.

importante recordar que fue en los años sesenta cuando varios especialistas destacados se convencieron de que “más allá de Europa, los documentos [eran] pocos, muy extraños y fechados de modo insuficiente”.¹⁰¹ Esta creencia tenía más que ver con el sesgo eurocéntrico que guiaba la investigación de la prehistoria que con la falta de evidencia. El caso de las pinturas rupestres de Namibia y Sudáfrica es un caso paradigmático de este etnocentrismo. Los investigadores occidentales, incluyendo especialistas en arte prehistórico, sabían de la existencia de estas sofisticadas pinturas rupestres desde comienzo del siglo XX,¹⁰² pero convencidos de que los ancestros de los aborígenes africanos no pudieron haber creado pinturas tan avanzadas, prestigiados arqueólogos y etnólogos como Dart, Frobenius y Breuil atribuyeron estas representaciones a viajeros asiáticos y europeos.¹⁰³ La pieza más notable de esta interpretación es la llamada “dama blanca de Brandberg”, descubierta por Reinhart Maack en 1917, Breuil la describió como “aquella de una joven mujer con un perfil típicamente mediterráneo, tal vez cretense [y cuya] piel es blanca y su cabello café-rojizo [...] no cabe duda sobre su carácter y perfil mediterráneos”.¹⁰⁴ Algunos años después, una interpretación menos sesgada ha llevado a los arqueólogos a identificar a la dama blanca de Brandberg como una pintura San que representa a un hombre, probablemente a un chamán, haciendo una danza ritual.¹⁰⁵

El eurocentrismo en las interpretaciones del arte paleolítico permaneció prácticamente intacto hasta la década de 1970. En ese entonces, un número de cambios políticos y culturales —el aumento de los estudios poscoloniales, la creciente resistencia a la segregación racial y la entrada de grupos aborígenes a la arena política— promovieron una visión menos eurocéntri-

¹⁰¹ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art...*, *op. cit.*, p. 277.

¹⁰² É. Cartailhac y H. Breuil, *La caverne d'Altamira...*, *op. cit.*, pp. 173-199; H. Obermaier, H. Kühn y R. Maack, *Bushman Art: Rock Paintings of South-West Africa*, Londres, Oxford University Press, 1930; M.H. Tongue, *Bushman Paintings*, Oxford, Clarendon Press, 1909.

¹⁰³ R. Dart, “The Historical Succession of Cultural Impacts upon South Africa”, *Nature*, 115, 1925, pp. 425-429; L. Frobenius, “Early African Culture as an Indication of Present Negro Potentialities”, *Annals of the American Academy of Political and Social Science*, 140, 1928, pp. 153-165; H. Breuil, “The Influence of Classical Civilizations on the Cave Paintings of South Africa”, *Proceedings of the First Pan-African Congress on Prehistory*, Oxford, Blackwell, 1952, pp. 234-237.

¹⁰⁴ H. Breuil, “The Influence of Classical...”, *op. cit.*, p. 236.

¹⁰⁵ J.D. Lewis-Williams, *Discovering Southern African Rock Art*, Ciudad del Cabo, David Philip, 2000, pp. 69-71.

ca del arte no europeo. Además, la expansión mundial de sistemas de educación superior después de 1970 conllevó a la creación de departamentos de arqueología, antropología e historia del arte en prácticamente todos los países.¹⁰⁶ Como resultado de estos avances, un número impresionante de sitios con arte paleolítico se han descubierto en África,¹⁰⁷ América,¹⁰⁸ Australia¹⁰⁹ y Asia.¹¹⁰ Se crearon nuevas instituciones dedicadas a la documentación y preservación de sitios con arte prehistórico alrededor del mundo, como Australian Rock Art Research Association (AURA), International Federation of Rock Art Organisations (IFRAO), American Rock Art Research Association (ARARA) y la Fundación Bradshaw, una organización no lucrativa en Ginebra. Como resultado de esta globalización en la producción del conocimiento, el perfil de los especialistas en arte prehistórico ha cambiado significativamente en las últimas décadas. Si hasta la década de 1960 la mayoría de los especialistas en arte paleolítico eran investigadores franceses principalmente interesados en el arte de las cavernas europeas, desde

¹⁰⁶ A. Benavot, "Educational Expansion and Economic Growth in the Modern World, 1913-1985", en B. Fuller y R. Rubinson (eds.), *The Political Construction of Education*, Nueva York, Praeger, 1992, pp. 117-134; J.W. Meyer, F.O. Ramírez y Y.N. Soysal, "World Expansion of Mass Education, 1870-1980", *Sociology of Education*, 65, 1992, pp. 128-149.

¹⁰⁷ D. Coulson y A. Campbell, *African Rock Art: Paintings and Engravings on Stone*, Nueva York, Abrams, 2001; J. Deacon (ed.), *African Rock Art: The Future of Africa's Past*, Nairobi, TARA, 2007; J.L. Le Quellec, *Rock Art in Africa: Mythology and Legend*, París, Flammarion, 2004; J.D. Lewis-Williams, *Discovering Southern...*, *op. cit.*; J.D. Lewis-Williams, "The Evolution of Theory, Method and Technique in Southern African Rock Art Research", *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13, 2006, pp. 343-377.

¹⁰⁸ L. Loendorf, C. Chippindale y D.S. Whitley, *Discovering North America Rock Art*, Tucson, University of Arizona Press, 2005; D.S. Whitley (ed.), *Handbook of Rock Art...*, *op. cit.*

¹⁰⁹ R.G. Bednarik, "Australian Rock Art of the Pleistocene", *Rock Art Research*, 27, 2010, pp. 95-120; P.S. Taçon, "Identifying Ancient Sacred Landscapes in Australia: From Physical to Social", en R.W. Preucel y S.A. Mrozowski (eds.), *Contemporary Archaeology in Theory: The New Pragmatism*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 77-91; P.S. Taçon, "Special Places and Images on Rock: 50 000 Years of Indigenous Engagement with Australian Landscapes", en J. Anderson (ed.), *Cambridge Companion to Australian Art*, Melbourne, Cambridge University Press, 2011, pp. 11-21; P.S. Taçon, J. Ross, A. Paterson y S. May, "Picturing Change and Changing Pictures: Contact Period Rock Art of Australia", en J. McDonald y P. Veth (eds.), *A Companion to Rock Art*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 420-436.

¹¹⁰ R.G. Bednarik, "The Pleistocene Art of Asia", *Journal of World Prehistory*, 8, 1994, pp. 351-375; L.M. Olivieri (ed.), *Pictures in Transformation: Rock Art Research between Central Asia and the Subcontinent*, Oxford, Archaeopress, 2010; P.S. Taçon, N. Boivin, J. Hampson, J. Blinkhorn, R. Korisettar y M. Petraglia, "New Rock Art Discoveries in the Kurnool District, Andhra Pradesh, India", *Antiquity*, 84, 2010, pp. 335-350.

los años setenta el estudio del arte del Pleistoceno ha atraído a un número creciente de investigadores alrededor del mundo. Además, desde por lo menos los años sesenta, los estudios de arte paleolítico en la mayor parte del mundo han seguido las tendencias de la antropología, no de la historia del arte. Este giro hacia la antropología explica desarrollos recientes en la conceptualización de las imágenes del Paleolítico.

DESARROLLOS RECIENTES EN LA CONCEPTUALIZACIÓN DE LAS IMÁGENES DEL PALEOLÍTICO

En años recientes se han producido cambios importantes en la terminología usada para clasificar el arte paleolítico. Distinguimos dos procesos principales que explican los recientes desarrollos en la conceptualización de imágenes del Pleistoceno, por un lado, conceptos antiguos, como parietal y portable, han tomado nuevos significados, por otro, las últimas décadas han atestiguado la ampliación del concepto de arte paleolítico más allá de la dicotomía portable-parietal. En este marco, los especialistas de arte prehistórico han incorporado nuevos tipos de imágenes, incluidas las representaciones abstractas y no figurativas, al análisis de las culturas visuales prehistóricas.

LA REVALORIZACIÓN DEL ARTE PORTABLE

Como describimos antes, la dicotomía parietal-portable produjo actitudes peyorativas hacia el arte paleolítico mobiliario. Desde 1900 hasta 1970, la mayoría de los especialistas estaba de acuerdo con la idea de que la creación de objetos portables demandaba menores habilidades técnicas y cognitivas que aquellas requeridas para pintar o dibujar un animal en la superficie de una piedra. Además, los investigadores tendieron a asumir que ciertos objetos portables, como los ornamentos o las piezas grabadas, eran bagatelas o chucherías de poco valor. Desde los años setenta, sin embargo, este prejuicio dual concerniente a la creación y el significado de objetos portables se reexaminó. Varios arqueólogos han demostrado que las habilidades artísticas requeridas para hacer figurines paleolíticos pudieron ser tan complejas como las necesarias para hacer las pinturas de las cue-

vas.¹¹¹ La publicación de *The Roots of Civilization* de Marshack en 1972 reavivó el interés en la estatuaria portable. Las sofisticadas técnicas de fotografía que él utilizó permitieron a los especialistas ver las piezas portables con nuevos ojos.¹¹² Algunos años más tarde, la aplicación sistemática de estudios con microscopía óptica y electrónica de barrido llevó a los arqueólogos a apreciar en su totalidad la complejidad de ciertas piezas portables.¹¹³ El uso de esta tecnología ha documentado un número impresionante de procesos de manufactura usados en la creación de estatuillas prehistóricas, incluidos el martilleo, la incisión, el pulido, el ranurado, el picado y el raspado.¹¹⁴

Los arqueólogos han cuestionado el rol menor de los materiales mobiliarios en las teorías interpretativas. Mientras que los significados sociales potenciales de muchas formas de arte portable (incluidos los objetos decorados, las herramientas grabadas y los adornos portables) fueron ignorados durante la primera mitad del siglo XX, desde la década de 1970 numerosos estudios han demostrado que las piezas portables podrían tener un alto valor simbólico. Estas nuevas caracterizaciones del arte mobiliario están influidas por los acercamientos innovadores al cuerpo que aparecieron después de la Segunda Guerra Mundial. Aunque el origen de las reflexiones

¹¹¹ G. Bosinski, *Die Kunst der Eiszeit in Deutschland und in der Schweiz*, Bonn, R. Habelt, 1982; J. Clottes, "Thematic Changes in Upper Paleolithic Art: A View from the Grotte Chauvet", *Antiquity*, 70, 1996, pp. 276-288; N. Conard, "Paleolithic Ivory Sculptures from Southwestern Germany and the Origins of Figurative Art", *Nature*, 42, 2003, pp. 830-832; J. Hahn, *Kraft und Aggression: die Botschaft der Eiszeitkunst im Aurignacien Süddeutschlands?*, Tübinga, Archaeologica Venatoria, 1986; A. Marshack, *Hierarchical Evolution of the Human Capacity: The Paleolithic Evidence*, Nueva York, American Museum of Natural History, 1985; B. Reinhardt, K. Wehrberger y G. Bosinski (eds.), *Der Löwenmensch: Tier und Mensch in der Kunst der Eiszeit*, Sigmaringen, J. Thorbecke, 1994; R. White, "Beyond art...", *op. cit.*; R. White, "The Women of Brassempouy: A Century of Research and Interpretation", *Journal of Archaeological Method and Theory*, 13, 2006, pp. 250-303.

¹¹² A. Marshack, *The Roots of Civilization: The Cognitive Beginnings of Man's First Art*, Nueva York, McGraw-Hill, 1972.

¹¹³ F. D'Errico y P. Villa, "Holes and Grooves: The Contribution of Microscopy and Taphonomy to the Problem of Art Origins", *Journal of Human Evolution*, 33, 1997, pp. 1-31; R. White, "The Women of Brassempouy...", *op. cit.*; R. White, "Systems of Personal Ornamentation in the Early Upper Paleolithic: Methodological Challenges and New Observations", en P. Mellars (ed.), *Rethinking the Human Revolution: New Behavioural and Biological Perspectives on the Origin and Dispersal of Modern Humans*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 2007, pp. 287-302.

¹¹⁴ R. White, "The Women of Brassempouy...", *op. cit.*

antropológicas del tema puede ser rastreado hasta Hertz¹¹⁵ y Mauss,¹¹⁶ una “antropología del cuerpo”, en estricto sentido, no apareció hasta los años setenta. En ese entonces, Douglas,¹¹⁷ Blacking¹¹⁸ y otros¹¹⁹ representaron el cuerpo humano como medio de expresión social y cultural. En ese contexto, los antropólogos se interesaron en el papel desempeñado por las decoraciones corporales en la transmisión de roles sociales, estatus y filiaciones. Sugirieron que los tatuajes, los peinados, los objetos grabados y los adornos personales eran formas poderosas de expresar las identidades individuales y colectivas.¹²⁰ Algunos textos antropológicos inspiraron una “arqueología del cuerpo” que desde los años noventa lo ha conceptualizado tanto como una superficie de inscripción que refleja la identidad de los antepasados¹²¹ como un sitio que personifica la agencia que articula las relaciones entre los individuos y su sociedad.¹²² Dentro de este marco teórico, los arqueólogos han reconocido cada vez más el significado social y cultural de los materiales portables.¹²³

¹¹⁵ R. Hertz, *Sociologie religieuse et folklore*, París, Presses Universitaires de France, 1928.

¹¹⁶ M. Mauss, “Les techniques du corps”, comunicado para la Société de Psychologie, 17 de mayo de 1943, *Journal de Psychologie*, 32, 1934, pp. 271-293.

¹¹⁷ M. Douglas, *Natural Symbols*, Nueva York, Vintage, 1970.

¹¹⁸ J. Blacking (ed.), *The Anthropology of the Body*, Nueva York, Academic Press, 1977.

¹¹⁹ J. Benthall y T. Polhemus (eds.), *The Body as a Medium of Expression*, Nueva York, Dutton, 1975; L. Boltanski, “Les usages sociaux du corps”, *Annales: Economie, Société, Civilisations*, 26, 1971, pp. 205-223; T. Polhemus (ed.), *Social Aspects of the Human Body*, Londres, Penguin, 1978; B.S. Turner, *The Body and Society: Explorations in Social Theory*, Oxford, Blackwell, 1984.

¹²⁰ H.K. Schneider, “Turu Esthetic Concepts”, *American Anthropologist*, 68, 1966, pp. 156-160; T. Turner, “The Social Skin”, en I. Cherfas y R. Lewin (eds.), *Not Work Alone*, Londres, Temple Smith, 1980, pp. 112-140.

¹²¹ G. Fisher y D. Loren, “Introduction: Embodying Identity in Archaeology”, *Cambridge Archaeological Journal*, 13, 2003, pp. 225-230; Y. Hamilakis, M. Pluciennick y S. Tarlow (eds.), *Thinking Through the Body: Archaeologies of Corporeality*, Nueva York, Kluwer, 2002; R.A. Joyce, “Archaeology of the Body”, *op. cit.*; R.A. Joyce, *Ancient Bodies, Ancient Lives: Sex, Gender, and Archaeology*, Londres, Thames and Hudson, 2008; R. White, “Beyond Art...”, *op. cit.*; R. White, “Systems of Personal...”, *op. cit.*

¹²² D. Borić y J. Robb (eds.), *Past Bodies: Body-Centered Research in Archaeology*, Oxford, Oxbow Books, 2008; T.J. Csordas, *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

¹²³ N. Conard, “Paleolithic Ivory...”, *op. cit.*; F. D’Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren *et al.*, “Archaeological Evidence for the Emergence of Language, Symbolism, and Music: An Alternative Multidisciplinary Perspective”, *Journal of World Prehistory*, 17, 2003, pp. 1-70; R.A. Farbstein, “Rethinking Constructions of the Body in Pavlovian Portable Art: A Material-based Approach”, *Archaeological Review from Cambridge*, 21, 2006, pp. 78-95; R.A. Farbstein y J. Svoboda, “New Finds of Upper Paleolithic Decorative Objects from Prědmostí, República

AMPLIACIÓN DEL CONCEPTO DE ARTE PALEOLÍTICO

Si durante la primera mitad del siglo XX el análisis del arte prehistórico estuvo restringido en gran medida a las pinturas de las cavernas y los grabados más espectaculares, durante los últimos cuarenta años los estudios de arte del Paleolítico se han expandido para incorporar una amplia variedad de representaciones, incluidas máscaras, imágenes abstractas (parietales o no) y adornos prehistóricos. Es esta ocasión, las voces autorizadas han propuesto reemplazar los puntos de vista tradicionales, centrados principalmente en el *arte* paleolítico, con nuevos acercamientos interesados en todo tipo de *imágenes*. La revalorización actual de representaciones no figurativas ilustra la expansión en la investigación del arte paleolítico más allá de las categorías tradicionales.

