



# LOS CHAMANES DE LA PREHISTORIA

Jean Clottes  
David Lewis-Williams

*Ariel*


HISTORIA

## JEAN CLOTTES

Prehistoriador francés, ha sido asesor del Ministerio de Cultura de Francia. Conservador general de Patrimonio y presidente del Comité internacional de arte rupestre (Icomos). Actualmente es responsable de la investigación científica de la Cueva Chauvet. Es autor de numerosas libros, entre los que destacan: *La historia más bella del hombre* y *La Prehistoria explicada a los jóvenes*.

## DAVID LEWIS-WILLIAMS

Arqueólogo y doctor en antropología social, ha sido director del Rock Art Research Institute de Johannesbourg. Conocido por sus investigaciones sobre el arte y las creencias de los *Bushman san*, se le debe la renovación de los estudios sobre las prácticas chamánicas en el Paleolítico.





# LOS CHAMANES DE LA PREHISTORIA

Jean Clottes  
David Lewis-Williams

*Ariel*  
HISTORIA

Tablas de ilustraciones:

Las ilustraciones de esta obra son de:

J. Altuna, 17 – N. Aujoulat. CNP-Ministerio de Cultura, 6 – R. Bégouën, 9, 16, 18.  
H. Breuil, 8, 10, 11, 13, 14, 16, 20. – A. Chéné. Ministerio de cultura.  
Dirección del patrimonio, centro Camille-Julian, CNRS, 15. J. Clottes, 8, 12, 19, 29. –  
J. Collina-Girard, 7 – V. Feruglio, 5. – J. Fortea, 14. – J. Gaussen, 10 – A. Glory, 19. –  
J. Han, 9. – R. McLean, Rock Art Research Unit, Universidad de Witwatersrand, 2, 5, 17. –  
J. Plassard, 13, 24. – R. Robert, 21, 28. – Rock Art Research Unit,  
Universidad de Witwatersrand, 3, 4, 6, 4. L. de Seille, 1, 2, 3, 11, 20, 22, 23, 25, 26, 27.  
(Los números en cursiva corresponden a las figuras, los otros a las láminas)

Nuestro agradecimiento a todos aquellos que han tenido a bien facilitarnos esta documentación.

Título original: *Les chamanes de la préhistoire*

Traducción: JAVIER LÓPEZ CACHERO

1.ª edición en esta presentación: noviembre de 2010  
edición anterior: octubre de 2001

© 1996: Éditions du Seuil para la 1.ª edición del texto y las ilustraciones  
de *Les chamanes de la préhistoire*

Derechos exclusivos de edición en español  
reservados para todo el mundo  
y propiedad de la traducción:  
© 2001: Editorial Planeta, S. A.

Avda. Diagonal, 662-664 - 08034 Barcelona

Editorial Ariel es un sello editorial de Planeta S. A.

ISBN 978-84-344-6944-0

Depósito legal: NA. 40.923 - 2010

Impreso en España por  
Brosnac, S. L.

El papel utilizado para la impresión de este libro  
es cien por cien libre de cloro  
y está calificado como **papel ecológico**.

No se permite la reproducción total o parcial de este libro, ni su incorporación a un sistema informático, ni su transmisión en cualquier forma o por cualquier medio, sea éste electrónico, mecánico, por fotocopia, por grabación u otros métodos, sin el permiso previo y por escrito del editor. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (Art. 270 y siguientes del Código Penal).

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra.

Puede contactar con CEDRO a través de la web [www.conlicencia.com](http://www.conlicencia.com) o por teléfono en el 91 702 19 70 / 93 272 04 47



## Índice

Prólogo .....	9
<b>CAPÍTULO 1. El chamanismo .....</b>	<b>13</b>
Los estados de conciencia alterada .....	15
Las etapas del trance .....	17
Diversidad y unidad del chamanismo .....	21
Convertirse en chamán .....	22
El vuelo y el descenso chamánico .....	26
El cosmos chamánico .....	29
El arte chamánico de los san .....	30
<b>CAPÍTULO 2. El arte de las cuevas y de los abrigos .....</b>	<b>37</b>
Unos temas muy particulares .....	40
¿Cómo representaron a los animales? .....	50
La utilización de los lugares más variados .....	52
<b>CAPÍTULO 3. Cien años de investigación sobre los significados .....</b>	<b>61</b>
¿Cómo y sobre qué fundamentar una interpretación? .....	62
Primeras tentativas .....	66
La magia simpatética .....	68
Cuevas con arte estructurado .....	74
Primeras tentativas de explicación mediante el chamanismo ...	78
<b>CAPÍTULO 4. Arte de las cuevas y chamanismo .....</b>	<b>81</b>
Paredes cargadas de sentido .....	82
Rocas vivas .....	87
Imágenes suspendidas en las rocas .....	90
Signos geométricos, criaturas compuestas y manos .....	91
Los niños de las cuevas .....	95
La exploración del mundo subterráneo .....	96

<b>CAPÍTULO 5. El mundo chamánico</b> .....	97
El arte al aire libre .....	98
Las salas con arte .....	100
Corredores con arte o sin él .....	102
Los camarines apartados .....	103
El arte mueble .....	107
El pasado que pervivie .....	110
Bibliografía .....	113
<b>Después de <i>Los chamanes</i>, polémica y respuesta</b> .....	119
Reacciones irracionales: improperios furibundos .....	121
¿Cuáles son las objeciones? .....	140
Preguntas y respuestas a modo de conclusión .....	173
Bibliografía citada .....	179

## Prólogo

Desde hace un siglo, el arte de las cuevas ha suscitado diversas hipótesis interpretativas, más o menos plausibles, con el fin de responder a una cuestión principal: «¿Por qué se realizaron esos dibujos en lo más profundo de las cuevas?». Las tentativas de explicación mejor argumentadas, aquellas que también tuvieron más éxito, fueron realizadas por investigadores franceses. Salomon Reinach, el conde Bégouën, André Leroi-Gourhan y Annette Laming-Emperaire dieron a conocer sus teorías sobre los motivos de los primeros artistas de la humanidad. Más recientemente y desde Sudáfrica, una voz se ha dejado oír para aproximarnos al arte paleolítico desde otro ángulo. David Lewis-Williams ha trabajado desde hace tiempo sobre el arte de los san. Descubrió que este arte era esencialmente chamánico y propuso la hipótesis de prácticas similares en las cuevas europeas. Todos los investigadores especialistas en arte paleolítico se han hecho preguntas sobre la interpretación de este arte y sobre los problemas no resueltos por las teorías anteriores. Jean Clottes tuvo la idea de colaborar estrechamente con su colega sudafricano con el fin de poner en común sus diferentes experiencias y discutirlos. La ocasión se produjo durante un coloquio internacional sobre el arte rupestre en Flagstaff (Arizona), en junio de 1994, donde los dos investigadores, que se conocían desde hacía unos años, se reencontraron una vez más y discutieron sobre aquellas cuestiones que tanto les apasionaban.

Jean Clottes comentó a David Lewis-Williams: «David, hace ya cerca de diez años que elaboraste una teoría explicativa del arte bushman, fundamentándola al mismo tiempo sobre testimonios etnológicos, sobre una investigación neurofisiológica y sobre un estudio profundo de este arte rupestre de África del sur. Consideraste en muchos de tus trabajos<sup>1</sup> la

1. Lewis-Williams y Dowson, 1988, 1989; Lewis-Williams, 1991.

posibilidad de prácticas chamánicas en las cuevas decoradas europeas que ya habías visitado en varias ocasiones, en 1972, 1989 y 1990. Algunos de tus argumentos me han convencido, otros menos. Como conoces bien el chamánismo y yo tengo una cierta práctica en el arte parietal paleolítico, ¿qué te parecería una colaboración mutua? Podríamos visitar juntos muchas de estas cuevas de Francia, discutir delante de los paneles, y ver si tus teorías pueden aplicarse o no».

«Nada me complacería más», respondió David Lewis-Williams.

\* \* \*

La primera etapa del proyecto una vez diseñado, después de discusiones y de una numerosa correspondencia, se realizó en octubre de 1995. La Universidad de Witwatersrand aseguró que se llevara a cabo gracias a que asumió el coste de los desplazamientos de David Lewis-Williams y de Geoff Blundell, quien registró todas nuestras discusiones sobre el terreno. Realizamos largas visitas a las siguientes cuevas: Niaux, Le Portel, Fontanet, Les Trois-Frères y Le Tuc d'Audobert en el Ariège; Marsoulas en el Haute-Garonne (Montespan estaba en el programa, pero un impedimento de última hora nos obligó a excluirla); Gargas, en los Hautes-Pyrénées; Pech-Merle, Cougnac y Pergouset en el Lot; Lascaux y Gabillou en la Dordoña.<sup>2</sup> Con estas cuevas, tuvimos un panorama bastante completo del arte parietal, a nivel geográfico con tres regiones (Pirineos, Quercy, Périgord) y a nivel cronológico, del Gravetiense (Gargas, partes de Pech-Merle y de Cougnac) hasta el Magdaleniense medio y final (Cuevas pirenaicas), sin olvidar el Solutrense (Pech-Merle, Cougnac) y el Magdaleniense más antiguo (Lascaux, Gabillou).

Al principio, habíamos pensado publicar un artículo, pero ante la importancia del tema hemos preferido escribir un libro, con el fin de tratarlo con la amplitud que se merece y alcanzar a un público más amplio. Es la primera vez que un investigador sudafricano y otro francés se asocian para llevar a cabo una nueva visión sobre el arte parietal.

Este mismo camino podría haberse iniciado ya desde principios del siglo XX y haber sustituido a aquellos otros que iremos conociendo más adelante (véase «Cien años de investigación de los significados»). Sin embargo, los avatares de la Historia decidieron que las cosas fueran de otro

2. Queremos dar las gracias a todos aquellos que nos acompañaron a las cuevas visitadas durante este proyecto y/o nos permitieron visitarlas: R. Bégouën, F. Jach, M. Lorblanchet, J. Gaussen, J.-M. Geneste, Y. Le Guillou, Y. Rumeau, J. Vézian.



modo.<sup>3</sup> En efecto, las primeras influencias que orientaron las aproximaciones interpretativas de principios del siglo xx fueron las del arte australiano y las del arte de los indios de América. Los modelos etnográficos, conocidos por la publicación de obras fundamentales,<sup>4</sup> fueron adoptados con entusiasmo hasta la reacción de André Leroi-Gourham y de Annette Laming-Emperaire, quienes, a finales de los años cincuenta y principios de los sesenta, rechazaron estas analogías y preconizaron una explicación estructuralista y un retorno a los testimonios internos de las cuevas.<sup>5</sup>

A pesar de todo, desde finales del siglo xix existía una alternativa. Un filólogo alemán, Wilhelm Bleek, y su cuñada, Lucy Lloyd, interrogaron a los Bushmen/Xam San, originarios del centro de lo que era entonces la colonia del Cabo de Buena Esperanza. Ambos transcribieron fielmente sus testimonios en doce mil páginas de texto. Bleek murió en 1875 y Lloyd tuvo graves problemas para dar a conocer este trabajo. Después de la aparición de una corta selección del mismo en 1911,<sup>6</sup> tuvo que esperar a los años treinta para una publicación adecuada, desgraciadamente realizada en una revista sudafricana poco conocida en Europa.<sup>7</sup> Uno no deja de preguntarse qué habría pasado si estos textos hubieran sido publicados a finales del siglo xix de una forma accesible para los investigadores europeos. ¿Tal vez, en este caso, las prácticas chamanísticas de los san habrían proporcionado un modelo más adecuado a los sucesivos investigadores que se enfrentaron con el espinoso problema de las interpretaciones?\*

Nuestra presente colaboración no tiene como objeto ir contra corriente o corregir la historia. Los conocimientos adquiridos sobre el arte rupestre y sobre la cultura de los san, los descubrimientos que se han ido sucediendo en el transcurso del siglo xx en materia de arte paleolítico, junto con los progresos conceptuales y metodológicos recientes, nos permiten hoy día realizar un mejor uso de las comparaciones etnológicas. Nosotros estamos, sin lugar a dudas, mejor situados que nuestros ilustres predecesores para poder efectuar este difícil ejercicio con la prudencia indispensable. Y lo hemos emprendido porque los primeros trabajos nos han persuadido de que el chamanismo —esa concepción del universo y las prácticas que ella engendra en el seno de numerosas regiones del

3. Clottes y Lewis-Williams, 1996.

4. Spencer y Gillen, 1899; Frazer, 1890.

5. Leroi-Gourham, 1958, 1965; Laming-Emperaire, 1962.

6. Bleek y Lloyd, 1911.

7. Bleek, 1933*a*, *b*, 1935, 1936.

\* Véase la nota 3 en la p. 8

mundo— responde mejor que cualquier otra teoría a ciertas particularidades del arte de las cuevas.