Hay varios factores que explican la incorporación de imágenes no representativas al análisis de la imaginería prehistórica desde la década de 1970. El primero es que el interés arqueológico en las representaciones no figurativas se ha alimentado gracias al auge del expresionismo abstracto, en el que las imágenes abstractas se entienden de forma significativamente constituida como arte representacional. Esta visión tuvo sus orígenes en los primeros años del siglo XX, cuando un grupo de artistas reaccionaron contra el papel predominante de las formas figurativas en la historia del arte occidental.¹²⁴ Pintores como Cézanne, Picasso y Mondrian (o, más ampliamente, postimpresionistas, cubistas y neoplásticos) exploraron formas nuevas de arte en las cuales las referencias al mundo real se eliminaban. Estos desarrollos, sin embargo, no fueron incorporados en su totalidad a la historia del arte hasta los años setenta. En ese entonces, la proliferación de los estudios visuales ayudó a sentar el entendimiento de diferentes tipos de imáge-

Checa”, *Antiquity*, 81, 2007, pp. 856-864; A. Nowell, “From a Paleolithic...”, *op. cit.*; Y. Taborin, *Langage sans parole: la parure aux temps préhistoriques*, París, La Maison des Roches, 2004; M. Vanhaeren y F. D’Errico, “Aurignacian ethno-linguistic...”, *op. cit.*; véanse también de R. White, “Beyond Art...”, *op. cit.*; “Substantial Acts: From Materials to Meaning in Paleolithic Representations”, en M. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann y N.G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, California Academy of Science, 1997, pp. 93-121; “The Women...”, *op. cit.*, y “Systems of Personal...”, *op. cit.*

¹²⁴ J. Elkins, *Stories of Art*, *op. cit.*, p. 59; J. Elkins, *Master Narratives and Their Discontents*, Nueva York, Routledge, 2005, p. 62; R. Penrose, “In praise of Illusion”, *op. cit.*

nes, incluidas las representaciones no figurativas, las configuraciones geométricas y las “imágenes que no son arte”.¹²⁵ Además, los estudios antropológicos, en especial aquellos que estaban muy alineados con la arqueología (como en Estados Unidos), dieron pie a un mayor entendimiento del arte no occidental, que incluía imaginería no figurativa que era altamente simbólica. Por ejemplo, en *Primitive Art*,¹²⁶ Boas examinó un número considerable de imágenes no representativas en el contexto de sociedades en pequeña escala, incluidos los diseños simétricos, las formas geométricas, las imágenes conceptuales y muchos otros elementos formales. En las décadas de 1970 y 1980, la semiótica influyó en varios desarrollos relevantes en materia de estudios culturales, incluidos los estudios de Faris sobre los nuba,¹²⁷ los de Seeger acerca de los suya¹²⁸ y los de O’Hanlon sobre los wahgi.¹²⁹ En suma, para los años ochenta numerosos estudios sociológicos y antropológicos habían demostrado el alto valor simbólico de las representaciones no figurativas en las sociedades de cazadores-recolectores.

La revalorización del arte no figurativo en Occidente dio pie a nuevos acercamientos a las imágenes no representacionales en la investigación del arte paleolítico. Los intereses actuales en la imaginería geométrica y abstracta se pueden rastrear hasta los años sesenta, cuando los autores estructuralistas interpretaron las imágenes no figurativas como signos que desempeñaban un rol importante en los sistemas simbólicos del Paleolítico. Leroi-Gourhan (un discípulo de Marcel Mauss que completó su doctorado en arqueología en el Pacífico Norte) atribuyó los valores masculino-femenino a representaciones paleolíticas con base en el establecimiento de su asociación con ciertos signos no figurativos; además, sugirió que la “abstracción era la fuente de la expresión gráfica”.¹³⁰ Argumentó que el “grafismo cierta-

¹²⁵ M. Bal, “Visual Essentialism and the Object of Visual Culture”, *Journal of Visual Culture*, 2, 2003, pp. 5-32; J. Elkins, “Art History and Images that are not Art”, *The Art Bulletin*, 77, 1995, pp. 553-571; W.J. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, University of Chicago Press, 1986.

¹²⁶ F. Boas, *Primitive Art*, Cambridge, Harvard University Press, 1927.

¹²⁷ J. Faris, *Nuba Personal Art*, Londres, Duckworth, 1972.

¹²⁸ A. Seeger, *Nature and Society in Central Brazil: The Suya Indians of Mato Grosso*, Cambridge, Harvard University Press, 1981.

¹²⁹ M. O’Hanlon, *Adornment, Display and Society Amongst the Wahgi People*, Londres, British Museum, 1989.

¹³⁰ A. Leroi-Gourhan, *Gesture and Speech*, Cambridge, MIT Press, 1993, p. 190.

mente no comenzó reproduciendo la realidad de modo mezquinamente fotográfico. Por el contrario, vemos que se desarrolló en el espacio de unos diez mil años a partir de signos que, aparentemente, en un inicio expresaban ritmos en vez de formas”.¹³¹ Bajo la influencia del estructuralismo, la semiótica y los estudios antropológicos, emergieron nuevas perspectivas sobre la imaginería del Paleolítico en los años setenta y ochenta en el mundo angloamericano.¹³² De acuerdo con algunos de estos autores, las imágenes del paleolítico no eran un fenómeno unitario homogéneo sino “sistemas de representaciones visuales en un medio visible arqueológicamente permanente”.¹³³ Estos sistemas cambiaron con el paso del tiempo y en el espacio, para reflejar diferencias en sus contextos de producción. La variabilidad formal del medio, las técnicas y los repertorios simbólicos del arte paleolítico fueron interpretados como modos diferentes de transmitir información valiosa dentro y entre los grupos de cazadores y recolectores. Los debates sobre el estilo y la función ilustran esta interpretación. El concepto de estilo fue utilizado extensivamente en la investigación del arte paleolítico hasta los años setenta para referirse a los diferentes periodos que definen el desarrollo formal del arte paleolítico. Por ejemplo, Leroi-Gourhan mencionó que las pinturas de las cuevas habían evolucionado a través de cinco estilos que correspondían a cinco periodos cronológicos.¹³⁴ Desde los años setenta, sin embargo, varios autores han usado este término de forma

¹³¹ *Idem.*

¹³² M.W. Conkey, “Style and Information in Cultural Evolution: Toward a Predictive Model for the Paleolithic”, en R. Redman, M.J. Berman, E.V. Curtin, W.T. Langhorne *et al.* (eds.), *Social Archaeology: Beyond Subsistence and Dating*, Nueva York, Academic Press, 1978, pp. 61-85; M.W. Conkey, “To Find Ourselves...”, *op. cit.*; M.W. Conkey, Ritual Communication, Social Elaboration, and the Variable Trajectories of Paleolithic Material Culture”, en T.D. Price y J.A. Brown (eds.), *Prehistoric Hunter-Gatherers: The Emergence of Cultural Complexity*, Orlando, Academic Press, 1985, pp. 299-323; A. Marshack, *The Root...*, *op. cit.*, y del mismo autor “Cognitive Aspects of Upper Paleolithic Engravings”, *Current Anthropology*, 13, 1972, pp. 445-477; “Some Implications of the Paleolithic Symbolic Evidence for the Origin of Language”, *Current Anthropology*, 17, 1976, pp. 274-282, y “Upper Paleolithic Symbol Systems of the Russian Plain: Cognitive and Comparative Analysis”, *Current Anthropology*, 20, 1979, pp. 271-311; A. Marshack y B. Mundkur, “On the Dangers of Serpents in the Mind”, *Current Anthropology*, 26, 1979, pp. 139-152; H.M. Wobst, “Stylistic Behavior and Information Exchange”, en C. Cleland (ed.), *For the Director: Research Essays in Honor of James B. Griffin, Anthropological Papers No. 61*, Ann Arbor, Museum of Anthropology, University of Michigan, 1977, pp. 317-342.

¹³³ M.W. Conkey, “To Find Ourselves...”, *op. cit.*, p. 262.

¹³⁴ A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire...*, *op. cit.*, p. 51.

diferente.¹³⁵ Wobst interpretó el comportamiento estilístico como “el aspecto del artefacto, forma y estructura, que puede relacionarse con los procesos de intercambio de información”.¹³⁶ El estilo ya no se entendía como cada uno de los periodos que definían la evolución formal del arte paleolítico sino como una forma convencional de intercambiar información entre los grupos de cazadores-recolectores.¹³⁷ La definición de imágenes del Paleolítico como sistemas convencionales abrió la puerta a nuevas formas de entender el arte del Pleistoceno. Después de todo, si las imágenes prehistóricas no son más que esquemas visuales convencionales para intercambiar información, entonces no había razón para considerar un modo particular de representación (arte figurativo) como superior a otro. Como resultado de estos desarrollos, desde los años ochenta los arqueólogos han aceptado cada vez más que los signos no figurativos pudieron haber sido igual de importantes que las pinturas figurativas en las cuevas para los grupos de cazadores-recolectores. Las piezas de ocre grabadas descubiertas en la cueva de Blombos (Sudáfrica) en los años noventa son el mejor ejemplo de cómo las imágenes no figurativas se han vuelto importantes teóricamente (figura 3). Dos de estas piezas fueron grabadas de forma deliberada con un patrón geométrico cuadrículado y datan con certeza de hace unos 70 mil o 77 mil años.¹³⁸ Muchos investigadores consideran los ocres de Blombos como los ejemplos más antiguos de arte paleolítico y simbolismo.¹³⁹

¹³⁵ P.J. Brantingham, “A Unified Evolutionary Model of Archaeological Style and Function Based on the Price Equation”, *American Antiquity*, 72, 2007, pp. 395-416; M.W. Conkey, “Style and information...”, *op. cit.*; M.J. O’Brien y R.L. Lyman, *Style, Function, Transmission: Evolutionary Archaeological Perspectives*, Salt Lake City, University of Utah Press, 2003; J.R. Sackett, “The Meaning of Style in Archaeology: A General Model”, *American Antiquity*, 42, 1977, pp. 369-380; J.R. Sackett, “Approaches to Style in Lithic Archaeology”, *Journal of Anthropological Archaeology*, 1, 1982, pp. 59-112.

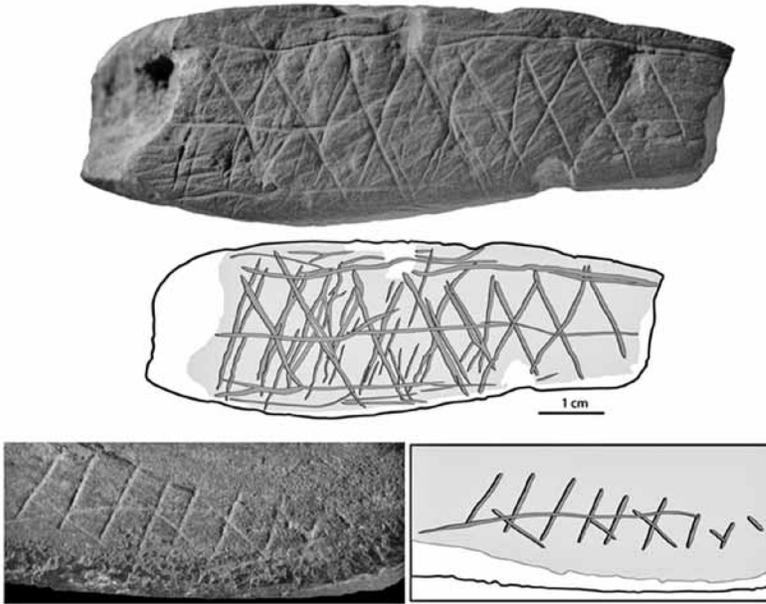
¹³⁶ H.M. Wobst, “Stylistic Behavior...”, *op. cit.*, p. 335.

¹³⁷ C.M. Barton, G.A. Clark y A. Cohen, “Art as Information...”, *op. cit.*; J. Pfeiffer, *The Creative Explosion: An Inquiry into the Origins of Art and Religion*, Nueva York, Harper and Row, 1982; P. Wiessner, “Style and Social Information in Kalahari San Projectile Points”, *American Antiquity*, 48, 1983, pp. 253-276.

¹³⁸ C. Henshilwood, F. D’Errico, R. Yates, Z. Jacobs *et al.*, “Emergence of Modern Human Behavior: Middle Stone Age Engravings from South Africa”, *Science*, 295, 2002, pp. 1278-1280.

¹³⁹ F. D’Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren *et al.*, “Archaeological Evidence...”, *op. cit.*; C. Henshilwood y B. Dubreuil, “Reading the Artefacts: Gleaning Language Skills from the Middle Stone Age in Southern Africa”, en R. Botha y C. Knight (eds.), *The Cradle of Language*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 41-63; C. Knight, “The Origins of Symbolic

Figura 3. Ocras de Blombos. Fotografía de Chris Henshilwood y Francesco D'Enrico reproducida con su autorización.



La reevaluación del arte figurativo ocurre al mismo tiempo que la de las imágenes no figurativas. Como mencionamos antes, durante casi todo el siglo XX las pinturas figurativas de las cuevas se consideraron el culmen del arte paleolítico. No es sólo que se prestara más atención al arte de las cavernas, sino que las pinturas realistas en las cuevas se interpretaban como la culminación del arte prehistórico. Breuil, Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan sugirieron que el arte paleolítico había evolucionado de un simple comienzo a formas muy realistas. En este esquema, las imágenes altamente figurativas de Altamira y Niaux fueron consideradas el final de una larga historia de intentos para crear representaciones naturalistas. Descubrimientos recientes, sin embargo, han demostrado la existencia de arte figurativo muy sofisticado desde comienzos del Paleolítico superior. En particular, la

Culture”, en U.J. Frey, C. Störmer y K.P. Willführ (eds.), *Homo novus: A Human Without Illusions*, Berlín, Springer, 2010, pp. 193-211; J. Zilhão, “The Emergence...”, *op. cit*

datación de la Cueva de Chauvet ha provocado una revolución en el estudio del arte de las cavernas (figura 4). Este sitio francés fue descubierto en diciembre de 1994. Al final de la cueva se encuentra un área decorada con pinturas negras realistas de felinos, caballos, rinocerontes y otros animales; tan sólo basados en el criterio estilístico, estas representaciones fueron inicialmente asignadas a los solutrenses (i.e., 17 000-21 000 años a.P.).¹⁴⁰

En este marco, la datación con radiocarbono AMS de dos de los rinocerontes ($32\,410 \pm 720$ a.P.- Gif A 95132 y $30\,940 \pm 610$ a.P.- Gif A 95126) y un bisonte ($30\,340 \pm 570$ - Gif A 95128) sorprendió a muchos especialistas.¹⁴¹ Después de todo, estas fechas convertían a Chauvet en la muestra de arte de las cuevas más temprano de Europa. Aunque la datación por radiocarbono AMS no está exenta de problemas,¹⁴² numerosos fichas publicadas desde el descubrimiento de la cueva confirman que tiene una edad aproximada de 32 000 años a.P.¹⁴³ El corolario principal de estas fechas es que el arte paleolítico no progresó hacia el arte figurativo; por el contrario, el arte figurativo fue un sistema representacional entre muchos otros, incluyendo ornamentos personales, sistemas simbólicos producidos en materiales perecederos (como ropa o pintura corporal), marcadores étnicos y signos geométricos.

Reexaminar hoy las imágenes figurativas y no figurativas ilustra desarrollos recientes en la conceptualización de imágenes prehistóricas; con respecto a estos cambios, están “los intentos regulares y repetidos por considerar la creación de imágenes de los periodos del Paleolítico superior

¹⁴⁰ Véase J. Clottes en A. Leroi-Gourhan, *Préhistoire...*, *op. cit.*, p. 572.

¹⁴¹ J.M. Chauvet, E. Brunel-Deschamps y C. Hillaire, *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*, París, Seuil, 1995; J. Clottes, *Thematic Changes...*, *op. cit.*; J. Clottes, J.M. Chauvet, E. Brunel-Deschamps, C., Hillaire *et al.*, “Les peintures de la Grotte Chauvet Pont d'Arc, à Vallon-Pont-d'Arc (Ardèche, France): datations directes et indirectes par la méthode du radiocarbonate”, *Compte Rendu de l'Académie de Sciences*, 320, 1995, pp. 1130-1140; P. Pettitt y P. Bahn, “Current Problems in Dating Paleolithic Cave Art: Candamo and Chauvet”, *Antiquity*, 75, 2003, pp. 134-141; H. Valladas, N. Tisnérat-Laborde, H. Cachier, M. Arnold *et al.*, “Radiocarbon AMS Dates for Paleolithic Cave Paintings”, *Radiocarbon*, 43, 2001, pp. 977-986; C. Züchner, “The Chauvet Cave: Radiocarbon versus Archaeology”, *International Newsletter on Rock Art*, 13, 1996, pp. 25-27.

¹⁴² P. Pettitt y A. Pike, “Dating European Paleolithic Cave Art: Progress, Prospects, Problems”, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 14, 2007, pp. 27-47.

¹⁴³ M.T. Cuzange, E. Delqué-Količ, T. Goslar, P.M. Grootes *et al.*, “Radiocarbon Intercomparison Program for Chauvet Cave”, *Radiocarbon*, 49, 2007, pp. 339-347; J. Clottes y J.M. Geneste, “Twelve Years of Research in Chauvet Cave: Methodology and Main Results”, en J. McDonald y P. Veth (eds.), *A Companion to Rock Art*, Oxford, Wiley-Blackwell, 2012, pp. 583-604.

Figura 4. Cueva de Chauvet. Fotografía de Jean Clottes reproducida con su autorización.



como algo más allá del arte”.¹⁴⁴ En los últimos treinta años, un número creciente de autores ha criticado el uso del término “arte” para definir las representaciones del Pleistoceno. Han argumentado que esta categoría, tan intrínsecamente ligada a las ideas occidentales de estética y belleza, no puede acomodar una gran diversidad de medios, temas, imágenes, técnicas y convenciones visuales que forman las culturas visuales del Paleolítico.¹⁴⁵ Han propuesto reemplazar la etiqueta de “arte” con otros términos (como cultura visual, imaginiería y representaciones materiales) que pudieran in-

¹⁴⁴ M.W. Conkey, “Materiality and Meaning-making in the Understanding of the Paleolithic ‘Arts’”, en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Becoming Human: Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 179-194, p. 174.

¹⁴⁵ M.W. Conkey, “New Approaches in the Search for Meaning? A Review of Research in ‘Paleolithic Art’”, *Journal of Field Archaeology*, 14, 1987, pp. 413-430, p. 413; R. Layton, *The Anthropology of Art*, Cambridge, Cambridge University Press, 1991, pp. 1-6; O. Odak, “A New Name for a New Discipline”, *Rock Art Research*, 8, 1991, pp. 3-12; O. Odak, “Kenya Rock Art Studies and the Need for a Discipline”, en M. Lorblanchet (ed.), *Rock Art in the Old World: Papers Presented in Symposium of the AURA Congress Darwin* (Australia) 1988, Nueva Delhi, Indira Gandhi National Centre for the Arts, 1992, pp. 33-47; O. Soffer y M.W. Conkey, “Studying Ancient Visual Cultures”, en M.W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann y N.G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, Allen Press, 1997, pp. 1-15, pp. 2-3; S. Tomášková, “Places of Art: Art and Archaeology”, en M.W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann y N.G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, Allen Press, 1997, pp. 265-287, pp. 268-269; R. White, “Beyond Art...”, *op. cit.*, p. 538.

corporar más tipos de imágenes al análisis de la vida material y social de los grupos de cazadores-recolectores. Aunque algunos investigadores (principalmente historiadores del arte) aún consideran que “arte” es un término legítimo,¹⁴⁶ la investigación moderna ha integrado una cantidad impresionante de representaciones al estudio de los sistemas artísticos y simbólicos de la prehistoria, incluyendo colorantes,¹⁴⁷ acanalado con los dedos,¹⁴⁸ objetos portables representacionales,¹⁴⁹ manos en negativo,¹⁵⁰ ornamentos,¹⁵¹ signos no figurativos¹⁵² y cúpulas.¹⁵³

¹⁴⁶ H.G. Blocker, *The Aesthetics of Primitive Art*, Lanham, University Press of America, 1994; T. Heyd, “Aesthetics and Rock Art: An Introduction”, en T. Heyd y J. Clegg (eds.), *Aesthetics and Rock Art*, Hampshire, Ashgate, 2005, pp. 1-17; M. Lorblanchet, “Le triomphe du naturalisme dans l’art paléolithique”, en J. Clottes y T. Shay (eds.), *The Limitations of Archaeological Knowledge*, Lieja, Etudes et Recherches Archéologique à l’Université de Liège, 1992, pp. 115-140; D.S. Whitley, *Handbook of Rock Art...*, *op. cit.*

¹⁴⁷ L.S. Barham, “Systematic Pigment Use in the Middle Pleistocene of South-central Africa”, *Current Anthropology*, 43, 2002, pp. 181-190; B. Guineau, M. Lorblanchet, B. Gratuze, L. Dulin *et al.*, “Manganese Black Pigments in Prehistoric Paintings: The Case of the Black Frieze of Pech Merle (Francia)”, *Archaeometry*, 43, 2001, pp. 211-225; E. Hovers, S. Ilani, O. Bar-Yosef y B. Vandermeersch, “An Early Case of Color Symbolism”, *Current Anthropology*, 44, 2003, pp. 491-522; J. Zilhão, D. Angelucci, E. Badal-García, F. D’Errico *et al.*, “Symbolic Use of Marine Shells and Mineral Pigments by Iberian Neandertals”, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 107, 2010, pp. 1023-1028.

¹⁴⁸ K. Sharpe, “Line Markings: Human or Animal Origin?”, *Rock Art Research*, 21, 2004, pp. 57-84; K. Sharpe y L. Van Gelder, “The Study of Finger Flutings”, *Cambridge Archaeological Journal*, 16, 2006, pp. 281-296.

¹⁴⁹ R.A. Farbstein, “Technologies of Art...”, *op. cit.*; G. Tosello, *Pierres gravées du Périgord magdalénien: art, symboles, territoires*, París, CNRS Editions, 2003; R. White, “Beyond Art...”, *op. cit.*; R. White, “The Women...”, *op. cit.*

¹⁵⁰ J. Clottes y J. Courtin, “La grotte Cosquer: peintures et gravures de la caverne engloutie”, París, Seuil, 1994; G. von Petzinger y A. Nowell, “A Question of Style: Reconsidering the Stylistic Approach to Dating Paleolithic Parietal Art in France”, *Antiquity*, 85, 2011, pp. 1165-1183.

¹⁵¹ M. Vanhaeren y F. D’Errico, “Aurignacian Ethno-linguistic...”, *op. cit.*; R. White, “Integrating Social...”, *op. cit.*; R. White, “Systems of Personal...”, *op. cit.*

¹⁵² N. Cole y A. Watchman, “AMS Dating of Rock Art in the Laura Region, Cape York Peninsula, Australia: Protocols and Results of Recent Research”, *Antiquity*, 79, 2005, pp. 661-678; C. Henshilwood, F. D’Errico, C. Marean, R. Milo y R. Yates, “An Early Bone Tool Industry from the Middle Stone Age at Blombos Cave, South Africa: Implications for the Origins of Modern Human Behaviour, Symbolism and Language”, *Journal of Human Evolution*, 41, 2001, pp. 631-678; C. Henshilwood, F. D’Errico e I. Watts, “Engraved Ochres from the Middle Stone Age Levels at Blombos Cave, South Africa”, *Journal of Human Evolution*, 57, 2009, pp. 27-47; G. Sauvet, “Les signes dans l’art mobilier”, en J. Clottes (ed.), *L’art des objets au Paléolithique*: tomo 2, París, Ministère de la Culture, 1990, pp. 83-99.

¹⁵³ R.G. Bednarik, “Cupules”, *Rock Art Research*, 25, 2008, pp. 61-100.

LA DIVERSIFICACIÓN EN LOS ACERCAMIENTOS A LA IMAGINERÍA Y EL SIMBOLISMO DEL PALEOLÍTICO

La globalización de los estudios de arte del Paleolítico ha revelado una variedad enorme de diseños, marcas, temas, formas materiales, repertorios simbólicos y artefactos visuales asociados con las sociedades del Pleistoceno. Además, los conceptos operativos para analizar e interpretar el arte paleolítico se han expandido, ampliado y vuelto más complejos. Como resultado de estos procesos, los acercamientos a las culturas visuales paleolíticas también se han diversificado en las últimas décadas. Conforme se agrupan más y más imágenes y objetos bajo la etiqueta de arte paleolítico, el número de investigadores interesados en las piezas de arte del Pleistoceno ha aumentado significativamente, tal como lo han hecho el número de discusiones y debates sobre representaciones paleolíticas. Aquí consideramos cómo los acercamientos nuevos al arte paleolítico reflejan los debates teóricos actuales en torno a la cultura material de los cazadores-recolectores.

Pocas áreas han generado tanta discusión en el arte paleolítico como la paleoantropología y la evolución humana. Los ornamentos personales, en particular, han jugado un rol fundamental en los debates contemporáneos sobre los orígenes del comportamiento humano. Hasta hace muy poco, la modernidad conductual estaba ligada unánimemente a la llegada de la gente anatómicamente moderna a Europa al comienzo del Paleolítico superior.¹⁵⁴ Según este modelo, conocido como la revolución humana, *Homo sapiens* fue la única especie de homínido con las herramientas cognitivas

¹⁵⁴ O. Bar-Yosef, "The Upper Paleolithic Revolution", *Annual Review of Anthropology*, 31, 2002, pp. 363-393; O. Bar-Yosef, "The Archaeological Framework of the Upper Paleolithic Revolution", *Diogenes*, 214, 2007, pp. 3-18; A.J. Jelinek, "Hominids, Energy, Environment, and Behavior in the Late Pleistocene", en M.H. Nitecki y D.V. Nitecki (eds.), *Origins of Anatomically Modern Humans*, Nueva York, Plenum, 1994, pp. 67-92; R.G. Klein, "The Problem of Modern Human Origins", en M.H. Nitecki y D.V. Nitecki (eds.), *Origins of Anatomically Modern Humans*, Nueva York, Plenum, 1994, pp. 3-17; R.G. Klein, "Archaeology and the Evolution of Human Behaviour", *Evolutionary Anthropology*, 9, 2000, pp. 17-36; P. Mellars, "Major Issues in the Emergence of Modern Humans", *Current Anthropology*, 30, 1989, pp. 349-385, y del mismo autor "The Impossible Coincidence: A Single-species Model for the Origins of Modern Human Behaviour in Europe", *Evolutionary Anthropology*, 14, 2005, pp. 12-27; W. Noble I. Davidson, "Tracing the Emergence of Modern Human Behavior: Methodological Pitfalls and a Theoretical Path", *Journal of Anthropological Archaeology*, 12, 1993, pp. 121-149; R. White, "Rethinking the Middle-Upper Paleolithic Transition", *Current Anthropology*, 23, 1982, pp. 169-192.

necesarias para crear y desarrollar las innovaciones culturales modernas. Desde la década de 2000, sin embargo, varios arqueólogos han propuesto el modelo de múltiples especies para explicar los orígenes de la complejidad conductual.¹⁵⁵ Este modelo sugiere que los neandertales fueron capaces de desarrollar muchas de las características que definen la modernidad cultural, incluyendo el arte y el simbolismo. De acuerdo con estos autores, la evidencia principal de las habilidades artísticas de los neandertales radica en la presencia de adornos en varios estratos arqueológicos que contienen restos de neandertales.¹⁵⁶ Aunque no hay consenso sobre si los neandertales crearon las piezas de arte, este debate resalta la revalorización actual de los ornamentos personales. Durante casi todo el siglo XX, estos objetos fueron vistos como chucherías meramente dedicadas a embellecer la apariencia de sus dueños.¹⁵⁷ Como resultado, los objetos personales fueron típicamente excluidos de la mayoría de las explicaciones concernientes al arte y el simbolismo. La situación comenzó a cambiar en los años noventa, cuando los ornamentos prehistóricos comenzaron a considerarse de modo diferente debido a la influencia de la arqueología del cuerpo y a los puntos de vista antropológicos sobre la ornamentación. Así, Newell y sus colaboradores publicaron un estudio pionero en las dimensiones étnicas de los ornamentos mesolíticos;¹⁵⁸ Davidson y Noble mostraron que en el contexto en el que la comunicación involucra el uso de signos arbitrarios, las cuentas pueden indicar afiliación a cierto grupo de cazadores-recolectores,¹⁵⁹ y Taborin publicó un estudio monumental sobre la ornamentación con conchas

¹⁵⁵ F. D'Errico, J. Zilhão, M. Julien, D. Baffier y J. Pelegrin, "Neanderthal Acculturation in Western Europe? A Critical Review of the Evidence and its Interpretation", *Current Anthropology*, 39, 1998, pp. 1-44; F. D'Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren *et al.*, "Archaeological Evidence...", *op. cit.*; M. Soressi y F. D'Errico, "Pigments, gravures, parures: les comportements symboliques controversés des Néandertaliens", en B. Vandermeersch y B. Maureille (eds.), *Les Néandertaliens: biologie et cultures*, París, CTHS, 2007, pp. 297-309; M. Vanhaeren, "Speaking with Beads...", *op. cit.*; M. Vanhaeren y F. D'Errico, "Aurignacian Ethno-linguistic...", *op. cit.*; J. Zilhão, "The Emergence...", *op. cit.*

¹⁵⁶ F. D'Errico, J. Zilhão, M. Julien, D. Baffier y J. Pelegrin, "Neanderthal Acculturation...", *op. cit.*

¹⁵⁷ R. White, "Beyond 'Art...' ", *op. cit.*, p. 539.

¹⁵⁸ R.R. Newell, D. Kielman, T.S. Constandse-Westermann, W.A. van der Sanden y A. van Gijn, *An Inquiry into the Ethnic Resolution of Mesolithic Regional Groups: The Study of Their Decorative Ornaments in Time and Space*, Leiden, Brill, 1990.

¹⁵⁹ I. Davidson y W. Noble, "Why the First Colonization of the Australian Region is the Earliest Evidence of Modern Human Behavior", *Archaeology in Oceania*, 27, 1992, pp. 135-142.

del Paleolítico.¹⁶⁰ En esa misma época, White dedicó varios estudios a las bases técnicas de las ornamentaciones del Paleolítico superior.¹⁶¹ Al comenzar el siglo XXI, Kuhn *et al.* y Stiner publicaron sus trabajos en torno a las cuentas de las cuevas Riparo Mochi y Üçagizli.¹⁶² Estos trabajos han estimulado una investigación rica en las muchas dimensiones sociales, simbólicas y culturales asociadas con los ornamentos personales.¹⁶³ En este contexto, los ornamentos personales se han descrito como artefactos que definen el intercambio de redes,¹⁶⁴ transportadores de identidad étnica, social y personal,¹⁶⁵ marcadores étnicos¹⁶⁶ y objetos que reflejan las cambiantes condiciones tecnológicas y económicas.¹⁶⁷

Las discusiones sobre la imaginaria prehistórica han jugado un papel igual de importante en la arqueología cognitiva. Este campo surgió en los años ochenta como la rama de la arqueología que aspiraba a lidiar con los desarrollos de la cognición humana de modo científico.¹⁶⁸ Aunque la arqueología

¹⁶⁰ Y. Taborin, *La parure en coquillage au Paléolithique: XXIXe supplément à Gallia préhistoire*, París, CNRS, 1993.

¹⁶¹ Véanse de R. White, “Beyond Art...”, *op. cit.*; “A Social and Technological...”, *op. cit.*, y “Ivory Personal Ornaments...”, *op. cit.*

¹⁶² S.L. Kuhn, M.C. Stiner y E. Gülec, “Initial Upper Paleolithic in South-central Turkey and its Regional Context: A Preliminary Report”, *Antiquity*, 73, 1999, pp. 505-517; S.L. Kuhn, M.C. Stiner, D.S. Reese y E. Gülec, “Ornaments in the Earliest Upper Paleolithic: New Results from the Levant”, *Proceedings of the National Academy of Sciences*, 98, 2001, pp. 7641-7646; M.C. Stiner, “Trends in Paleolithic Mollusk Exploitation at Riparo Mochi (Balzi Rossi, Italy): Food and Ornaments from the Aurignacian through Epigravettian”, *Antiquity*, 73, 1999, pp. 735-754.

¹⁶³ G. Bvocho, “Ornaments as Social and Chronological Icons: A Case Study of Southeastern Zimbabwe”, *Journal of Social Archaeology*, 5, 2005, pp. 409-424; K. Hill, M. Barton y A.M. Hurtado, “The Emergence of Human Uniqueness: Characters Underlying Behavioral Modernity”, *Evolutionary Anthropology*, 18, 2009, pp. 187-200; S. Kuhn y M. Stiner, “Body Ormentation...”, *op. cit.*; M. Soressi y F. D’Errico, “Pigments, gravures...”, *op. cit.*; Y. Taborin, *Langage sans parole...*, *op. cit.*

¹⁶⁴ E. Álvarez Fernández, “Perforated...”, *op. cit.*; F. D’Errico y M. Vanhaeren, “Criteria for Identifying Red Deer (*Cervus elaphus*) Age and Sex from Upper Canines: Application to the Study of Upper Paleolithic and Mesolithic Ornaments”, *Journal of Archaeological Science*, 29, 2002, pp. 211-232; M. Vanhaeren, F. D’Errico, I. Billy y F. Grousset, “Tracing the Source of Upper Paleolithic Shell Beads by Strontium Isotope Dating”, *Journal of Archaeological Science*, 31, 2004, pp. 1481-1488.