Vamos, pues, al encuentro de los chamanes de las cuevas. Sus sombras fugitivas se nos aparecen aquí y allá, a la luz vacilante de las lámparas de grasa o de las antorchas que animaron las paredes e hicieron vivir los animales-espíritus/fuerzas. Ellos no fueron los únicos en recorrer esas galerías subterráneas de otro mundo, pero su presencia es fuerte y las huellas de sus ritos se han perpetuado hasta nosotros. Gracias a nuestro trabajo de colaboración y con esta obra, hemos intentado acercarlas y revelarlas.

## CAPÍTULO 1

### El chamanismo

Cuando los viajeros procedentes de Europa occidental comenzaron a explorar las partes del mundo más lejanas se encontraron con unas creencias y unas prácticas religiosas que les parecieron extrañas y, en algunas ocasiones, hasta terroríficas. Como estos exploradores habían nacido en un ambiente social e intelectual en gran parte determinado por dogmas religiosos estrictos, su confianza en la verdad de sus propias creencias religiosas los condujo a considerar las de los otros como degeneradas, malvadas e incluso, en el sentido propio del término, satánicas.

En Siberia, Marco Polo y las generaciones de viajeros que le siguieron fueron testigos de ceremonias especiales. Los protagonistas vestían con ornamentos elaborados y en ocasiones llevaban sobre la cabeza cornamentas de ciervo impresionantes. Ataviados de esa manera, danzaban y tocaban el tambor hasta entrar en trance. En este nuevo estado, los viajeros observaron que estos individuos predecían el futuro y conversaban con los espíritus y los animales-espíritu. Uno de esos personajes, tocado con unos cuernos de ciervo y golpeando el tambor, fue representado en 1705 por Nicolas Witsen, diplomático holandés en la corte del zar (fig. 1). El hombre de esta célebre imagen era un chamán siberiano tungús. El concepto de chamán, adoptado por las lenguas occidentales, se aplica actualmente en todo el mundo a los especialistas que practican ritos parecidos. Igual que los chamanes tunguses, estos especialistas entran en trance, de manera pasiva o bien de forma desenfrenada, con el fin de curar a los enfermos, causar los cambios de tiempo deseados, predecir el futuro, controlar los desplazamientos de los animales y conversar con los espíritus y los animales-espíritu. Los chamanes han ejercido una influencia enorme en Siberia. Uno de ellos, Kōkōchi, utilizó sus profecías para alen-



FIG. 1. Chamán siberiano tungús. Nicolas Witsen, 1705.

tar a Gengis Khan en sus ambiciones políticas, lo cual acabó por costarle la vida.<sup>8</sup>

En el otro extremo del mundo, los sacerdotes católicos, que acompañaron a los europeos durante la conquista de América del Sur y de América Central, estuvieron con personas que les comentaron sus intensas experiencias religiosas, a las que accedían tras consumir bebidas tóxicas. También entraban en trance, de manera descontrolada o bien pasivamente. Estos personajes creían que abandonaban sus cuerpos y viajaban hacia mundos espirituales donde desafiaban a espíritus y monstruos espantosos. La única explicación que se les ocurrió a los sacerdotes fue que tales individuos estaban poseídos por los demonios y que practicaban la adoración del Diablo. De igual manera, en el año 1630, el padre François du Perron hablaba acerca de los especialistas religiosos iroqueses de América del Norte de este modo: «Todas sus acciones les son dictadas por el Diablo por el que manifiestan una gran devoción. Él es quien se dirige a ellos, unas veces bajo la forma de un cuervo u otro pájaro parecido y otras bajo la forma de una llama o de un fantasma, y todo ello mediante los sueños».<sup>9</sup>

8. De Hartog, 1989.

9. Hultkranz, 1987, p. 30.



En otro continente, hacia el año 1830, los misioneros protestantes Thomas Arbousset y François Daumas<sup>10</sup> visitaron una parte de lo que actualmente es Sudáfrica y Lesoto. Allí se encontraron con gentes que danzaban hasta desplomarse en el suelo, agotados y cubiertos de sangre que se derramaba a borbotones por sus narices. Los misioneros creían que estos danzarines «adoraban» a un ser sobrenatural que los san llamaban /*Kaggen*, que tradujeron como «Mantis», a pesar de que la mantis religiosa no sea más que una de las numerosas manifestaciones de /*Kaggen*. No es de extrañar, pues, que numerosos colonos blancos hayan creído que este nombre significaba «El Diablo» y así lo hayan interpretado.

En regiones tan alejadas entre sí como Siberia, América o África del Sur los exploradores europeos se encontraron, pues, con individuos que alcanzaban el éxtasis de diferentes maneras. Casi sin excepción, estos exploradores consideraron que tal conducta era extremadamente repugnante y «primitiva». La ironía de la cuestión es evidente, ya que revelaciones y visiones relacionadas con distintas formas de éxtasis han sido parte integrante de la tradición judeo-cristiana desde la época del Antiguo Testamento.

Nosotros pensamos que esta tradición se remonta todavía mucho más allá, concretamente a la aparición, durante la Prehistoria, de los verdaderos humanos modernos. En todos los períodos y lugares, la humanidad ha conocido estados de conciencia alterada extática o frenética, además de las alucinaciones. De hecho, la capacidad de pasar, voluntariamente o no, de un estado de conciencia a otro, es otra característica universal que forma parte del sistema nervioso humano. Todas las culturas, y entre ellas las del Paleolítico superior, se han enfrentado, de una manera o de otra, a este problema que contempla diferentes estados de conciencia. Algunas culturas —seguramente no todas— nos sugieren la existencia de chamanes.

### **Los estados de conciencia alterada**

En todo el mundo, la puesta en marcha, el control y la explotación de los estados de conciencia alterada constituyen la base del chamanismo, cuyo estudio enfocaremos, pues, desde una perspectiva neuropsicológica. Las recientes investigaciones sobre esta materia proporcionan el mejor acceso posible a la vida mental y religiosa de los pueblos que vivían en Europa occidental durante el Paleolítico superior, pues ellos también,

10. Arbousset y Daumas, 1846, pp. 246-247.

como nosotros, eran *Homo sapiens sapiens*. Por este motivo tenemos que suponer que tenían el mismo sistema nervioso que los humanos de hoy. Contrariamente a una idea muy generalizada, nos es más fácil conocer las experiencias religiosas de las personas del Paleolítico superior que no otros aspectos de su vida.

Los distintos estados de conciencia alterada están tan íntimamente relacionados entre sí, que son difíciles de definir con claridad. Se puede, en realidad, considerar que forman parte de un conjunto continuo (o *continuum*). En uno de los extremos de este conjunto se sitúa lo que podemos llamar a grandes rasgos la «plena conciencia». En el otro extremo está el trance profundo observado por los primeros exploradores.

La plena conciencia es aquel estado donde, plenamente conscientes de aquello que nos rodea, somos capaces de reaccionar a nuestro entorno de un modo racional. Este estado no es, sin embargo, definible ni claro, ya que estando despiertos en la vida cotidiana, pasamos frecuentemente de estados más introspectivos a otros más orientados hacia el exterior. Los estados interiores, o de reflexión, permiten dar un primer paso hacia el largo *continuum*. Cuando una persona se encuentra en este ligero estado de conciencia alterada que se llama «estar en la luna», está menos despierto y puede olvidar en parte aquello que le rodea. El sueño es otro estado de conciencia alterada, más allá en este *continuum*. En algunas culturas, los sueños de un individuo cualquiera son interpretados como percepciones furtivas, laicas, de un mundo que los especialistas religiosos visitan plenamente durante el trance profundo. En el sueño se controlan mucho menos las experiencias mentales que cuando se «está en la luna», aunque en el estado intermedio entre la vela y el sueño llamado «sueño lúcido» se pueda llegar a controlar (o sobre todo aprender a controlar) las imágenes del sueño. Esta capacidad forma parte de las técnicas espirituales de algunos chamanes.

En el otro extremo del espectro se encuentran los estados profundos inherentes al chamanismo. Cuando los chamanes experimentan, creen percibir unas cosas que no están verdaderamente allí: dicho de otra manera, alucinan. Estas alucinaciones pueden ser felices, extáticas o terroríficas y, en estado profundo, afectan a los sentidos. No se trata simplemente de visiones; unas extrañas sensaciones recorren el cuerpo, y los sentidos —olor, oído y gusto— participan en las percepciones irreales. Estos estados profundos incluyen aquello que se conoce generalmente con el nombre de «trance» (otro concepto difícil de definir), un mundo donde los chamanes penetran y en el que sueñan.

Los estados de trance están causados por todo tipo de factores. Algunas condiciones patológicas, tales como la epilepsia del lóbulo temporal, la migraña y la esquizofrenia, se caracterizan por tener alucinaciones. Por este motivo, algunos antropólogos han llegado a la conclusión que ciertos chamanes, si no todos, eran unos enfermos mentales dotados de la capacidad de transformar su problema de salud en una ventaja. Sin embargo, es posible inducir unos estados de conciencia alterada entre personas perfectamente sanas gracias a medios diversos. Además, fuera de sus actividades rituales, muchos chamanes llevan una vida corriente y equilibrada.

El consumo de drogas psicotrópicas, tales como la cocaína o el LSD, es el método de evasión voluntaria más conocido en Occidente, sobre todo desde los años sesenta del siglo xx, cuando el uso de drogas fue sacralizado por muchos jóvenes. Otras condiciones susceptibles de inducir estados de conciencia alterada son también importantes para nuestra investigación: se incluyen la privación sensorial (ausencia de luz, de ruido y de estimulación física), el aislamiento social prolongado, el dolor intenso, la danza extenuante y los sonidos insistentes y rítmicos, como los del tambor y los cánticos salmodiados. En todo el mundo, místicos y visionarios religiosos han explotado y explotan estas diversas maneras de modificar su conciencia y de acceder a un estado de éxtasis. El chamanismo no es más que una de las formas con las que los hombres, a través del tiempo, han inducido, manipulado y explotado los estados profundos de la conciencia alterada.

### **Las etapas del trance**

Para nuestro propósito, es necesario conocer las etapas por las que pasa el individuo que se adentra cada vez más profundamente en el trance, es decir, en el estado alucinatorio del extremo último del *continuum*.

Aunque los diversos medios de inducción y los diferentes alucinógenos pueden causar efectos variados, la descripción de estas etapas da una idea general de lo que sienten los chamanes cuando alcanzan un estado de conciencia alterada. Hablaremos sobre todo de lo que ellos ven, aunque como ya hemos dicho, todos los sentidos quedan afectados por las alucinaciones. La investigación neuropsicológica en laboratorios ha demostrado que se pueden distinguir tres grandes etapas con posibles encabalgamientos entre ellas<sup>11</sup> (fig. 2). Los individuos no han de pasar necesariamente por cada una de estas etapas.

11. Lewis-Williams y Dowson, 1988.

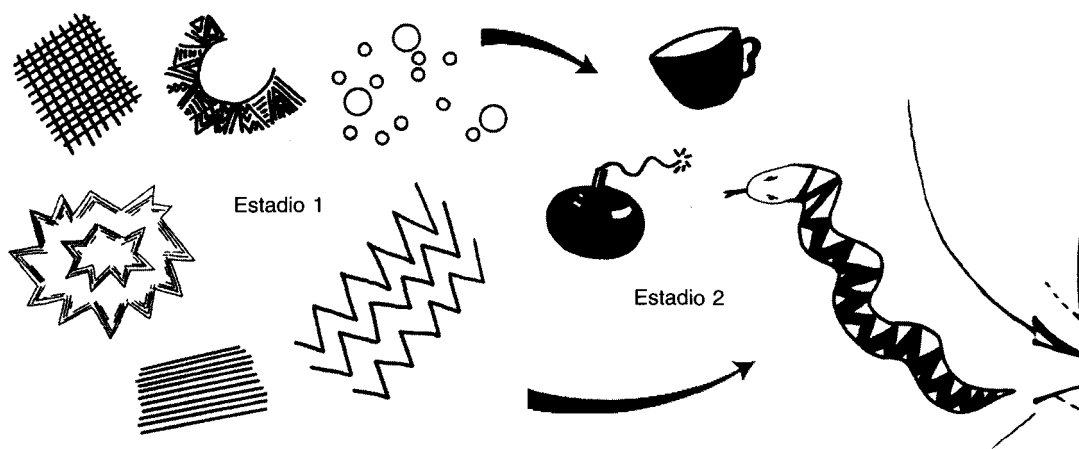


FIG. 2. Las tres fases de los estados de conciencia alterada: ejemplos posibles de lo que puede experimentar un occidental.