¹⁶⁵ M. Vanhaeren, “Speaking with Beads...”, *op. cit.*; J. Zilhão, “The emergence...”, *op. cit.*

¹⁶⁶ R. Boyd y P.J. Richerson, “The Evolution of Ethnic Markers”, *Cultural Anthropology*, 2, 1987, pp. 65-79; R. McElreath, R. Boyd y P.J. Richerson, “Shared Norms and the Evolution of Ethnic Markers”, *Current Anthropology*, 44, 2003, pp. 122-129; D. Nettle y R.I. Dunbar, “Social Markers and the Evolution of Reciprocal Exchange”, *Current Anthropology*, 38, 1997, pp. 93-99.

¹⁶⁷ S. Kuhn y M. Stiner, “Body Ormentation...”, *op. cit.*; R. White, “Ivory Personal...”, *op. cit.*

¹⁶⁸ C. Renfrew, “Mind and Matter: Cognitive Archaeology and External Symbolic Storage”,

cognitiva no estuvo lejos de ciertos acercamientos posprocesuales a los símbolos, la disciplina se fundó en el acercamiento evolucionista —procesual al material cultural—. ¹⁶⁹ Desde que fue ampliamente aceptado que las imágenes constituyen la mejor evidencia arqueológica para explorar la evolución del intelecto humano, ¹⁷⁰ mucha de la reciente discusión sobre el tema se ha centrado en el desarrollo de la capacidad humana para crear representaciones artísticas y simbólicas. Aunque no hay un consenso sobre cuándo y cómo apareció por primera vez esta facultad, existe un acuerdo que dice que las imágenes del Pleistoceno son valiosas para explorar los orígenes de la creatividad humana, ¹⁷¹ la simbolización, ¹⁷² el lenguaje, ¹⁷³ la

en C. Renfrew y C. Scarre (eds.), *Cognition and Material Culture: The Archaeology of Symbolic Storage*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 1998, pp. 1-6, p. 2.

¹⁶⁹ M. Donald, *Origins of the Human Mind: Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*, Cambridge, Harvard University Press, 1991; C. Renfrew, *Towards an Archaeology of Mind*, Cambridge, Cambridge University Press, 1982; C. Renfrew y E.B. Zubrow (eds.), *The Ancient Mind: Elements of Cognitive Archaeology*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994; C. Renfrew, C.S. Peebles, I. Hodder, B. Bender *et al.*, Viewpoint: What is Cognitive Archaeology?, *Cambridge Archaeological Journal*, 3, 1993, pp. 247-270.

¹⁷⁰ L. Malafouris, “Before and Beyond Representation: Towards an Inactive Conception of the Paleolithic Image”, en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 289-302, p. 291; C. Renfrew, “Mind and Matter...”, *op. cit.*, p. 2.

¹⁷¹ S. Mithen (ed.), *Creativity in Human Evolution and Prehistory*, Londres, Routledge, 1998; M. Turner (ed.), *The Artful Mind: Cognitive Science and the Riddle of Human Creativity*, Nueva York, Oxford University Press, 2006; D.S. Whitley, *Cave Paintings and the Human Spirit: The Origins of Creativity and Belief*, Amherst, Prometheus Books, 2009.

¹⁷² C. Henshilwood, F. D’Errico, C. Marean, R. Milo y R. Yates, “An Early Bone Tool...”, *op. cit.*; P. Mellars, “Symbolism, Language, and the Neanderthal Mind”, en P. Mellars y K. Gibson (eds.), *Modelling the Early Human Mind*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 1996, pp. 15-32; E. Reuland, “Language: Symbolization and Beyond”, en R. Botha y C. Knight (eds.), *The Cradle of Language*, Oxford, Oxford University Press, 2005, pp. 201-224.

¹⁷³ R. Botha, “Prehistoric Shell Beads as a Window on Language Evolution”, *Language & Communication*, 28, 2007, pp. 197-212; I. Davidson, “The Power of Pictures”, en M.W. Conkey, O. Soffer, D. Stratmann y N.G. Jablonski (eds.), *Beyond Art: Pleistocene Image and Symbol*, San Francisco, Allen Press, 1996, pp. 125-153; T.W. Deacon, *The Symbolic Species: The Co-evolution of Language and the Brain*, Nueva York, Norton, 1997; F. D’Errico, “New Model and its Implications for the Origin of Writing: La Marche Antler Revisited”, *Cambridge Archaeological Journal*, 5, 1995, pp. 3-46; F. D’Errico y M. Vanhaeren, “Earliest Personal Ornaments and their Significance for the Origin of Language Debate”, en R. Botha y C. Knight (eds.), *The Cradle of Human Language*, Oxford, Oxford University Press, 2009, pp. 24-60; F. D’Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren *et al.*, “Archaeological Evidence...”, *op. cit.*; C. Henshilwood y B. Dubreuil, “Reading the Artefacts...”, *op. cit.*; R. Layton, “Art, Language and the Evolution of Spirituality”, en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*,

memoria,¹⁷⁴ la percepción,¹⁷⁵ la imaginación¹⁷⁶ y la musicalidad.¹⁷⁷ Además, diferentes tipos de obras de arte prehistóricas se han examinado recientemente a través de la lente de la arqueología cognitiva y las neurociencias, incluido el arte en piedra,¹⁷⁸ las pinturas de las cuevas,¹⁷⁹ estatuillas y grabados,¹⁸⁰ imágenes antropomórficas,¹⁸¹ representaciones animales¹⁸² y cuentas.¹⁸³

Algunos estudios técnicos también se han beneficiado de una mayor atención a las imágenes y representaciones del Paleolítico. Los avances tecnológicos han estado ligados principalmente a los descubrimientos re-

Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 307-320; S.J. Mithen, *The Singing Neanderthals: The Origins of Music, Language, Mind and Body*, Londres, Weidenfeld and Nicholson, 2005.

¹⁷⁴ F. Coolidge y T. Wynn, "Working Memory, its Executive Functions, and the Emergence of Modern Thinking", *Cambridge Archaeological Journal*, 15, 2005, pp. 5-26; F. D'Errico, "Paleolithic Origins of Artificial Memory Systems", en C. Renfrew y C. Scarre (eds.), *Cognition and Material Culture: The Archaeology of Symbolic Storage*, Cambridge, McDonald Institute for Archaeological Research, 1998, pp. 19-50; T. Wynn y F. Coolidge, "Beyond Symbolism and Language: An Introduction to Supplement 1, Working Memory", *Current Anthropology*, 51, 2010, pp. 5-16.

¹⁷⁵ I. Davidson y W. Noble, "The Archaeology of Perception: Traces of Depiction and Language", *Current Anthropology*, 30, 1989, pp. 125-155; D. Hodgson, "Art, Perception and Information Processing: An Evolutionary Perspective", *Rock Art Research*, 17, 2000, pp. 3-34; S. Ouzman, "Towards a Mindscape...", *op. cit.*

¹⁷⁶ S. Mithen, "The Evolution of Imagination: An Archaeological Perspective", *SubStance*, 30, 2000, pp. 28-54; C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: a Global Prehistory of Figurative Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

¹⁷⁷ F. D'Errico, C. Henshilwood, G. Lawson, M. Vanhaeren *et al.*, "Archaeological Evidence...", *op. cit.*; I. Morley, "Ritual and Music: Parallels and Practice, and the Paleolithic", en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Becoming Human: Innovation in Prehistoric Material and Spiritual Culture*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, pp. 159-175.

¹⁷⁸ D.S. Whitley, "Cognitive Neurosciences, Shamanism and the Rock Art of Native California", *Anthropology of Consciousness*, 9, 1998, pp. 22-37.

¹⁷⁹ D. Hodgson, "The Visual Dynamics of Upper Paleolithic Art", *Cambridge Archaeological Journal*, 18, 2008, pp. 341-353; L. Malafouris, "Before and Beyond...", *op. cit.*; J. Onians, "Neuroarchaeology and the Origins of Representation in the Grotte Chauvet", en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 307-320.

¹⁸⁰ Y. Wynn, F. Coolidge y M. Bright, "Hohlenstein-Stadel and the Evolution of Human Conceptual Thought", *Cambridge Archaeological Journal*, 19, 2009, pp. 73-83.

¹⁸¹ J.A. Svoboda, "Upper Paleolithic Anthropomorphic Images of Northern Eurasia", en C. Renfrew e I. Morley (eds.), *Image and Imagination: A Global Prehistory of Figurative Representation*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, pp. 57-68.

¹⁸² D. Hodgson y P. Helvenston, "The Emergence of the Representation of Animals in Palaeoart: Insights from Evolution and the Cognitive, Limbic and Visual Systems of the Human Brain", *Rock Art Research*, 23, 2006, pp. 3-40.

¹⁸³ L. Malafouris, "Beads for a Plastic Mind: The 'Blind Man's Stick' (BMS) Hypothesis and the Active Nature of Material Culture", *Cambridge Archaeological Journal*, 18, 2008, pp. 401-414.

cientes en estudios líticos. Es este campo una nueva generación de investigadores ha cuestionado los acercamientos morfológicos tradicionales a piezas líticas basadas en la construcción de taxonomías culturales.¹⁸⁴ Estos investigadores argumentan que las muchas dimensiones sociales, culturales y económicas de la tecnología lítica sólo se pueden entender con un acercamiento más teórico. Por esta razón, examinan el proceso cognitivo involucrado para hacer herramientas,¹⁸⁵ las conexiones entre la tecnología paleolítica y la evolución humana,¹⁸⁶ cómo se produjeron las herramientas de piedra¹⁸⁷ y las dimensiones sociales y culturales de la tecnología lítica.¹⁸⁸ Puesto que la creación de las obras de arte prehistóricas está enmarcada por tecnologías particulares, preguntas similares se han extendido al análisis de la imaginería paleolítica. De hecho, no es casualidad que los arqueólogos

¹⁸⁴ O. Bar-Yosef y P. Van Peer, "The 'chaîne opératoire' Approach in Middle Paleolithic Archaeology", *Current Anthropology*, 50, 2009, pp. 103-130; E. Boëda, "Levallois: A Volumetric Construction, Methods, a Technique", en H.L. Dibble y O. Bar-Yosef (eds.), *The Definition and Interpretation of Levallois Technology*, Madison, Prehistory Press, 1995, pp. 41-68; J. Pelegrin, "Prehistoric Lithic Technology: Some Aspects of Research", *Archaeological Reviews from Cambridge*, 9, 1990, pp. 116-125.

¹⁸⁵ S.H. Ambrose, "Coevolution of Composite-tool Technology, Constructive Memory, and Language: Implications for the Evolution of Modern Human Behavior", *Current Anthropology*, 51, 2010, pp. s135-s147; S.P. McPherron, "Handaxes as a Measure of the Mental Capabilities of Early Hominids", *Journal of Archaeological Science*, 27, 2000, pp. 655-663; A. Nowell, "Working Memory and the Speed of Life", *Current Anthropology*, 51, 2010, pp. s121-s133; A. Nowell e I. Davidson (eds.), *Stone Tools and Evolution of Human Cognition*, Boulder, University Press of Colorado, 2010; N. Schlanger, "Understanding Levallois: Lithic Technology and Cognitive Archaeology", *Cambridge Archaeological Journal*, 6, 1996, pp. 231-254; D. Stout, N. Toth, K.D. Schick y T. Chaminade, "Neural Correlates of Early Stone Age Toolmaking: Technology, Language and Cognition in Human Evolution", *Philosophical Transactions of the Royal Society of London, Serie B* 363, 2008, pp. 1939-1949.

¹⁸⁶ S.H. Ambrose, "Paleolithic Technology and Human Evolution", *Science*, 291, 2001, pp. 1748-1753; K.R. Gibson y T. Ingold (eds.), *Tools, Language and Cognition in Human Evolution*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993; D. Stout y T. Chaminade, "Making Tools and Making Sense: Complex, Intentional Behavior in Human Evolution", *Cambridge Archaeological Journal*, 19, 2009, pp. 85-96.

¹⁸⁷ O. Bar-Yosef y P. van Peer, "The 'chaîne opératoire'...", *op. cit.*; T. Hopkinson, "The Transmission of Technological Skills in the Paleolithic: Insights from Metapopulation Ecology", en B. Roberts y M. Vander Linden (eds.), *Investigating Archaeological Cultures: Cultural Transmission and Material Culture Variability*, Nueva York, Springer, 2011, pp. 229-244.

¹⁸⁸ M.A. Dobres (ed.), *The Social Dynamics of Technology: Practice, Politics, and World Views*, Washington, D.C., Smithsonian Institution Press, 1999. M.A. Dobres, *Technology and Social Agency: Outlining a Practice Framework for Archaeology*, Oxford, Blackwell, 2000; A. Sinclair, "Constellations of Knowledge: Human Agency and Material Affordance in Lithic Technology", en M.A. Dobres y J.E. Robb (eds.), *Agency in Archaeology*, Londres, Routledge, 2000, pp. 196-212.

hayan aplicado conceptos y métodos desarrollados primero en los estudios líticos al análisis de las representaciones paleolíticas. Así, han analizado la imaginiería portable del Paleolítico a través de la lente del *chaîne opératoire*¹⁸⁹ y han empleado microscopía óptica y electrónica de barrido para entender la creación de los ornamentos personales.¹⁹⁰ Además, los estudios tecnológicos han examinado las imágenes de las cuevas y las representaciones portables desde otras perspectivas, incluyendo los procesos tecnológicos involucrados en la creación de imágenes paleolíticas,¹⁹¹ las conexiones entre la materialidad y la creación de significado,¹⁹² y los procesos sociales que influyeron en las elecciones de los artistas del Paleolítico.¹⁹³

Junto con estas nuevas perspectivas, los acercamientos más convencionales aún tienen un papel importante en la investigación del arte paleolítico. Estudios regionales,¹⁹⁴ nuevos descubrimientos,¹⁹⁵ avances metodológicos

¹⁸⁹ R.A. Farbstein, “Technologies of Art...”, *op. cit.*; R. White, “Ivory Personal Ornaments...”, *op. cit.*

¹⁹⁰ F. D’Errico y P. Villa, “Holes and Grooves...”, *op. cit.*; R. White, “The Women...”, *op. cit.*; R. White, “Systems of Personal...”, *op. cit.*

¹⁹¹ M. Álvarez, D. Fiore, E. Favret y R. Castillo Guerra, “The Use of Lithic Artefacts for Making Rock Art Engravings: Observation and Analysis of Use-wear Traces in Experimental Tools through Optical Microscopy and SEM”, *Journal of Archaeological Science*, 28, 2001, pp. 457-464; E. Chalmin, M. Menu y C. Vignaud, “Analysis of Rock Art Painting and Technology of Paleolithic Painters”, *Measurement Science and Technology*, 14, 2003, pp. 1590-1597; M.A. Dobres, “Meaning in the Making: Agency and the Social Embodiment of Technology and Art”, en M.B. Schiffer (ed.), *Anthropological Perspectives on Technology*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 2001, pp. 47-76; C. Fritz, “Towards the Reconstruction of Magdalenian Artistic Techniques: The Contribution of Microscopic Analysis of Mobiliary Art”, *Cambridge Archaeological Journal*, 9, 1999, pp. 189-208.

¹⁹² M.W. Conkey, “Materiality and Meaning-making...”, *op. cit.*; M.A. Dobres, “Meaning in the Making...”, *op. cit.*

¹⁹³ M.A. Dobres (ed.) *The Social...*, *op. cit.*; C. Fritz, “La gravure dans l’art mobilier magdalénien: du geste à la représentation”, *Maison des Sciences de l’Homme*, París, 1999; O. Soffer, “Gravettian Technologies in Social Contexts”, en W. Roebroeks, M. Mussi, J. Svoboda y K. Fennema (eds.), *Hunters of the Golden Age: The Mid Upper Paleolithic of Eurasia*, Leiden, University of Leiden, 2000, pp. 59-75; O. Soffer, J.M. Adovasio y D.C. Hyland, “The ‘Venus’ Figurines: Textiles, Basketry, Gender and Status in the Upper Paleolithic”, *Current Anthropology*, 41, 2000, pp. 511-537.