En el primer estadio del trance, el más ligero, se ven unas formas geométricas tales como puntos, zigzags, parrillas, conjuntos de líneas o de curvas paralelas entre sí y de meandros. Estas formas tienen unos colores vivos que centellean, se mueven, se alargan, se contraen y se entremezclan. Con los ojos abiertos adquieren un aspecto luminoso y se proyectan sobre cualquier superficie, las paredes o el techo. Hay sociedades chamánicas que atribuyen un significado preciso a algunas de estas formas geométricas, pero no a todas. Para los tukanos de Sudamérica, unas series de puntos brillantes representan la Vía Láctea, objetivo de su vuelo chamánico; mientras que unas líneas curvas organizadas y paralelas representan, según ellos, el arco iris y, en otros contextos, el pene del Padre-Sol.<sup>12</sup> Las interpretaciones más diversas son posibles. Nosotros no conocemos, por ejemplo, el significado que tenían los grabados rupestres de la meseta sudafricana para los san o sus ancestros, pero muchas de estas representaciones tienen un gran parecido con las formas geométricas conocidas por los investigadores de la neuropsicología.<sup>13</sup>

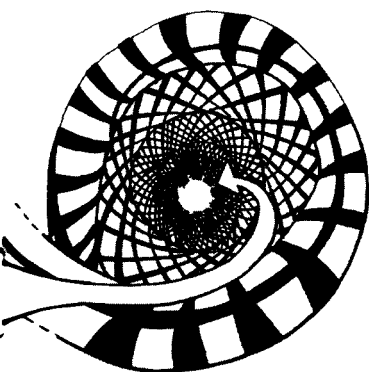
En el segundo estado, los chamanes se esfuerzan por racionalizar sus percepciones geométricas. Las transforman, dentro de sus ilusiones, en objetos cargados de significado religioso o emocional, a veces en elementos del estado de ánimo del participante. Los occidentales, por ejemplo,

12. Reichel-Dolmatoff, 1978, p. 32.

13. Dowson, 1992.



Transición



Estadio 3



pueden interpretar una forma redonda y luminosa como una taza de agua si tienen sed o como una bomba si tienen miedo<sup>14</sup> (fig. 2), mientras que los zigzags en movimiento se transformarán en las ondulaciones de una serpiente.

Se alcanza el tercer estadio por medio de un torbellino o de un túnel. El individuo se siente atraído por el torbellino, al final del cual se ve una luz viva. En los laterales del torbellino aparece un enrejado derivado de las imágenes geométricas del Estadio 1. En la malla de ese enrejado, el chamán observa sus primeras verdaderas alucinaciones en forma de personas, animales u otros elementos. Cuando sale del final del túnel se encuentra en el extraño mundo del trance: los monstruos, los humanos y el entorno son intensamente reales. Las imágenes geométricas están siempre allí, pero sobre todo en la periferia de las figuras.

En las alucinaciones del Estadio 3, como las formas geométricas del Estadio 1, las representaciones aparecen proyectadas sobre las superficies que rodean a los chamanes, quienes están con los ojos abiertos. Los occidentales comparan estas imágenes con las «proyecciones de pinturas en la imaginación»<sup>15</sup> y a «una película o unas diapositivas»<sup>16</sup> que floten sobre las paredes y el techo. Al mismo tiempo, las propias superficies se animan:

14. Horowitz, 1975, p. 177.

15. Siegel y Jarvik, 1975, p. 109.

16. Siegel, 1977, p. 134.



FIG. 3. Elán moribundo: cae y gira la cabeza con los pelos erizados y las patas traseras cruzadas. Detrás de él, el chamán con cabeza y pezuñas de antílope tiene también las piernas cruzadas. El chamán de arriba se ha transformado. Su cabeza, blanca, es la de un antílope. El de la derecha presenta igualmente una cabeza y unas pezuñas de elán. Tiene el cuerpo cubierto de pelos erizados. Otro chamán tiene los brazos extendidos hacia atrás. Esta escena es una metáfora de la «pequeña muerte» que constituye el trance. Natal Drakensberg.

un cuadro colgado en la pared será visto en tres dimensiones con unos colores más fuertes, aunque también pueda acabar moviéndose y transformarse en algo vivo.

En el Estadio 3, el individuo siente que puede volar y se transforma en pájaro o en otro animal. No «ve» más que simplemente cosas extrañas, lo cual forma parte íntima de la alucinación. Algunas veces, el individuo cree transformarse en una imagen geométrica. Un occidental, por ejemplo, contaba que había visto un motivo en forma de parrilla al cual se asimiló. Entonces sus brazos, sus manos y sus dedos se transformaron, con lo que el exclamó: «la parrilla, ¡soy yo!».<sup>17</sup>

Una de las experiencias más frecuentes atestiguadas en el Estadio 3 del trance es la transformación, no en una forma geométrica, sino en un animal. Un occidental lo vivió así: «yo pensé en un zorro y me transformé inmediatamente en ese animal. Me sentía zorro. Podía ver mis largas orejas y mi cola peluda y, por una especie de introversión, percibí que toda mi anatomía era la de un zorro».<sup>18</sup> En el arte rupestre de África del Sur, la intensidad de las experiencias de este género se percibe en las imágenes de chamanes transformados, no en zorros sino en antílopes. Las figuras tienen cabezas y pezuñas de antílopes con el cuerpo de humanos (fig. 3).

Insistimos en el hecho de que estos tres estadios son universales, ya que son parte integrante del sistema nervioso humano, aunque los signi-

17. Klüver, 1942, p. 182.

18. Siegel y Jarvik, 1975, p. 105.

ficados atribuidos a las formas geométricas del Estadio 1, los objetos transformados del Estadio 2 y las alucinaciones del Estadio 3 estén todos condicionados por la cultura. La alucinación es el resultado de las expectativas de quien la practica. Un chamán san podrá ver un elán de El Cabo,\* mientras que un inuit verá un oso polar o una foca. Sin embargo, teniendo en cuenta tales diversidades culturales, podemos estar razonablemente seguros de que los tres estadios de la conciencia alterada proporcionan el marco indispensable para la comprensión de las experiencias chamánicas.

### **Diversidad y unidad del chamanismo**

En este libro restringiremos la aplicación del término «chamán» a quienes, en las sociedades de cazadores-recolectores, practican unos ritos específicos. Los chamanes acceden a un estado de conciencia alterada para alcanzar los múltiples objetivos mencionados: tales como curar enfermos, predecir el futuro, encontrarse con los espíritus animales, modificar el tiempo y controlar los animales reales mediante medios sobrenaturales. Incluiremos también sociedades, como los desanas y los tukanos de Sudamérica, que consideran la caza como su mayor ocupación, aunque cultiven algunas plantas. También se pueden observar todavía algunos elementos chamánicos en otros tipos de sociedades, incluso el concepto «chamán» ha sido ampliado por ciertos autores y aplicado a sociedades más complejas, como los mayas.

El chamanismo de los cazadores-recolectores se reviste de numerosas formas. En consecuencia, nos preocupa no proyectar sin criterio el presente sobre el pasado y no hacer creer que los paleolíticos eran los dobles perfectos de los chamanes siberianos, americanos y sudafricanos; ¡o, peor aún, de los neuropsicólogos del siglo xx! La mayor parte de los antropólogos, como los primeros exploradores occidentales, ponen el acento sobre las diferencias entre las culturas chamánicas. Por ejemplo, en algunas sociedades, los chamanes son numerosos; en otras, no hay más que uno, a veces poseedor de un poder político. Algunos se cubren de vestimentas complejas y utilizan instrumentos ceremoniales, como el tambor y el vestido representado en el dibujo de Nicolas Witsen (fig. 1). Otros apenas se

\* Se trata del *Taurotragus oryx*, una especie de antílope de grandes dimensiones que se localiza fundamentalmente en África del Sur. De ahora en adelante nos referiremos a él como «elán». (N. del t.)

distinguen con dificultad entre las personas normales, y su única originalidad es su conducta en el curso del trance.

No obstante, aquí nos interesaremos por los extraordinarios parecidos que existen entre chamanes de diferentes partes del mundo y, al mismo tiempo, de diferentes épocas. Es normal encontrarse con diferencias entre culturas geográficamente alejadas unas de las otras; sin embargo, son los parecidos los que nos sorprenden e intrigan.

Creemos que las similitudes provienen de la manera en que el sistema nervioso humano reacciona en estado de conciencia alterada. Aunque la diversidad del chamanismo puede, a primera vista, parecer aplastante, existen profundas analogías de orden neurológico. Estas analogías son las que permiten tener una idea del contexto mental y social en el cual la religión y el arte paleolítico se desarrollaron, así como las razones que condujeron a algunos individuos a desafiar los misterios de las cuevas para hacer representaciones o contentarse con tocar las húmedas paredes calcáreas.

Primero veremos las diferentes maneras en que los chamanes, de distintos lugares del mundo, desarrollaron los estados de conciencia alterada y observaremos lo que experimentaron cuando asumían sus funciones. Después veremos cómo todas las experiencias y actividades chamánicas tienen necesariamente lugar en el interior de un universo o cosmos propio. La manera en la cual este cosmos es concebido procede, a nuestro parecer, del sistema nervioso humano, más que de una especulación intelectual o de una observación detallada del entorno.

### **Convertirse en chamán**

Parece lógico comenzar por ver la manera en que un individuo se convierte en chamán. Al principio, lo que es imprescindible no es la adquisición de un conocimiento esotérico, por importante que sea, sino la manera como los aprendices asimilan la forma de llegar a alcanzar estados de conciencia alterada y a dominarlos.

En África del Sur, un joven san que aspira a ser chamán danza con un chamán experimentado hasta que ha aprendido a dominar los estados de conciencia alterada y a controlar el nivel de su trance.<sup>19</sup> En otros lugares del mundo hay individuos que dicen que los espíritus vienen a ellos para transformarlos en chamanes contra su voluntad. Algunos casos de cha-

19. Marshall, 1969; Lee, 1968.



manismo involuntario pueden explicarse por condiciones patológicas que ocasionan alucinaciones. Lo que es interesante es la reacción de cada una de las sociedades ante las enfermedades mentales. La locura no constituye una categoría universal: siempre está definida en términos culturales. Aquello que se califica de locura o de enfermedad en algunas sociedades puede ser considerada en otras como una manifestación divina. Lo que es disfuncional para un tipo de economía puede ser ventajoso para otra. Esto se comprueba en los distintos tipos de éxtasis a los que se entregan los chamanes.

La forma de iniciación chamánica más conocida por todo el mundo es aquella que se denomina «la búsqueda de visiones». Un joven indio de América que quiere llegar a ser chamán, o que se siente llamado para ocupar este rol, se marcha a un lugar aislado, generalmente al borde de un precipicio o a una cueva. Escogerá frecuentemente un lugar con arte rupestre, considerado como un espacio adecuado para la búsqueda de visiones. El criterio esencial del lugar escogido es su aislamiento. Lejos de los humanos y de la ayuda de su comunidad, ayuna y medita. Se provocará a veces el sufrimiento por medio de flagelaciones. Finalmente, el hambre, el dolor, la concentración intensa y el aislamiento social se combinarán para hacerlo entrar en trance. Es entonces cuando un animal-espíritu, que será su acompañante a lo largo de toda su vida, se le aparecerá y se sentirá investido de su poder sobrenatural. Entonces, el joven indio podrá comenzar su vida de chamán. Un largo camino le quedará por recorrer, pues tan sólo habrá superado el primer paso importante. En términos científicos occidentales se habrá sumergido en un estado de conciencia alterada y habrá vivido una alucinación del Estadio 3 (en este caso, con un animal-espíritu), que su sociedad le ha alentado a buscar. Después de este extraordinario suceso, los trances siguientes serán probablemente más fáciles de alcanzar. Aunque pocos individuos llegan a ser chamanes especializados, muchos de los jóvenes pertenecientes a las culturas de las llanuras norteamericanas, buscan y encuentran sus espíritus-animales familiares.

Entre los inuit ammasalik (esquimales), las circunstancias en las que se consiguen visiones son significativamente diferentes. Un aprendiz no busca visiones ni transformaciones por sí mismo. Es un chamán confirmado quien escoge cinco o seis jóvenes que, según su opinión, poseen el potencial exigido para ser chamanes. Los aprendices pueden tener entre 6 y 8 años, constatación que no carece de importancia para la interpretación de algunos hechos observados en las cuevas paleolíticas y que discutiremos en el capítulo «Arte de las cuevas y el chamanismo». El viejo cha-

mán aporta su enseñanza a los discípulos escogidos, en un lugar alejado de su comunidad y en el más absoluto secreto. Después, obliga a cada niño a permanecer solo en un lugar alejado, generalmente cerca de una antigua tumba o de un lago, para, una vez allí, frotar dos piedras una contra la otra. Las privaciones prolongadas, el aislamiento y el movimiento rítmico de las piedras que se frotan provocan finalmente un estado de conciencia alterada, y el aprendiz cae en trance profundo, a veces hasta durante tres días.<sup>20</sup> A lo largo de ese tiempo, el gran oso-espíritu se le presenta en sus alucinaciones.