¹⁹⁴ M.S. Corchón Rodríguez, “La corniche cantabrique entre 15000 et 13000 ans BP: la perspective donnée par l’art mobilier”, *L’Anthropologie*, 101, 1997, pp. 114-143; B. Delluc y G. Delluc, *L’art pariétal...*, *op. cit.*; H. Delporte y J. Clottes (eds.), *Pyrénées préhistoriques: arts et sociétés*, París, Comité des Travaux Historiques et Scientifiques, 1996; C. González Sáinz, *El Magdaleniense superior-final de la región cantábrica*, Santander, Tantín y Universidad de Cantabria, 1989; D. Vialou, “L’art des grottes...”, *op. cit.*

¹⁹⁵ P. Arias, C. González Sáinz, A. Moure y R. Ontañón, *La Garna: un descenso al pasado*, Santander, Gobierno de Cantabria y Universidad de Cantabria, 1999; P.G. Bahn, “Cave Art without

en el análisis, registro y examen de imágenes paleolíticas¹⁹⁶ y estudios en la distribución geográfica y espacial de arte paleolítico¹⁹⁷ continúan enriqueciendo el campo de las culturas visuales paleolíticas. Como resultado, los estudios de arte paleolítico son un área dinámica y multidisciplinaria que ha incorporado muchas actividades, prácticas e ideas de otras disciplinas. El reto es determinar si estos desarrollos recientes definen lo que podría constituir un cambio de paradigma en la conceptualización de las imágenes del Paleolítico.

CONCLUSIÓN

La pregunta de si nos movemos hacia una conceptualización nueva de las imágenes paleolíticas es compleja, ya que hay signos que indican tanto la permanencia de las categorías tradicionales como la influencia de los nuevos modelos explicativos. Como demuestra el análisis de la bibliografía, conceptos tales como arte rupestre y arte portable son aún la forma primaria de clasificar las obras de arte del Paleolítico en diccionarios, enciclopedias, libros de texto y especializados. Después de muchos años de uso, estos términos están ampliamente aceptados por los investigadores y el

the Caves”, *Antiquity*, 69, 1995, pp. 231-237; J. Clottes, “Paleolithic Petroglyphs at Foz Coã, Portugal”, *International Newsletter on Rock Art*, 10, 1995, p. 2; J. Clottes y J. Courtin, *Cosquer redécouvert*, París, Seuil, 2005; N. Conard, “Paleolithic Ivory Sculptures...”, *op. cit.*; N. Conard, “A Female Figurine from the Basal Aurignacian of Hohle Fels Cave in Southwestern Germany”, *Nature*, 459, 2009, pp. 248-252; J.M. Geneste (ed.), *Recherches pluridisciplinaires dans la grotte Chauvet*, París, Société Préhistorique Française, 2005; P. Pettitt, P. Bahn y S. Ripoll (eds.), *Paleolithic Cave Art at Creswell: Crags in European Context*, Oxford, Oxford University Press, 2008; B. Delluc y G. Delluc, *Lascaux retrouvé*, Périgueux, Pilote 24, 2003.

¹⁹⁶ P.G. Bahn, “Location, Location: What Can the Positioning of Cave and Rock Art Reveal about Ice Age Motivations?”, en A. Pastoors y G.C. Weniger (eds.), *Höhlenkunst und Raum: Archäologische und architektonische Perspektiven*, Dusseldorf, Jan van der Most, 2003, pp. 11-20; C. Fritz y G. Tosello, “The Hidden Meaning of Forms: Methods of Recording Paleolithic Parietal Art”, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 14, 2007, pp. 48-80; M. Lorblanchet y P.G. Bahn (eds.), *Rock Art Studies: The Post-stylistic Era or Where Do We Go from Here?*, Oxford, Oxbow, 1993; A. Pastoors y G.C. Weniger, “Cave Art in Context: Methods for the Analysis of the Spatial Organization of Cave Sites”, *Journal of Archaeological Research*, 19, 2010, pp. 377-400.

¹⁹⁷ C. Chippindale y G. Nash, *The Figured...*, *op. cit.*; C. Fritz, G. Tosello y G. Sauvet, “Groupes ethniques, territoires, échanges: la ‘notion de frontière’ dans l’art magdalénien”, en N. Cazals, J. González Urquijo y X. Terradas (eds.), *Frontières naturelles, frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007, pp. 165-182; C. Gamble, *The Paleolithic Settlement of Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986; M. Ross, “Emerging Trends in Rock-art Research: Hunter-gatherer Culture, Land and Landscape”, *Antiquity*, 75, 2001, pp. 543-548.

público general. En este sentido heurístico y práctico, estas categorías son modos para referirse al arte prehistórico, aprobados por la tradición, que han demostrado ser útiles de varias maneras. Al mismo tiempo, estamos entrando en un nuevo periodo marcado por la rápida diversificación de los acercamientos a la imaginería visual paleolítica, una creciente inseguridad respecto de las suposiciones subyacentes involucradas en nuestras interpretaciones y nuevas cuestiones ontológicas y epistemológicas sobre los significados múltiples de las representaciones prehistóricas. La creciente globalización de este campo, la trascendencia de los descubrimientos recientes, los avances en metodologías técnicas y el surgimiento de nuevos acercamientos al arte, las imágenes y el simbolismo están definiendo nuevos marcos de trabajo en los que una sola clasificación, tal como la dicotomía parietal-portable, no tiene un papel que abarque todo. De hecho, la investigación contemporánea en las culturas visuales del Pleistoceno es tan global y fragmentaria que es difícil anticipar la emergencia de un nuevo programa unificado y un paradigma. Como ha sucedido con muchas otras disciplinas, los estudios de arte paleolítico han entrado en una época marcada por la diversidad y multiplicidad de acercamientos y perspectivas, por lo tanto, es razonable esperar un creciente número de categorías, términos, conceptos e ideas que se aplicarán a la descripción, análisis e interpretación de las imágenes del Pleistoceno en los años venideros. En este contexto fluctuante, la historia de la arqueología puede contribuir a la investigación moderna al recordarles a los investigadores que sus formas de conceptualizar las imágenes del Pleistoceno no son clasificaciones atemporales. Las categorías principales involucradas en el entendimiento de las imágenes prehistóricas será *siempre* el producto de universos sociales que están históricamente situados y datados, independientemente de si el universo es el contexto social de la sociedad burguesa a finales del siglo XIX o el mundo tecnológico y globalizado de comienzos del siglo XXI. Los arqueólogos, al igual que los científicos, tienden a olvidar los orígenes históricos de sus conceptos. Esto es lo que Bourdieu llama “amnesia génesis”,¹⁹⁸ es decir, la transformación de distinciones sociales y culturales, tal como la dicotomía

¹⁹⁸ P. Bourdieu, *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*, Stanford, Stanford University Press, 1996, p. 297.

parietal-portable, a unas naturales. Contra la amnesia, los investigadores deben estar muy al tanto de sus propias subjetividades e influencias en sus estrategias de interpretación. En este sentido, la historia de la arqueología puede ayudar a los científicos a entender mejor los mecanismos sociales que orientan sus prácticas. Esta historia cultural se escribió con la esperanza de contribuir a esta reflexión.

AGRADECIMIENTOS

La investigación para este artículo académico fue financiada por la Memorial University of Newfoundland (Canadá) y el Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria (España). Estamos muy agradecidos con los colegas que comentaron en versiones anteriores este artículo académico y ofrecieron su ayuda para nuestra investigación, incluyendo a Jean Clottes, Noël Coye, Claude Blanckaert, Víctor M. Fernández, César González Sáinz, Arnaud Hurel, John Robb, Nathan Schlanger, Alain Schnapp, Lawrence G. Straus, Eduardo Palacio-Pérez y Randall White. Gracias a Chris Henshilwood, Francesco D'Errico y, especialmente, a Jean Clottes por las fotografías utilizadas en este artículo. Estamos muy agradecidos con los siete colegiados anónimos de JARE por sus comentarios constructivos. Finalmente, agradecemos especialmente a Jennifer Selby por su asistencia editorial y a Gary Feinman por su apoyo. 

BIBLIOGRAFÍA RECIENTE

- Audouze, N. y N. Schlanger (eds.), *Autour de l'homme: contexte et actualité d'André Leroi-Gourhan*, Antibes, APDCA, 2004.
- Aujoulat, N., *Lascaux: le geste, l'espace et le temps*, París, Seuil, 2004.
- Azéma, M., *L'art des cavernes en action*, París, Errance, 2009-2010.
- Bahn, P.G. (ed.), *An Enquiring Mind: Studies in honor of Alexander Marshack*, Oxford, Oxbow Books, 2009.
- Bahn, P.G. (ed.), *Prehistoric Rock Art: Polemics and Progress*, Nueva York, Cambridge University Press, 2010.
- Bahn, P.G. y P. Pettitt (eds.), *Britain's Oldest Art: The Ice Age Cave Art of Creswell Crags*, Swindon, English Heritage, 2010.

- Bégouën, R., C. Fritz, G. Tosello, J. Clottes, A. Pastoors y F. Faist, *Le sanctuaire secret des bisons: Il y a 14000 ans, dans la caverne du Tuc d'Audoubert*, París, Somogy, 2009.
- Berghaus, G. (ed.), *New Perspectives on Prehistoric Art*, Westport, Praeger, 2004.
- Blundell, G., C. Chippindale y B. Smith (eds.), *Seeing and Knowing: Understanding Rock Art with and without Ethnography*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2011.
- Bocherens, H., D.G. Drucker, D. Billiou, J.M. Geneste y J. van der Plicht, "Bears and Humans in Chauvet Cave (Vallon-Pont-d'Arc, Ardèche, France): Insights from Stable Isotopes and Radiocarbon Dating of Bone Collagen", *Journal of Human Evolution*, 20, 2006, pp. 370-376.
- Bosinski, G., *Homo sapiens: l'histoire des chasseurs du Paléolithique Supérieur en Europe (40 000-10 000 av. J.-C.)*, París, Errance, 1991.
- Clottes, J., *World Rock Art*, Los Ángeles, Getty Conservation Institute, 2002.
- Clottes, J. *Les cavernes de Niaux: art préhistorique en Ariège-Pyrénées*, París, Errance, 2010.
- Clottes, J., *Pourquoi l'art préhistorique?*, París, Gallimard, 2011.
- Clottes, J. (ed.), *La grotte Chauvet: l'art des origines*, París, Seuil, 2001.
- Clottes, J. y J.D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées*, París, Seuil, 1996.
- Clottes, J. y M. Azéma, *Les félins de la grotte Chauvet*, París, Seuil, 2005.
- Clottes, J. y J.D. Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire: transe et magie dans les grottes ornées, Suivi de Après "Les Chamanes" polémique et réponses*, París, Seuil, 2007.
- Conard, N., M. Malina, S. Münzel y F. Seeberger, "Eine Mammutelfenbeinflöte aus dem Aurignacien des Geißenklösterle: Neue Belege für eine musikalische Tradition im frühen Jungpalaolithikum auf der Schwäbischen Alb", *Archäologisches Korrespondenzblatt*, 23, 2004, pp. 447-462.
- Coye, N. (ed.), *Sur les chemins de la préhistoire: l'Abbé Breuil, du Périgord à l'Afrique du Sud*, París, Somogy, 2006.
- Delluc, B. y G. Delluc, *Dictionnaire de Lascaux*, Burdeos, Éditions Sud-Ouest, 2008.
- Dissanayake, E., *Art and Intimacy: How the Arts Began*, Seattle, University of Washington Press, 2000.
- Domingo Sánz, I., D. Fiore y S.K. May (eds.), *Archaeologies of Art: Time, Place, Identity*, Walnut Creek, Left Coast Press, 2008.

- Fortea, F.J., “Los comienzos del arte paleolítico en Asturias: aportaciones desde una arqueología contextual no postestilística”, *Zephyrus*, 53-54, 2000-2001, pp. 177-216.
- Garate Maidagán, D., “Las pinturas zoomorfas punteadas del Paleolítico Superior cantábrico: hacia una cronología dilatada de una tradición gráfica homogénea”, *Trabajos de Prehistoria*, 65, 2008, pp. 29-47.
- Garate Maidagán, D., “Perdurance des traditions graphiques dans l’art pariétal pré-magdalénien des Cantabres”, *INORA*, 50, 2008, pp. 18-25.
- Gély, B. y M. Azéma, *Les mammouths de la grotte Chauvet*, París, Seuil, 2005.
- González Sáinz, C., “De quelques particularités des centres pariétaux paléolithiques dans la région cantabrique”, *Préhistoire, Art et Sociétés*, LXII, 2007, pp. 19-36.
- González Sáinz, C., “Dating Magdalenian Art in North Spain: The Current Situation”, en P. Pettitt, P. Bahn y S. Ripoll (eds), *Palaeolithic Cave Art at Creswell: Crags in European Context*, Oxford, Oxford University Press, 2007, pp. 247-262.
- González Sáinz, C. y C. San Miguel, *Las cuevas del desfiladero: arte rupestre paleolítico en el valle del río Carranza (Cantabria-Vizcaya)*, Santander, Universidad de Cantabria y Consejería de Cultura del Gobierno de Cantabria, 2001.
- González Sáinz, C., R. Cacho y T. Fukazawa, *Arte paleolítico en la región cantábrica: base de datos multimedia photo VR*, Santander, Universidad de Cantabria, 2003.
- Guthrie, R.D., *The Nature of Paleolithic Art*, Chicago, University of Chicago Press, 2005.
- Jorge, V.O. (ed.), *Dossier côa*, Oporto, Sociedade Portuguesa de Antropologia Etnologia, Oporto, 1995.
- Lewis-Williams, J.D., *The Mind in the Cave: Consciousness and the Origins of Art*, Nueva York, Thames and Hudson, 2002.
- Lewis-Williams, J.D. y S. Challis, *Deciphering Ancient Minds: The Mystery of San Bushman Rock Art*, Londres, Thames and Hudson, 2011.
- Lorblanchet, M., “The Archaeological Significance of the Results of Pigment Analyses in Quercy Caves”, *Rock Art Research*, 7, 1990, pp. 19-20.
- McDonald, J. y P. Veth (eds.), *A Companion to Rock Art*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2012.
- Moro Abadía, Ó. y M.R. González Morales, “L’analogie et la représentation de

- l'art primitif à la fin du XIX^e siècle”, *L'Anthropologie*, 109, 2005, pp. 703-721.
- Moro Abadía, Ó. y M.R. González Morales, “Thinking About Style in the ‘Post-stylistic era’: Reconstructing the Stylistic Context of Chauvet”, *Oxford Journal of Archaeology*, 26, 2007, pp. 109-125.
- Moro Abadía, Ó. y M.R. González Morales, “Palaeolithic Art Studies at the Beginning of the 21st Century: A Loss of Innocence”, *Journal of Anthropological Research*, 64, 2008, pp. 529-552.
- Moro Abadía, Ó. y M.R. González Morales, “Redefining Neanderthals and Art: An Alternative Interpretation of the Multiple Species Model for the Origin of Behavioural Modernity”, *Oxford Journal of Archaeology*, 29, 2010, pp. 229-243.
- Moro Abadía, Ó. y M.R. González Morales, “Les origines de l’art et les théories sur l’évolution humaine: le cas français”, *L'Anthropologie*, 115, 2011, pp. 343-359.
- Moro Abadía, Ó. y F. Pelayo, “Reflections on the Concept of ‘Precursor’: Juan de Vilanova and the Discovery of Altamira”, *History of the Human Sciences*, 23, 2010, pp. 1-20.
- Moure Romanillo, A., C. González Sáinz y M.R. González Morales, *Las cuevas de Ramales de la Victoria (Cantabria): arte rupestre paleolítico en las cuevas de Covaianas y La Haza*, Santander, Universidad de Cantabria, 1991.
- Moure Romanillo, A., C. González Sáinz, F. Bernaldo de Quirós y V. Cabrera Valdés, “Dataciones absolutas de pigmentos en las cuevas cantábricas: Altamira, El Castillo, Chimeneas y Las Monedas”, en A. Moure Romanillo (ed.), *El hombre fósil 80 años después: volumen conmemorativo del 50 aniversario de la muerte de Hugo Obermaier*, Santander, Universidad de Cantabria, 1996, pp. 295-324.
- Müller-Beck, H., N. Conard y W. Schürle (eds.), *Eiszeitkunst im Süddeutsch-Schweizerischen Jura*, Stuttgart, Anfänge der Kunst, Theiss, 2001.
- Palacio-Pérez, E., “Cave Art and the Theory of Art: The Origins of the Religious Interpretation of Palaeolithic Graphic Expression”, *Oxford Journal of Archaeology*, 29, 2010, pp. 1-14.
- Palacio-Pérez, E., “Salomon Reinach and the Religious Interpretation of Palaeolithic Art”, *Antiquity*, 84, 2010, pp. 853-863.
- Palacio-Pérez, E., “The Origins of the Concept of ‘Palaeolithic Art’: Theoretical Roots of an Idea”, *Journal of Archaeological Method and Theory*, 20 (4), 2012, pp. 682-714.

- Pastors, A. y G.C. Weniger, “Cave Art in Context: Methods for the Analysis of the Spatial Organization of Cave Sites”, *Journal of Archaeological Research*, 19, 2011, pp. 1-24.
- Petrognani, S. y E. Robert, “A propos de la chronologie des signes paléolithiques: constance et émergence des symboles”, *Anthropologie*, XLVII, 2009, pp. 169-180.
- Pike, A., D.L. Hoffmann, M. García-Diez, P. Pettitt, J. Alcolea, R. Balbín, C. González Sáinz, C. de las Heras, J.A. Lasheras, R. Montes, J. Zilhão, “U-Series of Dating of Paleolithic Art in 11 Caves in Spain”, *Science*, 336, 2012, pp. 1409-1413.
- Rosenfeld, A. y C. Smith, “Recent Developments in Radiocarbon and Stylistic Methods of Dating Rock-art”, *Antiquity*, 71, 1997, pp. 405-411.
- Sanchidrián Torti, J.L., “Arte paleolítico de la zona meridional de la Península Ibérica”, *Complutum*, 5, 1994, pp. 163-195.
- Sanchidrián Torti, J.L., *Manual de arte prehistórico*, Barcelona, Ariel, 2001.
- Sauvet, G., C. Fritz y G. Tosello, “L’art aurignacien: émergence, développement, diversification”, en N. Cazals, J. González Urquijo y X. Terradas (eds.), *Frontières naturelles, frontières culturelles dans les Pyrénées préhistoriques*, Santander, Universidad de Cantabria, 2007, pp. 319-338.
- Sauvet, G., R.H. Layton, T. Lenssen-Erz, P. Taçon y A. Włodarczyk, “Thinking with Animals in Upper Palaeolithic Rock Art”, *Cambridge Archaeological Journal*, 19, 2009, pp. 319-336.
- Schürle, W. y N. Conard (eds.), *Zwei Weltalter: Eiszeitkunst und die Bildwelt Willi Baumeisters*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz Verlag, 2005.
- Taçon, P.S., G. Li, D. Yang, S.K. May, H. Liu, M. Aubert, X. Ji, D. Curnoe y A.I. Herries, “Naturalism, Nature and Questions of Style in Jinsha River Rock Art, Northwest Yunnan, China”, *Cambridge Archaeological Journal*, 20, 2010, pp. 67-86.
- Tosello, G., C. Fritz y G. Sauvet, “Découverte d’une nouvelle figure dans la grotte supérieure de Gargas (Hautes-Pyrénées)”, *Préhistoire, Art et Sociétés*, LX, 2005, pp. 45-51.
- Vialou, D., *La préhistoire*, París, Gallimard, 1991.
- Vialou, D., *Au coeur de la préhistoire: chasseurs et artistes*, París, Gallimard, 1996.

Obras de arte del hombre primitivo en Europa*

Hugh Falconer

AL EDITOR DE *THE TIMES*

Señor. A partir de la exploración de la Cueva de Brixham, en 1858, se ha dado un inmenso impulso por toda Europa a la búsqueda y el estudio de pruebas materiales de la antigüedad de la raza humana. La mente pública anhela obtener información de un tema que hace unos años era condenado por el veredicto general del hombre de ciencia y apenas si se mencionaba en secreto. Día tras día sale a la luz nueva evidencia de la más interesante e importante naturaleza, aunque no lleve al hombre, en cada caso particular, a un periodo de antigüedad geológica de gran lejanía. El sur de Europa es el rincón desde el que fluye ahora la corriente y las cuevas con restos fósiles, los manantiales de los que emana. El profesor Busk, en una comunicación reciente (*Reader*, 30 de enero), dio un informe excelente y muy claro de los descubrimientos que se han hecho en el último año en una cueva con restos óseos en Gibraltar. Los materiales, que aún no han llegado en su totalidad a Inglaterra, están bajo investigación y prometen resultados de gran importancia. Pero las aportaciones más interesantes han sido proporcionadas, muy recientemente, por unas cuevas en el centro de Francia, en las que se encontró, en gran abundancia, lo que pueden llamarse obras de arte de ejecución primitiva, lo que prueba que el hombre salvaje de la rústica y burda Era de Piedra era capaz, mediante el uso de piedras, de esculpir en cuernos de venados y grabar en piedra figuras de cuadrúpedos

*Traducción del inglés de Agnes Mondragón Celis. Este artículo fue originalmente publicado el viernes 25 de marzo de 1864 en el periódico *The Times* de Londres.

que fueron sus contemporáneos y que ahora están extintos en esa región. Mi amigo, el señor [Édouard] Lartet, en su nombre y el de su colaborador, el señor Henry Christy, envió a la Academia de Ciencias el 29 del mes pasado un informe de esas reliquias que, al exhibirse, produjeron una sensación inusual entre los doctos académicos. Quisiera ahora ofrecer un breve esbozo de esta nueva y ciertamente muy antigua galería de arte, extraída principalmente del documento del señor Lartet, que pronto aparecerá en las *Comptes Rendus*, y de figuras de los objetos.

Las pruebas de la antigüedad remota del hombre se derivan de dos fuentes: 1) los depósitos antiguos, o “cuaternarios”, de grava del río; 2) las cuevas con restos fósiles. La primera [...] lleva al hombre más alejado en el tiempo y con la mayor certeza; pero es del carácter más escaso y limitado, en tanto que consiste sólo de armas e instrumentos de sílex-piedra que apenas si varían más allá de unos pocos patrones. No ha habido un solo caso en el que se encuentre siquiera un fragmento de hueso humano incuestionablemente auténtico en estos depósitos. Por otro lado, la evidencia que han proporcionado estas cuevas, a pesar de ser un indicio menos certero de un tiempo remoto, es infinitamente más variada e instructiva. Nos habla, en ciertos casos, de la división de la raza humana a la que el hombre, el antiguo habitante de las cuevas, probablemente pertenecía; cuáles eran su estatura y sus fuerzas físicas; qué animales eran sus contemporáneos; de qué moluscos, pescados, carne y aves se alimentaba; que cocía su comida en el fuego; que extraía la médula de los huesos y cómo lo hacía; cómo y con qué herramientas mataba a sus presas; cómo removía y limpiaba las pieles; que raspaba la carne de los huesos; que cortaba con cuidado los tendones de los venados que cazaba para hacer líneas de arpón o para producir la fibra del hilo de coser para sus agujas de punto fino; dónde y en qué dirección cortaba los tendones; qué instrumentos y herramientas —de piedra, hueso y cuerno de venado— usaba; cuáles eran sus adornos y cómo se encargaba de sus muertos. Está comenzando a iluminarnos sobre lo que era capaz de lograr en el medio del arte y en que, en la música, tenía el trozo inicial de un silbato de hueso, limitado a una nota. Algunos observadores superficiales y hombres poco sensibles han desdeñado la evidencia de las cuevas, con el argumento de que se han ocupado en diferentes momentos y los últimos habitantes a menudo alteran su contenido, formando así lo

que se llaman depósitos *remanié* [alterados]. Pero las fallas acompañan a los objetores mismos. Cuando el profundo conocimiento paleontológico, la inusual sagacidad y la prudencia filosófica del señor Lartet se aplican a lo que fueron fuentes de duda y vergüenza para ellos, las supuestas dificultades se convierten en recursos para desentrañar la enredada pista y en indicios de verdades ocultas. En resumen, además del hecho concreto de que el hombre primitivo existió durante la parte temprana del periodo de “deriva fluvial” en Europa, todo lo que sabemos de él —excluyendo los “depósitos de conchas”¹ y las “habitaciones”, que son más tardíos— se deriva únicamente de las cuevas con huesos fósiles.

Las cavernas que en esta ocasión fueron los objetos de exploración del señor Lartet y el señor Henry Christy se encuentran en el departamento de la Dordogne (la antigua provincia de Périgord) y en el distrito de Sarlat, en el suroeste de Francia central. Las localidades más productivas fueron la cueva de “Les Eyzies” en la comunidad de Tayac, la cueva de “Le Moustier” y los refugios de descanso bajo los prominentes peñascos de “Lauge-rie-Haute”, “Lauge-rie-Basse” y “La Madeleine” en el valle de la Vezère, donde la formación rocosa está compuesta de creta consolidada. El piso de la caverna de “Les Eyzies” está cubierto por una capa continua de brecha, compuesta por una base de cenizas mezcladas con carbón; fragmentos de hueso en estado natural, rotos o quemados; pequeñas piedras del exterior; núcleos de sílex con numerosos fragmentos de lascas de sílex o cuchillos, invariablemente de formas forjadas y asociados con otros instrumentos o armas fabricados con cuernos de reno; todo consolidado en una masa confusa, que jamás se había alterado desde el periodo en que fue abandonada. Esto se demostró por el estado de los materiales y por el hecho de que, en varios casos, se encontraron huesos largos con sus cabezas en continuidad articular y vértebras de renos en secuencia.

Los objetos de arte principales fueron los siguientes: En “Les Eyzies”, entre numerosos fragmentos de una pizarra dura, ajena al distrito, se en-

¹ El término utilizado en el texto original es *kitchen-middens*. En general, *midden* se refiere a un yacimiento o depósito de algún objeto. En este caso, sería el depósito o yacimiento de conchas u otros restos orgánicos que se consumían como alimento. Falconer lo traslada al contexto moderno y lo designa como “cocina”, aunque probablemente sería más preciso denominarlo “comedor”. [N. de la T.]

contraron dos láminas, cada una de las cuales contenía, grabada, una representación de un cuadrúpedo. Una de ellas, mutilada por una antigua fractura, presenta la mitad delantera de un animal herbívoro (?), cuya cabeza aparentemente poseía cuernos, en la medida en que las líneas apenas visibles del grabado en esta parte permiten juzgar. La otra contiene la figura de una cabeza, con las fosas nasales claramente definidas y la boca medio abierta; pero las líneas del perfil en la región frontal están interrumpidas por haberse borrado como consecuencia de fricción subsecuente. En un lado y un poco al frente está grabada la figura de la ramificación de un cuerno grande, que los señores Lartet y Milne Edwards infirieron, con reservas, que pertenece a un alce. El señor Lartet considera que estos especímenes son los ejemplos más antiguos conocidos de grabado en piedra, hecho por el hombre primitivo, de la Edad del Reno en Europa.²

La parte más impresionante de la colección, que consiste en objetos esculpidos, se descubrió en los lugares de descanso, bajo los peñascos de La Madeleine, Laugerie-Haute y Laugerie-Basse, entre acumulaciones de restos de hueso y demás *rejectamenta*, mezclados con una cantidad inmensa de lascas de sílex y los núcleos de los que fueron desprendidas. Estos lugares evidentemente fueron las cocinas y las fábricas del antiguo salvaje. Los huesos indicaban los animales de los que se alimentaba: caballo, buey, íbice, gamuza, reno, pájaros, peces, etc. El venado común era escaso, como lo eran el jabalí y la liebre. Se descubrieron algunas muelas aisladas del extinto alce irlandés y también láminas aisladas de las muelas del mamut.

Laugerie-Haute parecería haber sido especialmente la localidad donde se hacían instrumentos de sílex y Laugerie-Basse donde convertían cuernos de renos en puntas de lanza, arpones, dagas, puntas de flecha, agujas y otros instrumentos. Aquí se descubrió una acumulación enorme de cuernos de reno, todos los cuales poseían casi las marcas de una sierra de piedra con la que se separaban las piezas apropiadas para transformarse. Aquí también se encontraron los principales objetos esculpidos, algunos de los cuales,

² “La Magdaleniense, más que cualquier otra tradición del Paleolítico superior, se caracterizaba por la caza de presas grandes. En muchos casos, la especie dominante eran los renos, lo que llevó a Lartet y Christy a llamarla la Era Magdaleniense del Reno”. [N. de la T.] James Enloe, *Encyclopedia of Prehistory, Volume 4: Europe*, Peter N. Peregrine y Melvin Ember (eds.), Springer Science, 2001, p. 200.

considerando el periodo y la naturaleza de las herramientas, son maravillas tanto de diseño artístico como de composición.

La más extraordinaria es una daga larga o estoque corto, hecha de un solo cuerno. El mango representa el cuerpo de un reno, con las partes en justa proporción y tratadas con habilidad singular y sentido artístico, en subordinación al uso para el que estaba destinado. Las patas delanteras están cómodamente dobladas bajo el cuerpo; las patas traseras extendidas imperceptiblemente hacia el filo; los prominentes cuernos y orejas están ingeniosamente colocados sobre el pecho al darle a la cabeza una inclinación hacia arriba; y un conveniente hueco para la empuñadura se produce mediante una curva continua que se extiende del cuarto trasero al hocico. El señor Lartet observa que la mano para la que fue diseñada debe haber sido mucho más pequeña que la de las razas europeas existentes. El artista-salvaje evidentemente dejó el arma inacabada; pero, como un diseño de buen gusto, será comparada muy favorablemente con mangos de dagas orientales esculpidas en marfil.

Otro espécimen se describe como un mango que termina de un lado en una punta de lanza y que contiene, en relieve parcial, la cabeza de un caballo y la de un ciervo, probablemente un reno. Otras están decoradas con líneas onduladas longitudinales y paralelas, etc. Una clase distinta consiste en porciones ramificadas de cuernos de reno que contienen representaciones de formas animales —algunas elaboradas con líneas grabadas, otras en bajo o altorrelieve—. Una de esas estructuras que se extienden como ramas muestra la figura de un animal herbívoro grande que se ha identificado, de manera conjetural, como un uro. Otro supuestamente representa un buey, probablemente un *Bos primigenius* (?). La colección, a juzgar por los dibujos que he visto, es muy rica en puntas de lanza, arpones puntiagudos, puntas de flecha y agujas delgadas de punto fino, con un agujero perforado. Los arpones tienen un gran parecido con los patrones esquimales. En un objeto se representa con claridad la figura de un pez con escamas. Los adornos consisten en colmillos de lobo, dientes incisivos de bueyes y otros animales, con huesos de los oídos de caballos y bueyes, todos perforados para colgarse. Un objeto curioso es la primera falange digital de un rumiante, perforado a cierta profundidad por una especie de taladro cilíndrico liso en la superficie inferior, cerca de la articulación superior expandida. Supuesta-

mente fue un silbato o un reclamo [para caza, *call*] y produce un sonido estridente cuando se coloca ante el labio inferior y se sopla en él. Tres de estos silbatos de falanges son de renos, uno es de gamuza. Una reliquia de incomparable interés consiste en la vértebra lumbar de un reno, perforada de un extremo al otro por un arma de sílex que aún permanece encajada en el hueso, fijada por incrustación calcárea. Este es un objeto de gran significancia y extrema singularidad. Aunque se encontraron huesos humanos, fueron muy escasos; pero el señor Lartet se ha abstenido de aludir a ellos, con una reserva cuya razón es indicada por el señor Milne Edwards. Al formarse una estimación del valor de las reliquias de arte, el lector tendrá en mente que son la producción de la rústica y burda “Edad de Piedra”, en la que se emplearon láminas delgadas y delicadas lascas de sílex como herramientas. Tal es, al menos, la justa conclusión que se ha obtenido a la luz actual de la evidencia negativa, puesto que no se ha encontrado un solo rastro de metal de ninguna forma en las cuevas de la Dordogne. Pero si el hombre primitivo realmente logró tal progreso en la concepción del arte sin haber alcanzado aún el conocimiento de los metales, ese sería un fenómeno antropológico tan curioso como lo son los objetos artísticos mismos, que expresan el nivel de lujo que el descanso, el tiempo libre y la comodidad producen. El cuerno del reno es, notoriamente, el menos valioso y compacto de los cuernos de ciervos; se talla fácilmente con un cuchillo, que no es el caso con los cuernos de venados.