En América del Sur, los jíbaros, desde muy jóvenes se esfuerzan en conseguir la capacidad para entrar en el mundo de los espíritus. Un niño de unos 6 años se irá con su padre a una cascada sagrada para encontrar las visiones. Ambos darán cien pasos bajo el incensante ruido de la cascada, salmodiando «*tau, tau, tau*» sin parar. A veces, la repetición de esta práctica dará lugar a una visión. Si ésta no llega tendrán que recurrir a la *maikura* alucinógena, absorbida directamente mediante la corteza verde de la *Datura arborea*. Los efectos se dejarán sentir en tres o cuatro minutos. Entonces sí, verán un *arutem*, espíritu que les dará el poder. Podrán también sentir la manifestación de un poder sobrenatural, bajo la forma de un *tsentsak*, concebido para la ocasión como una flecha invisible susceptible de ser lanzada contra los humanos. El dibujo de un *tsentsak* por un chamán jíbaro nos hace pensar que su forma proviene de los zigzags luminosos y de las imágenes geométricas percibidas a lo largo del primer estadio del trance.<sup>21</sup> Los chamanes jíbaros ven también animales espantosos, sobre todo jaguares y serpientes. Algunas veces, un alucinógeno suave, el *tsentamä* (no identificado botánicamente), se le da a un bebé de pocos días para ayudarlo a ver un espíritu y adquirir así un poder sobrenatural. Se considera que los espíritus y el propio dominio sobrenatural son tan normales que hasta se hace ingerir alucinógenos especiales a los perros de caza, para que entren en contacto con el más allá.<sup>22</sup> En estas sociedades, el chamanismo no es un complemento trivial, sino que se trata de un modo de vida y de pensar que lo engloba todo.

La consumición de alucinógenos constituye de hecho una de las prácticas humanas más extendidas. En las sociedades tradicionales es habitual el profundo conocimiento de las plantas y de sus propiedades psi-

20. Eliade, 1972, pp. 58-59.

21. Harner, 1984, fig. 23.

22. Harner, 1973, pp. 134-135.

cotrópicas. Esto fue lo que también debió suceder durante el Paleolítico. Pero como ya hemos dicho, las drogas no son el único medio de alcanzar un estado de conciencia alterada. Así, los san de Sudáfrica no utilizan los alucinógenos, al menos actualmente, para el trance chamánico. Como otras muchas comunidades, logran el trance mediante danzas prolongadas, la hiperventilación, los sonidos agudos y una intensa concentración. Un joven san que quiere ser chamán buscará la tutela de otro experimentado y danzará con él hasta que absorba el poder de su mentor y se introduzca en el mundo de los espíritus. A veces, el chamán tirará unas flechas invisibles cargadas de poder al estómago del aprendiz, práctica que recuerda las creencias jíbaras sujetas a los *tsentsaks*. Un joven san no realiza su «búsqueda» en el aislamiento, sino situándose en el mismo corazón de la comunidad. Si después de uno o dos años no ha alcanzado el trance, abandonará su búsqueda. No se le criticará, porque toda la comunidad sabe lo terrorífico que es el mundo de los espíritus. Alrededor de la mitad de los hombres y un tercio de las mujeres de las comunidades san serán chamanes. Esto mismo suele ocurrir en otras regiones.

Habiendo rechazado el entrar en trance a cualquier precio, los chamanes de numerosos lugares del mundo establecen una relación particular con un animal-espíritu, o a veces con una planta, y absorben su poder sobrenatural. Es este poder el que les permite curar a los enfermos, controlar los desplazamientos de los animales y cumplir con las otras tareas chamánicas ya mencionadas. En algunas sociedades, este poder toma diferentes formas en función de las especies. Algunos autores han comparado el poder chamánico con la electricidad: se puede encontrar en los objetos y permanecer invisible; controlada, es beneficiosa, pero incontrolada puede convertirse en mortal.

¿Cómo es posible que existan creencias tan extendidas? Probablemente, la noción de un poder sobrenatural invisible provenga de las sensaciones físicas experimentadas durante el trance. Estas sensaciones comprenden picores y temblores. En algunas sociedades chamánicas, los picores se interpretan como el impacto de dardos o flechas asociadas al poder, como los *tsentsaks* jíbaros. Otros sienten cómo su cuerpo se cubre de pelos (fig. 3). Hay especialistas que califican este poder como «fuerza vital»,<sup>23</sup> pero, cualquiera que sea el nombre que reciba, forma parte de las actividades chamánicas y, además, lo vemos representado en el arte de los chamanes mediante diversas convenciones.

23. Smith, 1992.

## El vuelo y el descenso chamánico

Habitualmente, los estados profundos de la conciencia alterada se interpretan, bien como una posesión espiritual, bien como una pérdida del alma. Las sociedades agrícolas complejas tienen tendencia en creer que el éxtasis del trance está provocado por un espíritu exterior, bueno o malo, que penetra en el interior de una persona de la que se apodera. Por el contrario, las sociedades de cazadores-recolectores piensan generalmente que los efectos y las alucinaciones del Estado 3 del trance son el resultado de una pérdida del alma, es decir, que el espíritu del chamán abandona su cuerpo. La pérdida del alma se siente frecuentemente como un vuelo o como un viaje bajo tierra. Estas dos interpretaciones merecen su explicación.

En todo el mundo, los chamanes dicen que vuelan hasta lugares lejanos o a otros mundos habitados por espíritus y monstruos. La sensación de volar es, de hecho, una de las que generan los estados de conciencia alterada en las sociedades más diversas, y no solamente entre los cazadores-recolectores. Por ejemplo, se cree hoy en día que los relatos de vuelos y viajes diabólicos entre las brujas medievales provenían de la aplicación de ungüentos mágicos y de la bebida de filtros secretos. Entre los alucinógenos utilizados en estos preparados se encontraban plantas tan temibles como la belladona (*Atropa belladonna*), el beleño (*Hyoscyamus*) y la mandrágora (*Mandragora*).<sup>24</sup>

Los cazadores-recolectores expresan frecuentemente la sensación de vuelo refiriéndose a los pájaros. Para los buriatos de Siberia, por ejemplo, el águila es el prototipo del chamán.<sup>25</sup> En el siglo XIX, los san de África del sur creían que los chamanes podían controlar las golondrinas y asumir su forma.<sup>26</sup> La sensación de elevarse se expresa igualmente en las historias de los chamanes que ascienden al cielo mediante una escalera, un árbol o un poste. Los chamanes san traducen este concepto por una red invisible de hilos, algo parecido a una tela de araña, que escalan hasta la residencia divina.

Lo opuesto al vuelo, el descenso bajo tierra, es otra experiencia chamánica comprobada que se aplica especialmente bien a nuestra interpretación del arte paleolítico. Entre los tunguses siberianos, el descenso al mundo inferior forma parte de un ceremonial complejo. Estimulado por

24. Harner, 1973.

25. Halifax, 1982, p. 23.

26. Lewis-Williams, Dowson y Deacon, 1993.

los cantos, las danzas y los tamborileos incesantes, el chamán se imagina que viaja hasta una montaña situada al noroeste de su hábitat y que allí desciende al mundo inferior. Pasa por un agujero estrecho (el torbellino que conduce al Estadio 3) y atraviesa tres cursos de agua subterráneos. Entonces se encuentra con los espíritus y con otros chamanes contra los que libra batallas en favor de las almas de los enfermos.<sup>27</sup>

Entre los nootka de la isla de Vancouver, más que de un viaje bajo tierra, el descenso toma la forma de inmersión hasta el fondo del mar. En esta ocasión, un chamán nootka regresa sangrando abundantemente por la nariz y con las sienas también ensangrentadas: vuelve con el alma que ha buscado en un pequeño nido de plumas de águila.<sup>28</sup> En este caso, el viaje submarino y la pluma de águila reúnen las dos sensaciones de viaje extracorporal, una hacia arriba y otra hacia abajo.

A veces el descenso forma parte de la iniciación chamánica. Así, en Australia, se cree que un espíritu entrena al candidato en una cueva y desde allí lo conduce bajo tierra.<sup>29</sup> Entre los inuit de Smith Sound, un aspirante a chamán se dirige a un acantilado donde hay cuevas. En el momento en que entra en una de ellas sufre visiones, tal y como sucede entre los aprendices de chamán en muchas otras partes de América del Norte.<sup>30</sup>

Así, por ejemplo, un samoyedo avam de Siberia suele extenderse mucho en explicar cómo llegó a ser chamán. Sus animales guía, el armiño y el ratón, le condujeron a una cueva que, lejos de ser oscura, era muy luminosa. Unos espejos la cubrían y, en el centro, se encontraba algo que parecía, sin serlo, una hoguera. Hasta aquí, la explicación nos recuerda la descripción del torbellino, con sus imágenes laterales y la viva luz al fondo. Más tarde, siguiendo con sus alucinaciones, explica cómo salió del túnel y fue a parar a una gran sala, que podemos asimilar al Estadio 3 del trance. Allí, dos mujeres desnudas se le aparecieron, cubiertas de pelo como los renos. Una de ellas dio a luz a dos renos: uno será sacrificado por dos tribus, los dolganes y los evenkis, y el otro por los tavgis. La segunda mujer dio a luz también a dos renos que simbolizarán los numerosos animales que ayudan a la especie humana en todo. A partir de este momento, cada vez que el chamán quiera ejercer sus poderes tendrá que volver mentalmente a esta cueva.<sup>31</sup> En otras palabras, estará recreando su experiencia alucinatoria en función del mundo subterráneo inicial.

27. Eliade, 1972, pp. 239-240.

28. Eliade, 1972, p. 309.

29. Eliade, 1972, p. 47.

30. Eliade, 1972, pp. 51-52.

31. Eliade, 1972, p. 41.

Lejos de Siberia, en Chile, los chamanes araucanos se inician también en las cuevas. En un rito que recuerda la historia del samoyedo, los araucanos decoran las paredes de sus cuevas, no de espejos reflectantes sino de cabezas de animales.<sup>32</sup> Estas cabezas se añaden a los relieves naturales de las cuevas en el contexto de un proceso de elaboración o de construcción del mundo inferior con el fin de concretar sus creencias y reforzarlas.

El relato de una iniciación chamánica retoma el tema de los animales subterráneos, al mismo tiempo que combina alucinaciones visuales y auditivas. Un paviotso de América del Norte de 50 años, queriendo ser chamán, entró en una cueva y se puso a orar. Trató de dormir, pero se lo impidieron unos ruidos extraños y los rugidos de un oso y de un puma, y los berridos de un ciervo. Cuando acabó por dormirse vivió una ceremonia de curación. Entonces se produjo un prodigio cuya importancia es enorme para comprender el papel de las paredes de la cueva (véase «Arte de las cuevas y el chamanismo»): una roca se abrió y «un hombre apareció por la fisura. Era grande y delgado, y llevaba en la mano la pluma de la cola de un águila». Él fue quien enseñó al iniciado el modo de curar.<sup>33</sup>

Entre los grupos chamánicos, la universalidad de las creencias que conciernen al descenso bajo tierra puede explicarse por las sensaciones del torbellino, de origen neurológico, que arrastra a los individuos al Estado 3 del trance, el más profundo, en el que están sujetos a alucinaciones y ven animales, monstruos y otras visiones. El torbellino crea unas sensaciones de oscuridad, de aturdimiento y a veces de dificultad para respirar. La entrada en un agujero en el suelo o en una cueva reproduce y materializa físicamente esta experiencia neuropsicológica. Los relatos citados muestran claramente que los viajes espirituales subterráneos hacen entrar en un mundo plenamente alucinatorio igual que si fuese un torbellino.

La entrada en una cueva no hace más que reproducir ese torbellino, pudiendo igualmente inducir unos estados de conciencia alterada. El aislamiento social, la privación sensorial y el frío que caracterizan las cuevas son factores importantes para inducir al trance. Durante el Paleolítico superior, la entrada en una cueva podía ser considerada como un equivalente a la entrada en un trance profundo mediante el torbellino. Las alucinaciones generadas por la entrada en una cueva y por el aislamiento probablemente se combinaban con las imágenes representadas sobre las paredes, creando un mundo espiritual rico y animado. El estrecho vínculo entre cuevas y estados de conciencia alterada parece irrefutable.

32. Eliade, 1972, p. 51.

33. Eliade, 1972, p. 101.

Este importante punto nos conduce a la característica fundamental en la organización del chamanismo, el marco donde se desarrollan todas sus actividades: el universo o cosmos chamánico.

### **El cosmos chamánico**

En todo el mundo, el cosmos chamánico se halla generalmente estratificado. Bajo la forma más simple, se compone de tres niveles: el de la vida cotidiana, un mundo superior y otro inferior. Estos dos últimos están habitados por los propios espíritus y los animales-espíritus. Esto no significa que estos tres mundos sean del todo ajenos entre ellos, ni que las sociedades chamánicas hagan una distinción tan tajante entre lo real y lo sobrenatural como lo hacen las occidentales. Es cierto que los mundos del cosmos chamánico están separados y que cada uno posee una localización topográfica particular, pero están igualmente interconectados: lo espiritual es tan inmanente como lejano en el espacio. Como en muchos místicos de la Edad Media, no existe en el chamanismo la distinción entre teología y cosmología; explorar el cosmos es también explorar los universos espirituales. Es en el interior de este cosmos estratificado donde los chamanes funcionan. Al mismo tiempo, lo crean y con él aceptan todas sus consecuencias negativas. En definitiva, son unos mediadores que, subiendo o descendiendo, tienen la capacidad de visitar estos mundos. Para entenderlo bastan dos breves ejemplos:

En ciertos grupos inuit, al espíritu del mundo superior se le conoce con el nombre de *Silapinua* («espíritu de allí arriba»), mientras que el espíritu del mundo inferior habita en el fondo de los mares y se llama *Sedna* («aquel que está abajo».<sup>34</sup> Los chamanes visitan a estos dos espíritus que juegan roles diferentes en la vida de los inuit. Las culturas de las grandes llanuras americanas expresan el mismo concepto en base a la célebre «Danza del Sol», pero lo conciben de manera diferente. Un poste situado en el centro de esta danza representa los tres niveles del universo. Un águila en la cúspide del poste encarna el cielo, un cráneo de bisonte sobre el tronco o en su base representa el mundo de los animales y de los hombres, mientras que las ofrendas de tabaco y de agua sobre el suelo al pie del poste simbolizan el mundo inferior.<sup>35</sup>

34. Birket-Smith, 1972, p. 183.

35. Hultkranz, 1987, p. 25.

Se trata de una forma simple de expresión del cosmos chamánico. Otras sociedades chamánicas creen en niveles múltiples, por lo que no siempre se limitan a tres. Puede darse el caso que el número de niveles corresponda a la complejidad de la estructura social, es decir, cuantas más divisiones tiene una sociedad, más estratos cosmológicos tendrá. Por ejemplo, el cosmos de los zuñies, pueblo agrícola de América del Norte socialmente complejo, comprende cuatro mundos inferiores, un mundo mediano, el cotidiano, y cuatro mundos celestes.<sup>36</sup>

Es evidente que este cosmos chamánico de estratos nos proporciona un marco general para las creencias mencionadas en relación con las cuevas. El mundo subterráneo, a la vez real (las cuevas) y alucinatorio, era sin duda uno de los componentes del cosmos estratificado de las sociedades del Paleolítico superior.

Nos queda por ver cuáles son, entre los elementos aparentemente tan diversos del arte paleolítico, aquellos que se reagrupan para formar un conjunto lógico y coherente, cuando son examinados desde la perspectiva de las creencias y de la cosmología chamánica. Cuáles configurarían el origen y constituirían el marco esencial durante un período de veinticinco mil años.

### **El arte chamánico de los san**

Tras haber señalado los fundamentos neuropsicológicos del chamanismo y algunas de sus características más comunes en todo el mundo, vamos a reducir nuestra perspectiva y considerar muy brevemente un arte rupestre chamánico específico. Por sus analogías y sus contrastes con el arte paleolítico, este arte aporta una luz especial, ya que muestra cómo los elementos y los estadios de base, de origen neurológico, se expresan en una cultura concreta. Ilustra igualmente la manera en que los animales adquieren un sentido simbólico dentro de las sociedades chamánicas. Después de todo, las imágenes de los animales constituyen el principal elemento del arte del Paleolítico superior.

Gracias a que disponemos de numerosas observaciones etnográficas detalladas sobre los san durante los siglos XIX y XX, el arte chamánico de África del Sur se encuentra en la actualidad entre las formas de arte rupestre más accesibles del mundo.<sup>37</sup> Algunas de sus imágenes clave fueron

36. Hultkranz, 1987, p. 94.

37. Lewis-Williams, 1981; Lewis-Williams y Dowson, 1989; Lewis-Williams, 1990.



de hecho explicadas por los propios san que, en el siglo XIX, eran contemporáneos de los últimos artistas. Estos individuos eran los mismos que observaron los misioneros Arbousset y Daumas —y seguramente otros— mientras danzaban hasta caerse al suelo sangrando por la nariz.<sup>38</sup> Sus propias explicaciones de las pinturas y los relatos detallados de sus creencias y de sus ritos muestran que las imágenes pintadas no eran en absoluto aquellos «juegos inocentes» que Arbousset y Daumas creían. Además, y esto es muy importante, el arte rupestre de África del Sur ha sido objeto de numerosas investigaciones desde una perspectiva neuropsicológica, lo que lo hace especialmente adecuado cuando se trata de abordar el arte paleolítico.

Entre las pinturas naturalistas de África del Sur, las más sorprendentes y más numerosas son las de los elanes, el antílope africano de mayores dimensiones. Grandes manadas de elanes pintados desfilan por las paredes de muchos abrigos de estas regiones. A veces, las proporciones de los machos, las hembras y los jóvenes sugieren épocas específicas del año. Las actitudes observadas están frecuentemente representadas de manera precisa: en estado de alerta, en carrera, tumbados, mirando por encima del lomo, etc. Desde este punto de vista, las pinturas de animales sudafricanas recuerdan a numerosas representaciones de bisontes y de caballos paleolíticos, ya que éstas también reflejan una atenta observación de la conducta animal (véase «El arte de las cuevas y de los abrigos»).

Para los san, el elán representa un símbolo de asociaciones múltiples. Se le encuentra, ya sea en carne, en hueso o por alusiones, mezclado en los ritos de la primera caza de los muchachos, en los ritos de pubertad y en las bodas de las jóvenes.<sup>39</sup> Pero su principal significado parece estar relacionado con el poder chamánico sobrenatural. En los pensamientos de los san, este poder se extiende por toda la creación, estando especialmente presente entre los grandes antílopes y sobre todo entre los elanes. Cuando un elán es cazado, el lugar donde yace se llena de poder. Entonces, los chamanes pueden organizar una danza que va en continua progresión hasta alcanzar el trance. En las pinturas de elanes se canaliza este poder utilizando la sangre del animal como uno de los ingredientes, de manera que los dibujos vienen a ser unas reservas de poder. Danzando en los abrigos, los chamanes miran las pinturas cuando sienten la necesidad de aumentar su fuerza. Entonces, como la electricidad, el poder se de-

38. Arbousset y Daumas, 1846, pp. 246-247.

39. Lewis-Williams, 1981.

rama sobre ellos desde las pinturas y los catapulta hacia el interior del mundo de los espíritus.<sup>40</sup>

Como en otras sociedades chamánicas, este mundo se encuentra bajo tierra. No existen cuevas profundas en la zona de África del Sur donde las pinturas son más numerosas, pero parece ser que los abrigos han sido considerados, al menos en ciertas circunstancias, como las entradas al mundo de los espíritus. Los artistas-chamanes tienen la facultad de persuadir a las criaturas y a los espíritus del mundo inferior para que atravesasen la roca. Con esto, recrean y rehacen sus visiones convirtiendo en palpable aquello que habían vivido y visto durante sus viajes extracorporales en el mundo inferior. El origen subterráneo de algunas de estas imágenes se sugiere por la manera en que éstas parecen salir y entrar de las fisuras y de otros accidentes de la superficie rocosa. En ocasiones, sólo la mitad de un animal es visible; el resto parece encontrarse detrás de la roca. La pared puede asimilarse a un velo tendido entre nuestro mundo y el de los espíritus.

La roca tiene, pues, un significado propio para los san. Ésta no es simplemente una superficie cómoda para pintar, un tipo de cuadro negro neutro sobre el que los artistas habrán podido representar no importa qué imagen a su voluntad. Aquello que la pared oculta aporta un sentido espiritual a las pinturas y en cierta manera las condiciona. Ésta es una de las razones por las que los temas del arte san fueron muy restringidos, igual que ocurre con la mayoría de las artes chamánicas. En algunas regiones específicas, determinados animales eran a menudo representados, mientras que otros no, como ocurre con el elán y el antílope cabrío\* en el Drakensberg.

En la parte occidental de África del sur, el valor simbólico de la roca está igualmente implícito cuando se observa que unas manchas de pintura se tacharon, de modo que la roca se encuentra ahora desnuda.<sup>41</sup> También las representaciones animales y humanas fueron retocadas de manera que sus contornos se han difuminado. En la misma región se han plasmado huellas de manos en positivo untando los dedos y la palma con un pigmento y apoyando seguidamente la mano contra la roca. Parece seguro que el propósito no era representar «imágenes» de manos. La pintura cargada de poder establece una especie de lazo entre la persona, el

40. Lewis-Williams y Dowson, 1990.

\* El nombre científico del «chevreuil rhebok» que aparece en el original francés es *Pelea capreolus*. (N del t.)

41. Yates y Manhire, 1991.



FIG. 4. Pinturas rupestres san. Chamanes de la lluvia transformados parcialmente en golondrinas o tal vez en peces. Western Cap Province.

velo rocoso y el mundo de los espíritus que se agitan detrás de él. Tocar adquiere la misma importancia que pintar, aunque sin duda tenga un sentido diferente. Parece que diferentes categorías de imágenes —si suponemos que las huellas de manos hayan sido consideradas como *imágenes* de manos— forman parte de un sistema complejo de creencias en relación clara y precisa con el cosmos chamánico; una estructura de conjunto escalonado que, como muchas de estas mismas imágenes, proviene de reacciones propias del sistema nervioso humano ante los estados de conciencia alterada.

Como otros, los chamanes san superan los escalones de este cosmos cuando realizan sus viajes extracorporales. No obstante, cambiar de nivel significa también cambiar de forma. Una de las experiencias más frecuentes mencionadas durante el Estadio 3 es la transformación en animal. A veces, las representaciones de elanes aparentemente naturalistas están dotadas de pequeños detalles fáciles de obviar, como las líneas rojas sobre la cabeza, que dan a entender que se trata de auténticos chamanes transformados. En este caso, uno se pregunta cuántos animales presumiblemente realistas no son animales en sentido estricto, sino más bien animales-espíritus, hombres-espíritus o chamanes, cuya transformación se ha completado.

Las figuras de serpientes y de pájaros hacen probablemente referencia a otras dos transformaciones ligadas respectivamente a los viajes espi-

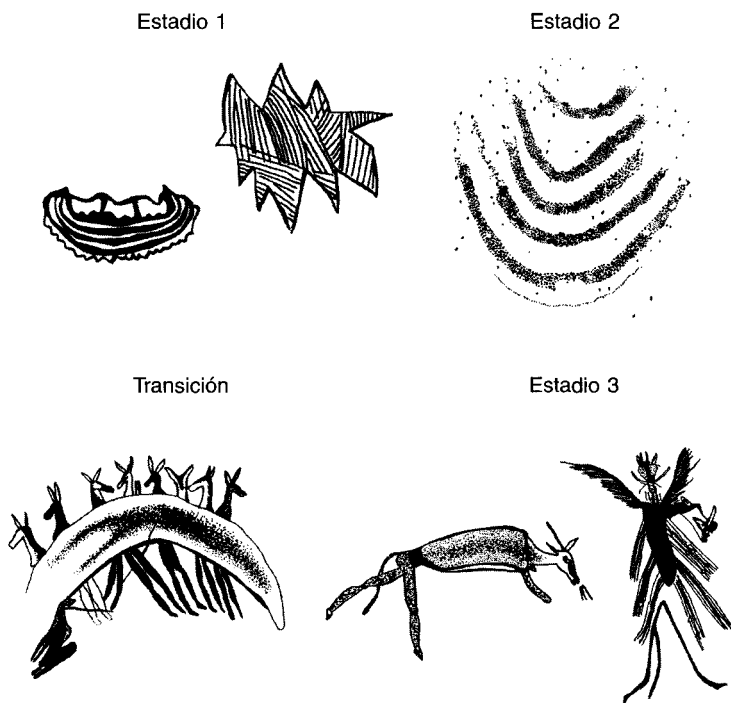


FIG. 5. Diversos estadios, durante los estados de conciencia alterada, representados en el arte rupestre de los san. Estadio 1: pintura de Western Cape y grabado de North-West Province. Estadio 2: pintura de un enjambre con las abejas. Natal-Kwazulu Drakensberg. Pager, 1971. Transición: pintura de Natal-Kwazulu Drakensberg. Estadio 3: pinturas de Eastern Cape Province.

rituales bajo tierra y hacia el cielo. Las serpientes se desplazan hacia el interior de la tierra, y algunas pinturas de serpientes, tanto en África como en otros lugares, parecen entrar y salir de las paredes rocosas. Algunas sangran por la nariz y están dotadas de cabezas y de pezuñas de antílope, como en el caso de muchas representaciones de chamanes en plena danza. Los viajes hacia el cielo los intuimos a partir de unas criaturas aladas que representan los chamanes volando. Los viajes espirituales de los chamanes son transportaciones a través de los tres escalones del cosmos.

Los murales frecuentemente recargados donde se encuentran estas composiciones han sido realizados a lo largo de períodos de tiempo prolongados; generalmente, las imágenes más antiguas no son más que un difuminado fondo rojizo sobre el cual se superponen los dibujos más recientes. Generaciones de artistas san han creado un mundo espiritualmente complejo sobre estos murales, añadiendo animales perfectamente realistas, por muy simbólicos que sean, escenas de danza animadas, ani-



Fig. 6. Seres chamánicos parcialmente transformados surgen de un fisura de la roca. Se encuentran rodeados de peces y de tortugas para indicar que ya se encuentran en el mundo de los espíritus bajo el agua. Los espantamoscas simbolizan el poder chamánico. Eastern Cape Province.

males fantásticos, espíritus y transformaciones. Este mundo comprende numerosas visiones que comparten la mayoría de los chamanes, pero algunas constituyen aparentemente unas percepciones especiales, casi únicas, de la espiritualidad chamánica san, quizás como consecuencia de la autoría de chamanes famosos. Algunos abrigos eran célebres por sus extraordinarias pinturas y los chamanes a los que estaban asociados, muy respetados.