Las labores del señor Lartet y el señor Henry Christy en las cuevas de la Dordogne comenzaron en agosto de 1863. Han continuado desde entonces y están aún en curso. A pesar de lo valiosa e instructiva que es la colección de la Dordogne, en ciertos sentidos la sobrepasa otra, la de la “cueva Bruniquel”, en el sur de Francia, que ha reunido más recientemente a otros observadores. Parecería que la serie Bruniquel no tiene el mismo repertorio de objetos artísticos, pero es más rica en el departamento de armas e instrumentos, como arpones, puntas de lanza, etc., y éstos son más grandes, numerosos, y están mejor acabados y preservados. Estos valiosos materiales se ofrecieron, en sucesión, al gobierno francés y al Museo Británico. La Pérfida Albión los tiene: están ahora en la colección nacional. El resultado da infinito crédito al entusiasmo, la diligencia y la labor de la administración del Museo Británico. Pero la satisfacción que necesariamente produce tan

valiosa adquisición no es completamente pura. La investigación de la verdad está más allá de la predilección nacional. La serie de la “cueva Bruniquel” está ahora separada de las colecciones en Francia, de las que constituye un complemento, y con las que el señor Lartet ha estado involucrado desde 1861, cuando publicó sus importantes investigaciones sobre la cueva-sepultura de Aurignac. Los interesados en el avance de nuestro conocimiento en la materia se habrían congratulado si los materiales de Bruniquel se hubieran puesto en sus manos expertas, para incluirse en el trabajo que él y el señor Henry Christy están a punto de publicar sobre los antiguos restos del hombre de la Edad de la “Caverna” en Francia.

Una circunstancia del caso merece ser conocida por todos. El instinto del coleccionador es el de reunir, acumular y conservar. El señor Henry Christy es el poseedor de una de las más selectas colecciones arqueológicas privadas en Europa. El señor Lartet y él exploraron las cavernas de la Dordogne, en gran medida, con el objeto, primero, de agotar el terreno y, luego, de distribuir duplicados. Han presentado a todos los museos principales en Europa bloques enormes del material del suelo, que tienen toda variedad de objetos incrustados, y han seleccionado a grupos de personas de todos los países con puestos de trabajo reconocidos en el mismo campo, y esto incluso antes de que se publicaran sus propias investigaciones. En su caso, un impulso superior extinguió el simple instinto del coleccionista. No se requiere comentario alguno.

Señor, su obediente servidor,

H. Falconer.

Calle Park-Crescent número 21, Portland-place, 10 de marzo.

P.D. En la reunión de la Academia de Ciencias (29 de febrero) fue comunicada una nota sobre el mismo tema, y otros relacionados, por el marqués de Vibraye, quien ha trabajado de forma enormemente meritoria en las cuevas con restos fósiles de Francia. ❧

La soledad del *Homo sapiens*

Pablo Meyer Rojas

Para no provocar más controversias con su teoría de la evolución, Darwin evitó hablar de la evolución humana en su opus de 1859 *El origen de las especies* y sólo más de diez años después publicó *El origen del hombre*. Eugene Dubois no le tuvo miedo a las confrontaciones y veinte años más tarde bautizó como *Pithecanthropus erectus* u “hombre-mono erguido” los restos del primer fósil con características tanto de mono como de humano encontrados al este de la isla de Java. Dubois pensaba que el hombre de Java, ahora conocido como *Homo erectus*, era el eslabón perdido, cuando no era más que el inicio de la cadena. En la última década se han publicado descubrimientos que extienden hasta siete millones de años atrás los primeros rastros de lo que se cree son nuestros ancestros, seguidos por la era del *Australopithecus* o “primate del sur”, descubierto en África del sur en 1920, que vivió entre 1.5 y cuatro millones de años atrás y finalmente la era del *Homo*, que llega hasta nuestros días con el *Homo sapiens*. El paso lineal del tiempo parece explicarlo todo, pero lejos de ser un árbol enraizado, el origen de la humanidad parece cada vez más un arbusto frondoso podado varias veces.

¿QUIÉN LE GANARÁ A LUCY?

¿Por qué *Lucy* es el ancestro más famoso? Por el resultado científico o por el nombre y la curiosa manera en la que los científicos relatan el descubrimiento. En el otoño de 1973 la paleontóloga británica Mary Leakey, el americano Donald Johanson y el francés Yves Coppen descubrieron en el desierto del triángulo de Etiopía el famoso fósil *Australopithecus afarensis* al que llamaron *Lucy*, porque en el momento del descubrimiento estaban oyendo la famosa

canción de los Beatles, *Lucy in the Sky with Diamonds*. De la gran familia de los *Australopithecus* emergió el género humano hace unos 2.4 millones de años. El descubrimiento de *Lucy* fue un parteaguas en la búsqueda de los orígenes del hombre, porque por primera vez se encontraba un fósil que mostraba que nuestros ancestros se volvieron bípedos antes de que creciera su cerebro. *Lucy*, con su pequeño cerebro, pesaba 29 kg y medía alrededor de 1.10 m, y vivió hace unos 3.2 millones de años. Los raros y excepcionales fósiles descubiertos en los últimos diez años, que son aún más antiguos que *Lucy* y se han dado a conocer también por sus apodos, *Toumai*, *Orrorin* y *Ardi*, vivieron todos entre cinco y siete millones de años atrás.

Desde los años setenta del siglo XX se cree que el origen del hombre es ese triángulo del África oriental, pero varios descubrimientos recientes han modificado también esta visión. Científicos de África del sur tienen ahora el fósil que tal vez le hará competencia a *Lucy*, su nombre es *Australopithecus sediba*. La historia cuenta que el hijo de nueve años de Lee Berger, líder del grupo de paleontólogos, salió en busca de su perro cerca del sitio donde trabajaba su padre y encontró un hueso de quijada con un diente. La quijada llevó a un fósil muy completo que incluía el cráneo, las manos, varias costillas y un fémur. Todo esto es esencial para determinar el tamaño y las habilidades del ser fosilizado. Se estima que *Australopithecus sediba* vivió hace unos dos millones de años y su particularidad consiste en tener rasgos de *Homo* y también de primate. Los autores lo ponen más cerca del hombre moderno que otro fósil famoso, *Homo habilis*, descubierto hace cincuenta años, también por Mary Leakey, y que se considera usaba herramientas. Los Leakey son los Bach de la paleoantropología, con tres generaciones en el campo: Mary y su marido Louis, su hijo Richard y su nieta Louise. *Homo habilis* genera además una discusión geográfica que dura hasta nuestros días, porque lleva por primera vez el origen del hombre moderno a África después de que durante mucho tiempo se pensara que provenía del *Homo erectus* asiático, los famosos hombres de Java o de Pekín.

DOS GRUPOS HUMANOS EN ÁFRICA SEPARADOS POR CIENTO MIL AÑOS

Antes de seguir, situémonos temporalmente y hagamos un salto al hombre moderno, de 200 mil años para acá, y cuya definición clásica de 1955 exige

que para que un fósil sea *Homo* tiene que tener postura vertical, caminar como bípedo, un cerebro de 600 centímetros cúbicos y la destreza para hacer utensilios primitivos de piedra. Investigadores del Consorcio Genográfico —entre ellos el famoso Spencer Wells, quien publicó *El viaje del hombre*, un *bestseller* en el que traza la migración de la humanidad de África a Indonesia— de la Universidad de Jerusalén y de IBM analizaron las secuencias de 624 genomas de mitocondrias de *Homo sapiens* subsahariano. Las mitocondrias, fábricas de energía, residentes en las células, y de las cuales Lynn Margulis lanzó la hipótesis de un origen simbiótico bacteriano, se heredan únicamente por vía materna, y por ende sirven para reconstruir linajes genéticos. Secuenciar ADN mitocondrial para generar árboles cladísticos complementa el análisis de restos óseos y puede a veces llevar a resolver o a prolongar controversias. La ortodoxia dice que todos tenemos un ancestro en común, la *Eva primordial*, y que dos subgrupos de los cuarenta existentes migraron hace unos 50 mil o 65 mil años de África para colonizar el resto del mundo.

Al analizar las secuencias completas de las mitocondrias se encontró que la etnia sudafricana khoisan está compuesta por dos grupos aislados genéticamente de los demás pueblos subsaharianos. Existen dos hipótesis para explicar este aislamiento, la primera, más clásica, es que los khoisan divergieron de las poblaciones iniciales al aislarse geográficamente en el sur del continente hace unos cien mil años, y éstos a su vez se separaron en dos grupos. La segunda propone la separación de un grupo antiguo, hace unos 150 o 200 mil años en el este de África, en dos pequeñas poblaciones: una que se quedó y otra que migró a Sudáfrica. Además, estas poblaciones evolucionaron independientemente durante cien mil años y no fue sino hasta hace unos 50 mil años cuando volvieron a encontrarse. Esta idea genera especulaciones alrededor de si una catástrofe climática, tal vez una larga sequía, provocó la separación y la migración de la población khoisan durante la edad de piedra media, y si tal vez puso en peligro la existencia misma de la humanidad. La segunda hipótesis es entender cómo, tras una separación tan prolongada, dos poblaciones humanas hayan podido mezclarse de nuevo. La tercera, es que tal vez el origen mismo del hombre moderno es Sudáfrica y no el este africano, como en general se acepta.

DOS GRUPOS HUMANOS EN EUROPA SE JUNTARON HACE 50 MIL AÑOS

Antes de la publicación de Darwin, ya corría la idea de que el hombre descendía del mono. Pero no fue hasta 1856, en el valle de Neandertal, donde se descubrieron los primeros restos de *Homo*, considerados por el biólogo y agnóstico Thomas Huxley, gran admirador de Darwin, como especímenes que ocupaban una posición un poco por debajo de *Homo sapiens*. Desde entonces no ha parado la controversia sobre la cercanía espacial, temporal y física de Sapiens con el frentudo Neandertal, que sólo fue resuelta hace unos pocos años, con la secuenciación de su genoma. Con sólo una falange de la mano y del pie de especímenes de la cueva siberiana de Denisov, se obtuvo el genoma completo secuenciado del Denisovano en 2008 y del Neandertal en 2013. Mucho se ha debatido sobre los rasgos comunes entre Sapiens y Neandertal y si se habían mezclado, pero fue el genoma el que mostró que hasta uno o dos por ciento del ADN de los *Homo* actuales de Europa proviene de Neandertal. También fue la secuenciación la que permitió clasificar, vía el ADN mitocondrial, al Denisovano como una línea que divergió de Neandertal, después de que éste se separara de nuestros ascendientes. Secuenciar el genoma completo proporciona información sobre intercambios genéticos, que completa la información de linaje dada por el ADN mitocondrial. A sabiendas de que se ha encontrado ADN de *Homo* conservado durante 400 mil años, se puede esperar que la genómica muestre, por el camino de la secuenciación, si el gigante *Homo heidelbergensis* es, como se cree, el antepasado de Neandertal, Denisovano y Sapiens, o si *H. floresiensis*, el controvertido enano de la isla de Flores, es un linaje separado de *Homo* o tan solo un *Homo* con síndrome de Down o pigmaísmo. También nos ayudará a trazar la historia más reciente del hombre y tal vez a resolver 50 mil años atrás los misterios de Cromañón en Europa y su relación con las pinturas de la grutas de Chauvet, Altamira y Lascaux. Y por qué no, la colonización de América con la desaparición de la cultura de Clovis.

Lo que será difícil que la genómica resuelva es la discusión aún candente sobre *H. erectus* y *H. habilis*. Descubrimientos recientes muestran que la variación entre cinco cráneos contemporáneos descubiertos en Dmanisi, Georgia, es mayor que entre *H. habilis* y *H. erectus*. Así, la pregunta de cuál

es el espécimen más cercano al hombre moderno, el famoso eslabón perdido, tanto como cuál es su procedencia geográfica, sigue abierta. Nuestros ancestros evolucionaron en África, pero la cuna de *Homo sapiens* puede aún encontrarse muy lejos del gran valle del Rift del este africano. Incluso puede ser China. Lo que sí queda claro es que ni la transición del género *Australopithecus* al género *Homo*, ni el origen de *Homo sapiens* son una línea directa sino una serie de ramas cuyas características están entremezcladas. Comprobar que *Australopithecus sediba* es el ancestro más cercano a nuestro género le daría con seguridad un lugar único en la historia, pero tal vez ayudaría también encontrarle un apodo más común, para superar a *Lucy*. ¿Tal vez el nombre del perro *Tau* que fue el que llevó al descubrimiento? Ø

Cajón de sastre

Jean Meyer

Los europeos son una mezcla de tres poblaciones remotas. Sus genes proceden de cazadores recolectores que llegaron de África hace 40 000 años, agricultores del Medio Oriente y gente de Eurasia que arribó hace unos 24 000 años. Es lo que se puede leer en el estudio genético publicado en *Nature* y señalado en *El País* del 18 de septiembre de 2014.

The Economist del 5 de julio de 2014 reseña otro estudio genético publicado en *Nature* de la misma semana. Explica cómo los tibetanos han logrado vivir en condiciones tan inhóspitas ligadas a la altitud, el frío y un aire enrarecido. El secreto de su adaptación se encuentra en unos antepasados que no eran totalmente humanos, los famosos *denisovanos*, una rama misteriosa de *Homo*.

Tíbet está en la actualidad científica. *Science* publicó en noviembre de 2014 un artículo de los profesores Chen Fau y Dong Guang-hui que cuentan cómo una nueva planta permitió la colonización de las más altas regiones del Tíbet, justo cuando el frío aumentaba, lo que es una paradoja. Los arqueólogos piensan que el hombre llegó al altiplano hace 20 000 años; los agricultores empezaron hace 5 500 años a trabajar las partes más bajas. Rebasaron los 3 000 metros de altura solamente dos mil años más tarde, para subir hasta 4 700 metros. Eso fue posible gracias a un grano resistente al frío, la cebada domesticada en el Medio Oriente.

Investigadores israelíes hallan en las obras de una carretera los primeros restos del aceite de oliva, en vasijas porosas. Es, hasta la fecha, el óleo más

antiguo: 5 800 años antes de Cristo. Carmen Rengel presenta, en *El País* del 2 de enero de 2015, los resultados publicados por Ianir Milevski y Nimrod Getzov en *Israel Journal of Plant Sciences*.

La globalización nació en Asiria. Es una de las conclusiones que se pueden sacar de la exposición monumental en el Metropolitan Museum de Nueva York, sobre el arte del primer milenio antes de Cristo desde el Medio Oriente hasta el Mediterráneo. *De Asiria a Iberia en los albores de la época clásica* es la tercera de la serie de grandes exposiciones sobre la región organizadas por el MET. Del 22 de septiembre de 2014 al 4 de enero de 2015.

Zapatos y guaraches romanos: el *Financial Times* del 20-21 de septiembre de 2014 presenta los descubrimientos arqueológicos en el fuerte de Vindolanda, Northumberland, en Inglaterra. Con los zapatos encontrados este verano, ¡suman seis mil! Su estudio permite decir que la población del fuerte no era exclusivamente militar, sino compuesta por hombres, mujeres y niños, lo que pone en jaque la idea tradicional de los historiadores, según la cual las guarniciones romanas no venían acompañadas de familias; 41 por ciento de los zapatos pertenecen a mujeres y niñas.

Ártico, el misterio de los pueblos desaparecidos. En *Le Devoir*, de Montreal, del 22 de septiembre de 2014, se habla de la desaparición, hace unos 700 años, de los dorsets, el último de los antiguos pueblos de la región. Antes de los habitantes actuales del Ártico, como los inuits y los cris, hubo otras culturas, desde 3 000 años antes de Cristo, agrupadas bajo la rúbrica de “paleo esquimales”. En agosto, *Science* publicó un estudio genético sobre cabellos y dientes encontrados en Groenlandia, Liberia y Canadá; concluye, en el caso de los dorsets, a una extinción en lugar de la progresiva asimilación por otros grupos.

“Where Mud is Archeological Gold, Russian History Grew on Trees”, es el título del artículo de David M. Herzenshorn, en el *New York Times*, del 18 de octubre de 2014. En Veliky Novgorod, encontraron ya, desde 1951 hasta la fecha, mil mensajes de los siglos XIII y XIV, escritos sobre corteza de

árboles y conservados en el lodo. Pyotr Gaidukov, del Instituto de Arqueología de la Academia de Ciencias de Rusia dice: “Novgorod para Rusia es como Pompeya para Italia”. En uno de los mensajes, el padre escribe al hijo: “Mándame una camisa, una toalla, bragas, riendas. Si sigo con vida, te lo pagaré”. Un tal Mikita escribe a Anna: “cásate conmigo, te deseo y tú me desees”.

Rouge Brasil, Brasil rojo, es el título de un telefilm que cuenta la epopeya de una conquista francesa que termina mal. Coproducción entre Francia, Brasil y Canadá, cuenta el intento de crear, a partir de 1555, una colonia protestante francesa en Brasil. Directora: Sylvie Archambault, 2 x 90 minutos.