A pesar de su realismo, estos murales no eran el resultado de una simple acumulación de imágenes, sino que aportaban, sin duda alguna, informaciones y una comprensión tangible a los que por sus propios medios no podían entrar en el mundo de los espíritus. Los murales conducían al más allá y constituían verdaderos pasadizos hacia el terreno de los espíritus, una especie de panorama donde los chamanes podían entrar en trance y en el que mezclaban la proyección de sus propias imágenes mentales en tres dimensiones. Dicho de otro modo, estos complejos murales decorados san eran un conjunto de escenas ordenadas en las que los actores chamánicos con los estados de conciencia alterada se pro-

tegían de las imágenes de antiguas visiones, les devolvían la vida, y les añadían nuevas percepciones, enriqueciendo así el cosmos chamánico. Aunque creado por el sistema nervioso universal del hombre, esta riqueza cósmica se nutre de los elementos propios de una época, de un lugar y de una cultura determinados.

Este rápido repaso de algunos de los rasgos del arte rupestre san muestra la manera en que las características universales del chamanismo se expresan en el seno de una determinada comunidad.

## CAPÍTULO 2

### El arte de las cuevas y de los abrigos

Desde el reconocimiento de su antigüedad, el arte paleolítico europeo, denominado arte franco-cantábrico, puesto que el 95 % de las cuevas con arte están situadas en Francia o en la península Ibérica (fig. 7), goza de un inmenso prestigio en el mundo entero.

Esto se ha demostrado recientemente. El descubrimiento en 1991 de la cueva Cosquer —realizado en afortunadas circunstancias— fue comentado por los medios informativos de todos los países. En 1995, las peripecias en torno a los grabados de Foz Côa, en el noreste de Portugal, amenazados por la construcción de una presa, suscitaron una movilización sin precedentes para la protección de este patrimonio, tanto en Portugal como en el extranjero: la presa, que comenzó a construirse a costa de grandes inversiones, fue detenida con la intención de permitir los estudios y la protección del arte rupestre. El mismo año, el anuncio del descubrimiento de la cueva Chauvet fue un gran evento, siendo portada en los diarios, como sucedió con el *New York Times*.

El arte de las cuevas paleolíticas fue tardíamente reconocido, en el año 1902, después que Émile Cartailhac admitió su error en el caso de Altamira, cuya autenticidad había rechazado hasta entonces. La actitud responsable, el coraje y la honestidad de Cartailhac, que publicó un artículo que se ha hecho célebre: «*Mea culpa* de un escéptico»,<sup>42</sup> han sido loadas y son siempre recordadas como ejemplo. No se puede, sin embargo, dejar de recordar que el descubridor de Altamira, Marcelino Sanz de Sautuola, sufrió la burla de sus homólogos hasta su muerte, en 1888. En cuanto a Édouard Piette, que tuvo un mejor juicio que la mayoría de sus colegas y a quien se le debe el mérito de haber aceptado la autenticidad

42. Cartailhac, 1902.

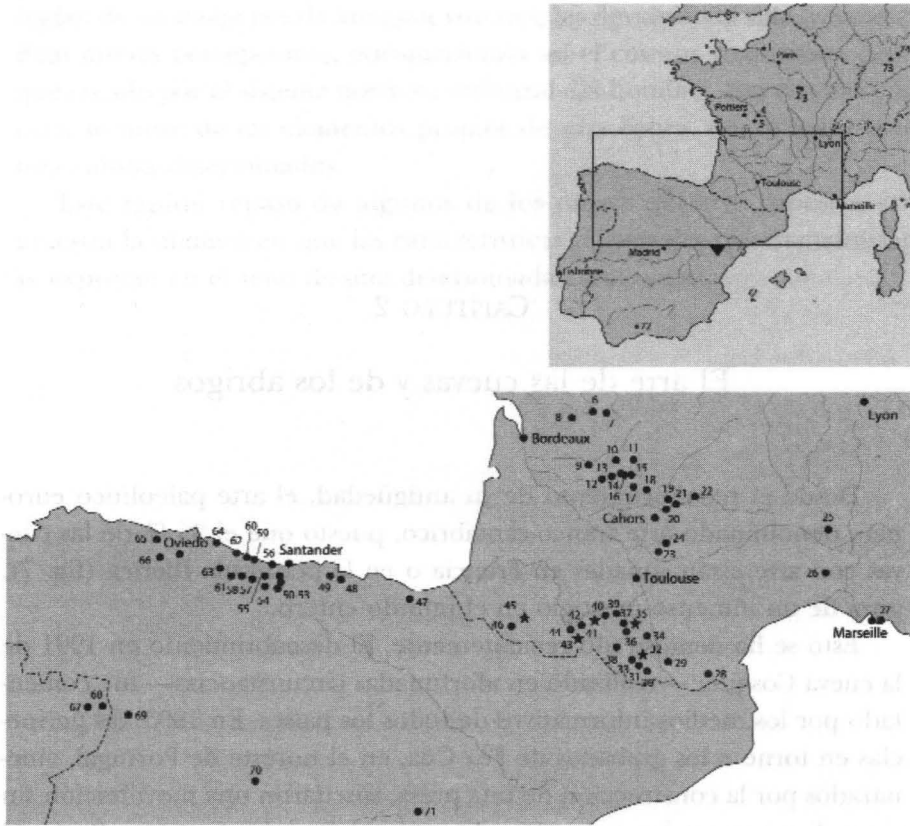


Fig. 7. Yacimientos de arte paleolítico mencionados en el texto.

**Francia:** 1. Gouy, 2. Le Cheval (Arcy-sur-Cure), 3. La Grande Grotte (Arcy-sur-Cure), 4. Le Roc-aux-Sorciers, 5. Le Chaffaud, 6. Le Roc-de-Sers, 7. Le Placard, 8. La Chaire de Calvin, 9. Gabillou, 10. Rouffignac, 11. Lascaux, 12. Saint-Cirq, 13. Combarelles, 14. Font-de Gaume, 15. Bernifal, 16. Sous-Grand-Lac, 17. Domme, 18. Cognac, 19. Pech-Merle, 20. Pergouset, 21. Cantal, 22. Sainte-Éulalie, 23. Mayrière Superior, 24. La Magdeleine, 25. Chauvet, 26. La Baume-Latrone, 27. Cosquer, 28. Fornols-Haut, 29. Fontanet, 30. La Galería Clastres, 31. Niaux, 32. La Vache, 33. Bédeilhac, 34. Le Portel, 35. Enlène, 36. Les Trois-Frères, 37. Le Tuc-d'Audoubert, 38. Massat, 39. Marsoulas, 40. Montespan, 41. Gourdan, 42. Garas, 43. Lortet, 44. Labastide, 45. Arudy, 46. Etcheberri-ko-karbia.

**España:** 47. Altxerri, 48. Cullalvera, 49. Covalanas, 50. El Castillo, 51. La Pasiega, 52. Las Monedas, 53. Las Chimeneas, 54. Hornos de la Peña, 55. La Clotilde, 56. Altamira, 57. Micolón, 58. Chufín, 59. Fuente del Salín, 60. El Pindal, 61. Covaciella, 62. Las Herrerías, 63. Llonín, 64. Tito Bustillo, 65. Candamo, 66. La Lluera, 69. Siega Verde, 70. Domingo García, 71. Los Casares, 72. La Pileta.

**Portugal:** 67. Foz Côa, 68. Mazouco.

**Alemania:** 73. Geissenklösterle, 74. Hohlenstein-Stadel.

Los yacimientos con arte mueble están señalados con una estrella.



de Altamira contra viento y marea, casi nunca es mencionado en relación con este gran descubrimiento. Curiosamente, antes que rendir justicia a su clarividencia, la historia ha recordado más la rectificación tardía de Cartailhac —¡veintitrés años después de su descubrimiento!— para encumbrarlo.

Piette estaba mejor situado que sus contemporáneos para reconocer la pertenencia de Altamira al Paleolítico superior, y más concretamente al Magdaleniense, gracias a su gran conocimiento del arte mueble, adquirido sobre el terreno durante sus excavaciones en 1870 de Gourdan, de Lortet y de Arudy en los Pirineos. Las similitudes entre estas dos formas de arte no le habían pasado desapercibidas. Los mismos animales eran representados según unas mismas convenciones.

Hoy en día, tras más de un siglo, aún son estos temas, técnicas y convencionalismos, los que más frecuentemente sirven para fundamentar el diagnóstico sobre los descubrimientos de arte parietal y para evaluar su autenticidad y su probable cronología. Si los descubrimientos presentan importantes originalidades en relación a lo que ya es conocido, siempre se encontrará a alguien para discutirlos y proclamar su falsedad, como fue el caso en 1991-1992 de la cueva Cosquer,<sup>43</sup> después de Lascaux, Rouffignac, La Baume-Latrone y algunas otras. Si las fechas de yacimientos recientes se han obtenido por métodos de datación directa, éstas serán sistemáticamente consideradas como aberrantes, pues se dirá que se han debido a contaminaciones o a errores de método y, en consecuencia, serán rechazadas. Esto es lo que sucedió, en 1995, durante las tentativas de datación directa de los grabados rupestres de Foz Côa por parte de muchos especialistas en ciencias «duras». Las fechas obtenidas, demasiado «modernas», no ascendían más que algunos miles, incluso algunos cientos de años. Estas cronologías provocaron un desconcierto general.<sup>44</sup>

Como nuestros colegas, creemos que el arte de Foz Côa es paleolítico y por lo tanto muy antiguo.<sup>45</sup> Sea lo que sea, este asunto, que desencadenó pasiones y exaltadas polémicas respecto a la construcción de la presa, resulta revelador por distintos motivos. El rejuvenecimiento potencial de los grabados portugueses fue percibido como un golpe peligroso contra su preservación: si no eran reconocidos como paleolíticos se exponían a una próxima destrucción, pues la presa se haría y los grabados serían anegados. Sin embargo, si verdaderamente su fechación correspondiese al

43. Clottes y Courtin, 1994.

44. Zilhão, 1995.

45. Clottes, Beltrán y Lorblanchet, 1995.

Neolítico o a la Edad del Bronce, su interés no habría sido menor, ya que sería la primera vez en Europa —aunque no en el mundo (véase, por ejemplo, en Australia)— que una tradición de arte rupestre habría sido atestiguada a lo largo de tantos milenios, desde el Paleolítico hasta la Prehistoria reciente. F. Bordes resume estos prejuicios de manera irónica diciendo: «Cuanto más viejo, más hermoso». Tales prejuicios ensalzan el arte parietal europeo y en cambio conceden una menor atención pública a los artes rupestres más recientes, como por ejemplo el de África del Norte y del Sur, el de Australia, el de Asia y el de América que, igualmente interesantes, no tienen nada que envidiar por su belleza, su interés y su profundo significado al arte del Paleolítico europeo.

La polémica sobre Foz Côa ilustra también la homogeneidad, tácitamente admitida, sobre el arte paleolítico. Sin excepción, los prehistoriadores que han visto los grabados portugueses han dictaminado su pertenencia al Paleolítico superior, es decir, a un período comprendido a grandes rasgos entre el 37.000 y el 11.500 BP (antes del presente). Las divergencias de opiniones aparecen sobre el período preciso. Para E. Anati se trata del Auriñaciense (hacia 30.000 años o más), mientras que para la mayor parte de investigadores serían del Solutrense (hacia 20.000-22.000 años) e incluso de culturas un poco más recientes (Magdalenense). Esto significa que existe un consenso acerca de un conjunto de caracteres que permiten reconocer un *estilo* paleolítico, en el sentido más amplio del término, pero que las etapas de su evolución interna todavía resultan poco conocidas y son discutibles.

En este capítulo examinaremos las características del arte parietal y mueble europeos bajo esta particular perspectiva. ¿Qué criterios nos permiten considerarlo como un conjunto a pesar de la inmensidad del período que ocupa? ¿Esta continuidad implica una concepción inmovilista del mundo? ¿Qué aspectos de nuestro conocimiento son seguros y cuáles permanecen en penumbra?

### **Unos temas muy particulares**

Incluso las personas que no han visitado nunca una cueva con arte y los que no se interesan por el arte parietal reconocen instantáneamente la fotografía de un bisonte pintado o de una cabra salvaje por lo que son, es decir, la representación de un animal hecha por un artista de la Prehistoria. En este reconocimiento inmediato participan numerosos factores. En nuestra cultura, todos hemos visto imágenes del arte de las cuevas en

los libros de historia, en los diarios o en la televisión. Los uros de Lascaux han sido tema filatélico y sirven de logotipo al departamento francés de la Dordoña. Son los recuerdos de este tipo, un poco borrosos, los que nutren nuestra percepción y nos permiten establecer una categoría denominada «arte prehistórico» donde colocar instintivamente tales figuras. Este proceso mental es destacable sobre todo desde el momento en que, tanto en este campo como en los otros, la Naturaleza —por razones de supervivencia— no nos ha programado para percibir las semejanzas, sino más bien para señalar las diferencias: el descarte por similitudes es una norma.<sup>46</sup> Si reaccionamos de manera diferente ante el arte paleolítico es porque presenta una fuerte unidad.