En 1576 fue publicado el libro de T. de Gentillet, *Discours contre Nicolas Machiavel, florentin*, o sea el primero de una larga serie de escritos contra Maquiavelo. Michel de Montaigne lo cita en el capítulo XXXVI, del libro II de sus *Ensayos*: “¿Quién no conoce a Héctor y a Aquiles? No sólo unas razas particulares, sino casi todas las naciones buscan su origen en las invenciones de Homero.” Mahoma, segundo del nombre, emperador de los turcos, escribía a nuestro papa Pío II: “Me asombro de ver cómo los italianos se lanzan contra mí, puesto que tenemos nuestro común origen en los troyanos y que tengo, como ellos, interés en vengar la sangre de Héctor sobre los griegos, a los cuales ellos favorecen en contra mía”.

“El desahogo del Greco, de su puño y letra. La fundación del artista y la Biblioteca Nacional (de Madrid) compran un ejemplar de las *Vidas* de Vasari anotado por el pintor.” Artículo con facsímil de una página, por Ángeles García, en *El País*, 19 de diciembre de 2014.

El 10 de febrero de 1763, un tratado de paz se firmó en París que ponía fin a la guerra mal llamada de los Siete Años, puesto que duró nueve. Por el artículo 4 del tratado, Francia abandonaba Canadá en favor de Inglaterra. El mismo día se firmó otro documento, de la mayor importancia para los franceses de América del Norte: el secretario de Asuntos Extranjeros, Choiseul-Praslin, se comprometía a pagar todos los recibos y libranzas por las entregas hechas a las tropas francesas por los canadienses. La deuda era

enorme: 83 millones de libras. Francia pagó demasiado poco, demasiado tarde. (Sophie Imbeault, historiadora, en *Le Devoir* de Montreal, 22 de septiembre de 2014.)

En su *Idea de una historia universal en sentido cosmopolita* (1784), Kant apunta: “La primera página de Tucídides, dice Hume, es el único comienzo auténtico de toda verdadera historia” (*Filosofía de la Historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1999, p. 65).

“Bolívar enfrenta a los venezolanos con sus propias contradicciones”, escribe Xavier Reyes Matheus, en *El País* del 27 de agosto de 2014, a propósito de la película hispano-venezolana *El libertador*. La obra de Alberto Arvelo ha sido el objeto de intensas polémicas en aquella polarizada Venezuela. “Lo que demuestra la adhesión antichavista al Bolívar de Arvelo es que la conciencia nacional venezolana (e hispanoamericana en general) está irremediabilmente edificada sobre el dogma que Carlos Rangel llamó “tercermundismo”, según el cual el triunfo cívico y económico de los países desarrollados se ha levantado sobre el fracaso de las naciones pobres.”

Jacinto Antón le dedica una plana entera de *El País* (14 de septiembre de 2014) al extraordinario hallazgo de uno de los dos barcos de la mítica expedición de sir John Franklin, desaparecida en 1845, en el Ártico, cuando buscaba el famoso “pasaje del noroeste”. A principios de septiembre de 2014, un equipo canadiense encontró los restos cerca de la isla O’Reilly, Canadá.

En 1884, Gustave Le Bon publicó *La civilisation des Arabes*, libro que fue una de las matrices del discurso del naciente nacionalismo árabe. El descubrimiento positivo de sí mismo pasaba por la adopción de los criterios históricos europeos. Existe una edición revisada y corregida por Roger Deer, en la colección “Les classiques des sciences sociales”, de la Universidad de Québec en Chicoutimi.

A 150 años de distancia, *L’affaire Dreyfus* sigue inspirando a historiadores, novelistas y directores de cine. Roman Polanski quiere adaptar el libro del escritor inglés Robert Harris, intitulado *D*, traducido al francés por Plon, el

año pasado. En 1899 el extraordinario pionero del cine, Georges Méliés, había filmado un “docu-ficción” sobre el caso. En 1930, el alemán Richard Oswald, filmó *Dreyfus*, en 1937 William Ditterle filmó en Hollywood *The Life of Emile Zola*, en 1958 José Ferrer hizo *I Accuse*, película prohibida en Francia por el contexto de la Guerra de Argelia; en 1991, Ken Russell realizó *Prisoner of Honor* e Yves Boisset rodó *L’Affaire Dreyfus* en 1995 con Jorge Semprún como guionista.

En Estados Unidos, el equipo de Yoshihiro Kawaoka, de la Universidad Wisconsin-Madison, reconstituyó en 97 por ciento el virus mortal de la gripe española, a partir de fragmentos aviarios en circulación. ¿Hicieron bien? No faltan científicos para preocuparse (*Le Monde*, 18 de junio de 2014, p. 3).

En el *New York Times* del 9 de septiembre de 2014 publican información en favor del emperador Hiro Hito. El 5 de julio de 1939, manifestó su oposición a una alianza con la Alemania nazi; el 31 de julio de 1941, criticó el plan de ataque a Pearl Harbor que calificó de “autodestructivo”.

Sebastián Dehnhardt y Manfred Oldenburg, alemanes, realizaron en 2004 un documental asombroso sobre el Día más largo, el 6 de junio de 1944. *Un desembarco mal preparado*, 52 minutos, ofrece el punto de vista alemán, algo muy raro, y cimbra el mito de una operación “Overlord” perfectamente planificada por un estratega genial, Dwight Eisenhower. En realidad, nada ocurrió como estaba previsto, los bombardeos de preparación no habían destruido las defensas alemanas. El testimonio de veteranos alemanes es impresionante. No les resta ningún mérito a los que desembarcaron, pero no es exactamente el relato tradicional de aquella jornada.

En septiembre de 1958, en la Feria Mundial de Bruselas, distribuyeron una edición en ruso de *Doctor Zhivago* de Boris Pasternak; corrió entonces el rumor de que la Agencia Central de Inteligencia (CIA) estaba detrás de la publicación. Peter Finn, periodista del *Washington Post*, y Petra Couvée cuentan ahora esa extraordinaria historia de los tiempos de la Guerra Fría en su libro *The Zhivago Affair. The Kremlin, the CIA and the Battle over the Forbidden Book* (Nueva York, Pantheon, 2014). Pasternak nunca supo del pa-

pel desempeñado por la CIA y creyó que era la obra de los emigrados rusos en París, por cierto, los que publicarían más tarde, y sin CIA de por medio, *El Archipiélago Gulag* de Alexander Solzhenitsyn.

Cómo Yukong desplazó las montañas fue la obra magna del documentalista Joris Ivens y su esposa Marceline Loridan-Ivens: doce horas de película, o sea cinco filmes y nueve cortos y medios metrajés, rodados en 1972 y 1973 en China. Arte Video la reedita ahora en cinco DVD acompañados de un libretto. Joris Ivens había filmado en 1938 la guerra civil española (*Tierra de España*) y la resistencia china contra el invasor japonés (*Los 400 millones*).

En 2013, el historiador mexicano Servando Ortoll publicó una pequeña joya intitulada *Bert Colima: Relámpago de Whittier* (Conaculta, INBA). En los años veinte Bert Colima fue el orgullo de los mexicanos que vivían al norte del Río Grande y, más tarde, uno de los revitalizadores del boxeo en México. “El Príncipe de México”, así lo llamaban, sirvió sin saberlo al presidente Plutarco Elías Calles, quien necesitaba distraer la atención de los mexicanos a la hora del conflicto religioso y de la Cristiada.

En *Le Monde* del 12 de junio de 2014, la entrevista de Jean-Luc Godard ocupa dos planas enteras. Muy interesante. Y de repente dice: “Me gusta mucho el libro de Charles Péguy, *Clio*, la musa de la historia. Decía: No tenemos más que un libro para meter en un libro (nous n’avons que du livre à mettre dans un livre). Lo metí en mi *Histoire(s) du cinéma*”.

El BND alemán, a saber los Servicios de Información del Estado, decidió abrir sus archivos a un comité de historiadores. Es una revolución en el universo de los servicios secretos. En el origen de esa decisión: un joven doctorando de historia que pidió consultar los expedientes de Klaus Barbie, uno de los nazis más activos en Francia durante la Segunda Guerra Mundial, luego refugiado en Bolivia.

“Los tesoros de Crimea se quedan, por ahora, en Holanda” (*El País*, 22 de agosto de 2014). La colección del oro de Crimea, expuesta en el Museo Arqueológico Allard Pierson, de la Universidad de Ámsterdam, había sido

prestada antes de la anexión de Crimea por Rusia. El millar de piezas provienen de cuatro museos de la península y de uno de Kiev. Así, los tesoros de Escitia se encuentran en un embrollo internacional para rato.

Recomendamos la lectura de la última novela de la gran escritora rusa Ludmila Ulitskaya, *Zeliony shatiór* (*Le chapiteau vert*, en francés, Gallimard, 2014). Héroes o víctimas, lúcidos o ingenuos, Iliá, Sania y Misha viven como pueden desde la muerte de Stalin, en 1953, hasta la del poeta Joseph Brodski, en 1996.

Y México pagó un millón de dólares en Londres por recuperar el *Códice Chimalpáhin*, que se iba a subastar en Christie's. César Moheno fue el encargado de la exitosa negociación. Desde 1827 el codex era propiedad de la Sociedad Bíblica de Londres; José María Luis Mora lo había canjeado por una partida de biblias protestantes. A partir de septiembre de 2014, fue la pieza estrella de la extraordinaria exposición “Códices mexicanos”, en el Museo Nacional de Antropología de la Ciudad de México.

En Hungría se reescribe la historia nacional con O de Orbán, el derechista primer ministro. Los libros de texto se han nacionalizado —como en Rusia— y un monumento presenta al país como víctima de los nazis y no como su aliado. Eso no impide que Víctor Orbán esté coqueteando con Vladimir Putin. Al contrario.

“La memoria histórica se ha vuelto una industria”, dice Javier Cercas en una larga entrevista en el *País/Babelia* del 15 de noviembre de 2014. En su “novela sin ficción” *El Impostor*, sobre Enrique Marco, el hombre que se hizo pasar exitosamente por víctima del nazismo, invita a reflexionar sobre si todo relato colectivo es un invento. Como cuando, en la transición española, cada uno creaba su pasado antifranquista. Dice: “Marco me interesa como emblema, como espejo; él es de algún modo lo que somos todos; y lo que ha sido este país a lo largo de casi un siglo”.

Rolf Grosse, en la revista *Commentaire* 146 (2014) presenta una obra colectiva franco-alemana: *Deutsch-Französische Geschichte/Histoire franco-allemande*. Ocho de los once volúmenes previstos se han publicado ya

por las Presses Universitaires du Septentrion y de la Wissenschaftliche Buchgesellschaft. Va desde el reino de Carlomagno hasta el presente. Una hazaña extraordinaria habitada por el espíritu de Marc Bloch.

La Biblioteca de la Universidad Marc Bloch, en Estrasburgo, es la segunda biblioteca más importante de Francia, después de la Nacional de París, con 3.5 millones de piezas, entre las cuales está el valioso papiro de Empédocles; es la primera biblioteca universitaria de Francia. Acaba de ser el objeto de una notable metamorfosis de su arquitectura interna (*Le Monde*, 27 de diciembre de 2014). 

Colaboradores

José Antonio González Zarandona, doctor en historia del arte y arqueología por la Universidad de Melbourne, actualmente Visiting Scholar en la Universidad de Birmingham, es quien coordinó este número de *Istor* dedicado a la prehistoria. Nuestros colaboradores son **Robert G. Bednarik**, experto mundial en arte rupestre y editor de la influyente revista *Rock Art Research*; **Jean Clottes**, experto mundial en arte rupestre y autor de más de cien artículos científicos; **J.D. Lewis-Williams**, profesor emérito del Instituto de Investigaciones de Arte Rupestre en la Universidad de Witwatersrand en Johannesburgo; **Nicholas Chare**, profesor agregado en historia del arte de la Universidad de Montreal; **Pablo Meyer**, físico y doctor en biología, investigador en el Instituto de Investigación IBM; **Óscar Moro Abadia**, profesor asistente en el Departamento de Antropología de la Universidad Memorial de Newfoundland en Canadá; **Manuel R. González Morales**, catedrático de Prehistoria en la Universidad de Cantabria y director del Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria y **John Onians**, historiador del arte e impulsor de la neuroestética, afiliado al departamento de Historia del Arte y profesor emérito de la Universidad de East Anglia. En *Textos recobrados* publicamos una carta escrita al *Times* de Londres por **Hugh Falconer**, geólogo, botánico, paleontólogo y paleoantropólogo escocés que contribuyó al establecimiento de la prehistoria como ciencia. Y también ofrecemos textos de **Marc Groenen**, profesor de historia del arte y arqueología de la Universidad Libre de Bruselas, y **Eduardo Palacio-Pérez**, miembro del Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria de la Universidad de Cantabria. ❧

Gestión y Política Pública

VOLUMEN XXIV NÚMERO 1 MÉXICO, D. F.
PRIMER SEMESTRE DE 2015

Gestión y política pública

Gerardo Ordóñez Barba
y Wilfrido Ruiz Ochoa

FORMACIÓN DE CAPITAL SOCIAL COMUNITARIO
A PARTIR DE PROGRAMAS ORIENTADOS A COMBATIR
LA POBREZA EN MÉXICO: EL IMPACTO DE HÁBITAT

María Teresa Fernández Alles
y José Joaquín Fernández Alles

LA OPERACIÓN PASO DEL ESTRECHO: MODELO
LOGÍSTICO DE GESTIÓN DE DESPLAZAMIENTOS
TRANSFRONTERIZOS

Gestión y organización

Quim Brugué, Ramón Canal
y Palmira Paya

¿INTELIGENCIA ADMINISTRATIVA PARA ABORDAR
"PROBLEMAS MALDITOS"? EL CASO DE LAS
COMISIONES INTERDEPARTAMENTALES

Experiencias relevantes

Carmen Gago-Cortés e Isabel Novo-Corti

POLÍTICAS INCLUSIVAS DE VIVIENDA A TRAVÉS
DE LA ACTUACIÓN MUNICIPAL EN LA ERRADICACIÓN
DEL CHABOLISMO: EL REALOJO DEL POBLADO
DE CULLEREDO (GALICIA, ESPAÑA)

Gestión regional y local

José Salazar Cantú, José Polendo Garza,
Jorge Ibarra Salazar y Carlos López de Arcos

EVALUACIÓN DEL PROGRAMA DE AHORRO
Y SUBSIDIO PARA LA VIVIENDA TU CASA EN
EL ESTADO DE ZACATECAS

Andrés Navarro Galera,
Pilar Tirado Valencia, Mercedes Ruiz Lozano
y Araceli de los Ríos Berjillos

DIVULGACIÓN DE INFORMACIÓN SOBRE
RESPONSABILIDAD SOCIAL DE LOS GOBIERNOS
LOCALES EUROPEOS: EL CASO DE LOS PAÍSES
NÓRDICOS

Estudios de caso para la docencia

CONVOCATORIA



www.gestionypoliticapublica.cide.edu



POLÍTICA y gobierno

ARTÍCULOS

JORGE BATTAGLINO ■ Políticos y militares en los gobiernos de la nueva izquierda sudamericana

ULISES BELTRÁN ■ Percepciones económicas retrospectivas y voto por el partido en el poder, 1994-2012

ANA BELÉN BENITO SÁNCHEZ ■ Pactos, alianzas electorales y trashumancias: Patrones de la cooperación estratégica en el sistema de partidos de la República Dominicana

NOTAS DE INVESTIGACIÓN

BENJAMÍN (BENNY) TEMKIN YEDWAB ■ Determinantes individuales, socio-culturales y político-institucionales de la independencia partidista
Y **GERARDO ISAAC CISNEROS YESCAS**

ILKA TREMINIO SÁNCHEZ ■ Las reformas a la reelección presidencial del nuevo siglo en América Central: Tres intentos de reforma y un golpe de Estado

ALBA M. RUIBAL ■ Movilización y contra-movilización legal: Propuesta para su análisis en América Latina

ENSAYO BIBLIOGRÁFICO

ADOLFO GARCÉ ■ El institucionalismo discursivo como oportunidad: La ciencia política latinoamericana y el estado del arte en la literatura sobre el poder político de las ideas

DEBATE

KENNETH F. GREENE, DAN SLATER ■ La política comparada de las elecciones autoritarias. Un debate en torno a *The Politics of Uncertainty: Sustaining and Subverting Electoral Authoritarianism* de Andreas Schedler
Y **ANDREAS SCHEDLER**



ISTOR

año XV, número 60, primavera de 2015, se terminó de imprimir en el mes de febrero de 2015 en los talleres de Impresión y Diseño, Suiza 23 Bis, Colonia Portales, C.P. 03300, México, D.F. En su formación se utilizaron tipos Caslon 540 Roman de 11.6 y 8 puntos. El tiro fue de 1000 ejemplares.