#### LAS REPRESENTACIONES DE ANIMALES

El arte paleolítico, desde sus inicios hasta el fin, es sobre todo un arte de representaciones animales. Algunos especialistas, desde hace años, insisten en la importancia de los signos geométricos.<sup>47</sup> Estos signos y los trazos indeterminados superan numéricamente a los animales, y su importancia simbólica en el pensamiento de sus autores es imposible de evaluar (véase «Arte de las cuevas y chamanismo» y «El mundo chamánico»). No obstante, nuestra primera y firme percepción del arte paleolítico es ante todo la de un bestiario, abundante y diverso, a pesar de conservar unas características comunes.

La mayoría de los animales representados son herbívoros de gran tamaño: aquellos que los hombres paleolíticos veían en torno suyo y cazaban. Estas elecciones no eran obligatorias. Por ejemplo, en algunas formas de arte rupestre del sudoeste americano abundan los pájaros y las serpientes, no por su gran cantidad en el biotopo y aún menos porque hubieran podido jugar un papel en la economía de estas poblaciones, sino porque simbolizan el paso de un mundo a otro, de las profundidades de la tierra a la superficie donde viven los humanos (serpientes, lagartos) y desde esta superficie al cielo (pájaros).

En el arte paleolítico, los caballos dominan, aunque puedan estar localmente superados en número por los bisontes (zona pirenaica del Ariège, fig. 8) o los ciervos (España cantábrica), incluso por los rinocerontes y los felinos durante las primeras etapas (cueva Chauvet) o, incluso

46. Gombrich, en Gombrich, Hochberg y Black, 1972, p. 13.

47. En relación a los signos, véase Sauvet, en GRAPP, 1993.



FIG. 8. En la cueva de Portel (Ariège), estos tres bisontes representan una verdadera escena con una hembra joven con su cría de frente a la derecha y a la izquierda un viejo macho que se aleja, puesto que las hembras cuando están con sus crías expulsan a los machos.

más tarde, por los mamuts en Roufignac (lámina 13). Sin embargo, continúan siendo numerosos, sean cuales sean las formas y las técnicas utilizadas, los períodos y las regiones. El tema del caballo constituye en cierto modo el centro de atención del arte parietal. Lo más destacable es que este animal, aunque figura regularmente en el repertorio faunístico de los paleolíticos, era generalmente menos consumido que el reno y el bisonte, o que la cabra en las zonas de montaña y roquedales. Por lo tanto, el caballo jugó un papel principal dentro del bestiaro.

Es el mismo caso, aunque con un número un tanto menor, del bisonte (fig. 8). También está presente en cantidades no despreciables desde el Auriñaciense hasta el final del Magdaleniense. Los motivos figurados parietales han sido recientemente contabilizados.<sup>48</sup> Así, los temas de animales presentan una importancia variable según las regiones y sobre todo en función de los períodos. Leroi-Gourhan pensaba que los temas figurados no habían cambiado apenas entre el Auriñaciense y el Magdaleniense. Según él, nos enfrentábamos a «un sistema de representación simbólica del mundo vivo que se mantiene con pequeñas variaciones a lo largo de toda

48. Georges Sauvet (*véase* Sauvet y Włodarczyk, 1995) ha enumerado los motivos parietales animales. Si se añaden a esa lista los descubrimientos recientes de la cueva Chauvet, se alcanza un total actual de 3.558, lo que permite una aproximación estadística. Con 981 individuos, el caballo se destaca (27,5 %), seguido por el bisonte (750, con el 21 %). La cabra (332, con el 9 %), el mamut (294, con el 8,2 %), el uro (209, con el 5,8 %), el ciervo (196, con el 5,5 %) y el reno (123, con 3,7 %) les siguen de lejos, y más lejos todavía vendrían el león (77 con el 2,1 %), el rinoceronte (71, con el 2 %) y el oso (47, con el 1,7 %). Los otros animales, como los pájaros y los peces, se encuentran por debajo del 1 %.

la duración del arte paleolítico». <sup>49</sup> De hecho, si la unidad del arte paleolítico, desde un punto de vista general, parece indiscutible, las variaciones, consideradas a raíz de los recientes descubrimientos, no son pequeñas, especialmente entre los inicios del arte parietal y los períodos que le siguieron. <sup>50</sup>

El gran número de animales poco frecuentes y peligrosos de la cueva Chauvet ha sorprendido a todo el mundo: rinocerontes, felinos, mamuts y osos representan más del 60 % de las especies atestiguadas. Sin embargo, Chauvet no constituye un fenómeno único, aislado en el tiempo y en el espacio. En Dordoña, durante la misma época, los Auriñacienses utilizaban los mismos temas en sus abrigos y sus cuevas con una frecuencia notablemente superior a lo que se ha constatado en el arte de épocas más recientes. Los paralelos de Chauvet se encuentran en la Gran Cueva de Arcy-sur-Cure, en el arte mueble auriñaciense del Jura suave y en La Baume-Latrone (Gard), aunque numéricamente sean inferiores. Urge un estudio estadístico de estos temas, pero su apreciación basta para demostrar la importancia de los animales peligrosos en los inicios del arte rupestre paleolítico. Las proporciones de estos animales varían según los lugares, pero su asociación reiterada no puede ser fruto del azar, tratándose de especies que con el paso del tiempo se harán muy minoritarias.

Para el Gravetiense, el mejor ejemplo, en base al número de animales figurados (148), es Gargas. Ahora bien, su bestiario no incluye ni felinos, ni rinocerontes, ni osos, y los mamuts sólo se contabilizan en un 4 %, mientras que el resto de fauna es más normal dentro del esquema habitual, con 36,5 % de bóvidos (bisontes y uros), 29 % de caballos, 10 % de cabras, 6 % de cérvidos, 8 % de indeterminados, además de 2 pájaros y 1 posible suido. Las preferencias temáticas de los Gravetienses de Gargas difieren, pues, radicalmente de las de sus predecesores inmediatos. Lo mismo sucede en la Galería de las Lechuzas de Trois-Frères, en donde las identidades estilísticas con Gargas permiten situarla en el Gravetiense (fig. 16).

A la espera de nuevos descubrimientos, parece que tuvo lugar un cambio temático importante en el sur francés a principios del Gravetiense (Gargas, *Tréfonds* de Trois-Frères, tal vez Cosquer) o a finales del Auriñaciense. No es imposible que existan discontinuidades cronológicas (¿la Gran Cueva d'Arcy-sur-Cure?) y que, en algunas regiones, haya continuado el uso de los mismos temas durante más tiempo que en otros lugares,

49. Leroi-Gourhan, 1965, p. 148.

50. Clottes, 1995b.

o que se hayan producido reapariciones de algunos temas (Rouffignac). Esto podría explicar la multiplicidad de las representaciones de mamuts (lámina 13) en algunas cuevas durante períodos más recientes (Pech-Merle, Cougnac y diversas cuevas de l'Ardeche).

#### LOS HUMANOS TAMBIÉN FUERON REPRESENTADOS EN LAS CUEVAS

Muchas veces nos hemos hecho esta pregunta: «¿Por qué no hay representaciones humanas?». Éstas existen, pero en escaso número en comparación con los animales pintados y grabados. Se han contabilizado un centenar, sin contar manos y vulvas aisladas.<sup>51</sup> Esta constante inferioridad numérica en todas las épocas del Paleolítico, contrasta con lo que se evidencia en la mayor parte de los diferentes tipos de arte rupestre existentes en el mundo. En la misma Europa, en períodos más recientes (arte levantino en España durante el Neolítico o arte escandinavo durante el Neolítico y las edades de los metales), abundan los humanos: el acento se ha desplazado y, para los artistas de los abrigos y de las rocas al aire libre, la imagen del ser humano aparece en el centro de sus preocupaciones. Los conceptos, el marco y sin duda el mismo papel del arte han cambiado.

Además de su relativa rareza, las representaciones humanas presentan dos características principales: son casi siempre incompletas, incluso reducidas a un segmento corporal único, y son poco naturalistas, a diferencia de los animales.

La representación de humanos completos es excepcional: apenas algo más de una veintena, que corresponden a mujeres esculpidas (La Magdelaine en Tarn, Le Roc-aux-Sorciers en Vienne) o esbozadas en la superficie blanda de una bóveda rocosa (Pech-Merle en Lot), o de hombres pintados (Le Portel en Ariège) o grabados (Gabillou en Dordoña, lámina 10). Los más numerosos son los fragmentos corporales: manos positivas o negativas, cabezas, vulvas o falos, o a veces siluetas poco definidas, que incluso no parece seguro que sean humanas y que han sido calificadas como «fantasmas». Los órganos sexuales aislados, que se componen mayoritariamente de vulvas grabadas, pintadas (Tito Bustillo, lámina 8) o modeladas en la arcilla (Bèdeilhac en Ariège), constituyen una categoría aparte en los estudios sobre el arte prehistórico. El mismo caso ocurre con las manos (lámina 7).

51. Gaussen, en GRAPP, 1993, p. 26. De hecho, los sexos femeninos aislados representan el triángulo púbico y la vulva.

Aparentemente, estos temas han conocido suertes distintas según las épocas. Las manos pintadas pertenecen exclusivamente a las fases más antiguas del arte, tal vez al Auriñaciense (Chauvet), pero con toda seguridad al Gravetiense (Cosquer, lámina 7; Pech-Merle, Gargas, Fuente del Salín), aproximadamente entre el 31.000 y el 22.000 antes del presente. En cambio, las vulvas, presentes desde los inicios (Chauvet, Cosquer, varios abrigos auriñacienses de la Dordoña), se vuelven a encontrar en el Solutrense (Micolón) y sobre todo en el Magdaleniense (Font-Bargeix, Gouy, Tito Bustillo, lámina 8). Este tema sexual ocupa, pues, todo el Paleolítico superior, con recurrencias más o menos fuertes según las épocas y los lugares.

Sea cual sea el período, los humanos, por diversos que sean —y no se trata de un estereotipo—, aparecen borrosos, insignificantes y caricaturizados. Ésta es otra constante que acentúa el carácter unitario del arte paleolítico. Las capacidades artísticas de los autores no han de ponerse en duda. Escogieron representar a los humanos borrosos, poco detallados o deformados de un modo deliberado. Todo lo contrario sucede en el arte de África del Sur, donde no tienen nada que envidiar a los animales, o en Valcamónica (Italia), en épocas más recientes, donde todas las figuras, incluidas las humanas, son uniformemente esquemáticas. En estos casos, las concepciones fueron otras.

Un tema especial es el de las criaturas compuestas, a veces llamadas antropo-zomorfos, teriántropos y hechiceros. Estos seres presentan unas características a la vez humanas y animales. Este tema, tan interesante por ser tan poco «natural», aparece desde el Auriñaciense (Chauvet, lámina 5) (arte mueble de Höhlenstein-Stadel, fig. 9); se encuentra en Gabillou (lámina 10) contemporáneo de Lascaux, y está todavía presente en el Magdaleniense medio de Trois-Frères (fig. 10), cerca de veinte mil años después de sus inicios.

#### LOS SIGNOS Y LOS TRAZOS MISTERIOSOS

Los signos constituyen otra de las características esenciales del arte parietal paleolítico. Bajo sus formas más elementales: capas de puntos (láminas 1 y 11) y «bastoncillos» rojos se encuentran desde el Auriñaciense de Chauvet hasta el Magdaleniense medio y final de Niaux. Son las figuras más misteriosas del arte de las cuevas. Muy raras son las cuevas con arte que estén desprovistas de signos (Mayrière superior, La Magdelaine) o que, al contrario, sólo están constituidas por signos (Cantal, Las Herre-

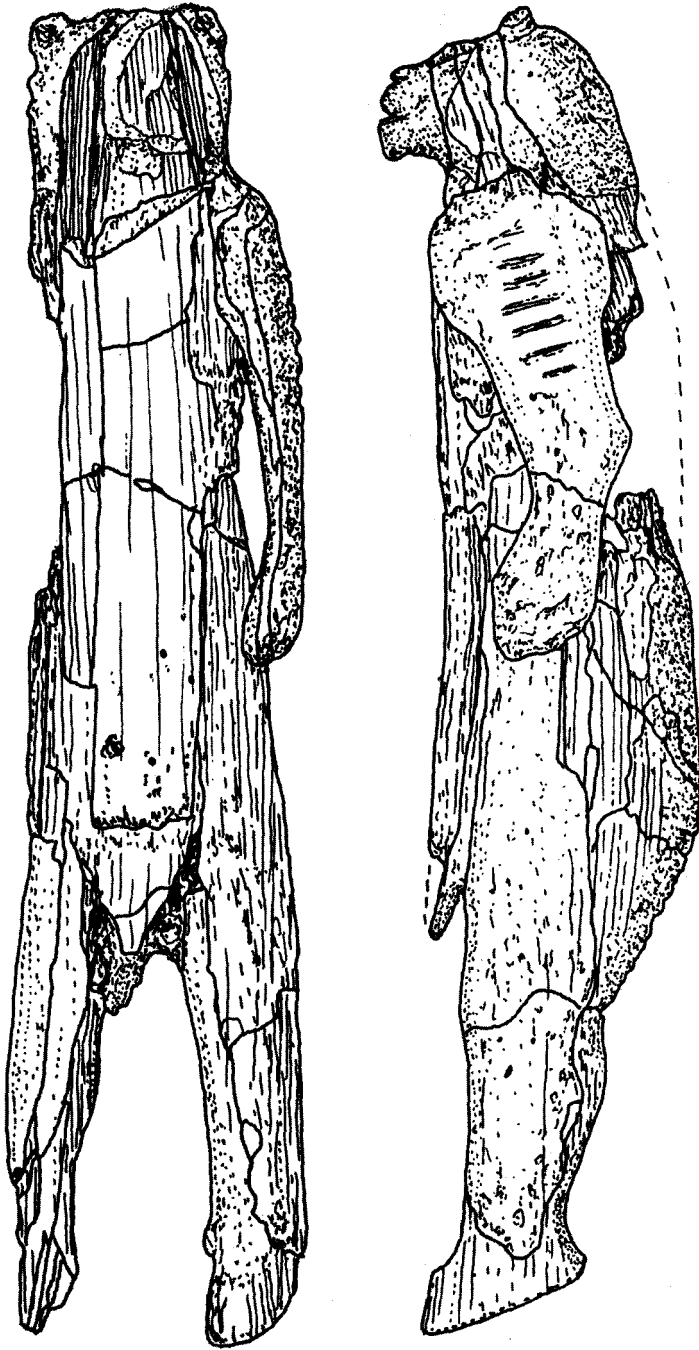


FIG. 9. En el abrigo de Höhlenstein-Stadel, en el Jura suave (Alemania), fue descubierta esta estatua de marfil de un hombre con cabeza de león, en un nivel aurina-ciense, es decir, más o menos contemporáneo de la cueva Chauvet.





FIG. 10. En la cueva de Trois-Frères (Montesquieu-Avantès, Ariège) se representaron muchas criaturas mixtas, como este personaje conocido con el nombre de el «pequeño hechicero con el arco musical», puesto que parece tener un instrumento similar delante de su cara. Presenta evidentes caracteres humanos y animales (bisonte).

rías). Prácticamente siempre están asociados a los animales, ya sea en las mismas cuevas, frecuentemente sobre los mismos paneles, o bien directamente puestos sobre las representaciones de animales. Los estudios modernos, bajo el impulso de las investigaciones estructuralistas de André Leroi-Gourhan, se han basado en su localización geográfica, en su situación topográfica y en las asociaciones entre los signos y los animales.\*

Estos diferentes parámetros se combinan y se modifican en unas configuraciones variadas, de manera que la naturaleza y el papel de los signos cambian con el tiempo y según las regiones. Algunos tienen una distribución limitada, como los tectiformes de la región de Les Eyzies en Dordoña (Bernifal, Font-de-Gaume) o los de la cueva del Monte del Castillo en Cantabria (lámina 3). Los claviformes se encuentran presentes sobre todo en la región pirenaica del Ariège (fig. 11), aunque también lo están en la Dordoña (Lascaux, Gabillou), en Quercy (Sainte-Éulalie) y en la costa cantábrica (La Cullalvera, Pindal, lámina 11). Los signos complejos de tipo «Placard» van de la Charente al Quercy (Pech-Merle, Cou-

\* Véase la nota 47 en la p. 39



FIG. 11. Caballo grabado al que se le ha superpuesto toda una serie de signos claviformes en la cueva de Trois-Frères.

gnac) y también se encuentran en la Provenza (Cosquer). Más que ver en ellos los «marcadores étnicos» de Leroi-Gourhan,<sup>52</sup> estas reparticiones tan extendidas hacen que pierdan cualquier sentido. Deben considerarse como temas comunes a unos grupos humanos que, a pesar de ser diferentes y vivir en territorios alejados, tenían relaciones más o menos continuas.

Su papel varía. En Niaux, los claviformes participan de un dispositivo de enmarque en los conjuntos parietales y en la cueva misma<sup>53</sup> (fig. 18). En Niaux, como en Cosquer cinco o seis milenios antes, una cuarta parte de los animales están señalados por signos que recuerdan armas de tiro. Es posible que entre los signos tipo «Placard», los claviformes de Niaux y los signos rayados sobre los animales de Cosquer (lámina 15), el único vínculo sea el que nosotros mismos establezcamos artificialmente calificándolos de «signos», a falta de una mejor denominación (véase «Arte de las cuevas y chamanismo»). En cambio, es cierto que estas representaciones no figurativas, que algunos prefieren llamar ideomorfos, ideogramas

52. Leroi-Gourhan, 1981.

53. Clottes, 1995a.

o símbolos antes que signos, acompañan siempre a los animales durante los veinticinco milenios del arte parietal.

Por último, no podríamos hablar de la temática sin recordar los trazos indeterminados: se trata de manchas o líneas pintadas y grabadas aparentemente sin intención definida: bandas raspadas, garabatos de todo tipo que se observan en numerosos paneles, por todas partes y en todas las épocas del Paleolítico. Mucho tiempo olvidadas —el abate Breuil hablaba de «trazos parásitos»—, estos testimonios son demasiado frecuentes para no responder a intenciones concretas.

#### ALGUNOS TEMAS FUERON IGNORADOS DELIBERADAMENTE POR LOS PALEOLÍTICOS

Aún más que los temas utilizados, de los cuales acabamos de hablar, los temas que nunca o casi nunca se encuentran proporcionan esta profunda unidad del arte de las cuevas. Entre los animales, algunos no aparecen nunca en el arte parietal, tales como los insectos o los roedores, incluso el jabalí (aquellos casos señalados en Altamira por Breuil son de lo más dudosos).<sup>\*</sup> Otros animales son escasos (pájaros, serpientes, peces) o conocidos solamente por uno o dos ejemplares (liebre de Gabillou, búho, hiena y pantera de Chauvet; pingüinos de Cosquer; comadreja en la Galería Clastres; zorro de Altxerri; lobo de Font-de-Gaume; posible glotón de Los Casares; elán de Gargas; gamos de Les Combarelles y de El Buxu; antílope saiga de Les Combarelles; bueyes almizcleros de Roc-de-Sers y de Chauvet; hemión/onagro de Trois-Frères).<sup>54</sup> Esta lista de excepciones da una idea de las posibilidades que ofrecía, *a priori*, una fauna extremadamente variada y de la que solamente algunos animales fueron escogidos.

Dejando de lado la fauna, los artistas podrían haber representado perfectamente otros temas; sin embargo, no lo hicieron. El marco natural no está presente. En otras culturas se dibujaron las nubes, la lluvia, el sol, las estrellas, los árboles, las plantas, los ríos y las montañas. Nunca fueron representados por los paleolíticos. Los elementos de la vida cotidiana también se hallan ausentes: ninguna representación de chozas o de tiendas, del fuego, de herramientas o de armas reconocibles (con excepción de los signos rayados sobre los animales, que son seguramente armas). En cuanto a los humanos, nunca están en acción y aparecen des-

\* Las últimas interpretaciones sobre el caso de Altamira continúan defendiendo la existencia de un jabalí. (*N del t.*)

54. Véase GRAPP, 1993.

nudos o con tan pocos detalles que es difícil distinguir cualquier vestimenta precisa. ¡Qué diferencia con el arte tan vivo del Levante español o de África del Sur!

### ¿Cómo representaron a los animales?

Si los temas escogidos y los que no lo han sido demuestran la unidad del arte parietal paleolítico, esta unidad todavía se refuerza más por las técnicas utilizadas, pues podrían haber variado a lo largo de tan extenso período de tiempo. Por el contrario, se constata que los animales están pintados o grabados siempre de la misma manera, pero sin llegar a ser estereotipados.

El hecho de que las técnicas pictóricas recurran al grabado, al trazo digital sobre las superficies blandas, a la pintura a base de óxidos de hierro para los rojos, de carbón y del bióxido de manganeso para los negros, no tiene nada de extraño. Sería posible hablar de convergencias, pero es de destacar la casi ausencia de otros colores que no sean el rojo y el negro a lo largo de toda la duración del arte parietal. Algunos extraños trazos se hicieron en amarillo (Lascaux, Chauvet) o en blanco (mano de Gargas): otros colores podrían haberse utilizado, pero fueron ignorados, salvo rarísimas excepciones, en provecho de los negros y los rojos. Es obvio que las distintas técnicas, que acabamos de mencionar, fueron usadas durante todo el Paleolítico superior. Después de todo, durante algunas épocas podrían haberse limitado exclusivamente a la pintura o al grabado y no fue así. Los trazos digitales, que el abate Breuil consideraba próximos a los períodos más antiguos, es decir al Auriñaciense, continuaron realizándose durante el Gravetiense (Gargas, Cosquer, Pech-Merle) y el Magdaleniense (Altamira, Tuc-d'Audoubert). [Para la sucesión de culturas paleolíticas, ver fig. 12, p. 55.]

En cuanto a los animales, están representados sin importar la escala. En los mismos paneles conviven las mismas especies con tamaños pequeños y grandes, ya sea en el Auriñaciense de Chauvet o en el Magdaleniense de Niaux. No son respetados los parecidos de talla entre animales de especies diferentes. Generalmente, tienen dimensiones más pequeñas que las reales, con algunas excepciones, como la comadreja de la Galería Clastres o los toros de Lascaux.

Otra constante: la representación del perfil. También en este caso, las cosas podrían haber sido distintas. En Lascaux, un caballo se ve de cara (fig. 19). También ocurre en un cierto número de animales (ciervos y ca-

bras salvajes) del arte mueble del Magdaleniense final. En el arte parietal, las vistas de frente o de espaldas (Niaux) son excepcionales, cualquiera que sea la época. Los animales parecen flotar en el aire (lámina 14), sin punto de apoyo, ya que las líneas del suelo no están nunca dibujadas. En algún caso, el contorno de la roca pudo hacer de suelo. Salvo el aprovechamiento del relieve natural, la falta de implantación sobre el suelo firme, la falta de anclaje, da una curiosa impresión de irrealidad o más bien de trozos de realidad arrancados de su contexto y yuxtapuestos sin relación entre ellos. Esta sensación se acentúa en los animales verticales u oblicuos, que constituyen una minoría no despreciable. Veremos en el capítulo «Arte de las cuevas y chamanismo» lo que pensamos sobre estas cuestiones.

Los animales pueden representarse completos o reducidos a su cabeza o a su cuarto delantero, lo que basta para identificarlos. No tenemos ninguna posibilidad de saber si su valor o su papel cambiaron en función de estos criterios. Igualmente, los animales magníficamente detallados, con el dibujo del pelo y con las mínimas características anatómicas, conviven con otros, naturalistas e identificables, pero representados sólo con algunos trazos y reducidos a su más simple expresión. En este caso, la idea aparentemente expresada se limitará a la especie («caballo», «cabra salvaje»), mientras que para los otros casos, las informaciones suplementarias serán abundantes, como por ejemplo: la edad, el sexo, la actitud o la estación del año. Estas dos maneras de representar diferentes coexistieron a lo largo del Paleolítico superior.

Estudios recientes,<sup>55</sup> realizados en colaboración con un especialista en bisontes vivos, han demostrado hasta qué punto los detalles mencionados pueden cambiar nuestra comprensión de las imágenes. En lugar de ver un «bisonte», nuestro especialista, como los magdalenienses, vio un «bisonte hembra joven en actitud de espera» o un «viejo macho en posición de ataque», y esto lo cambia todo. Para las personas que viven en estrecho contacto con la naturaleza, cada parámetro concurre para crear una realidad diferente. Cambiar u omitir uno de estos parámetros significaría modificar el conjunto. Algunos pueblos nórdicos, por ejemplo, utilizan centenares de conceptos diferentes para nombrar la nieve en sus diversos estados o para hablar de los renos, mientras que nosotros separamos la esencia del animal (el reno) de su existencia que calificamos añadiendo unos incidentes, unos adjetivos o unos complementos: «reno macho de dos años con cuernos de tal forma y pelo de tal color». Esta manera

55. Clottes, Garner y Maury, 1994a y b.

de pensar de quienes se encuentran cercanos a la naturaleza es universal. Por esto los bisontes magdalenienses del Ariège son tan precisos e identificables en sus detalles como los leones o los rinocerontes auriñacienses de la cueva Chauvet, representados dieciocho mil años antes.

Con semejante proximidad de la fauna se podría esperar encontrar en las cuevas una multitud de escenas de la vida salvaje. Sin embargo, éste no es el caso, aunque las escenas determinables, poniendo en juego dos animales o más, son sin duda más numerosas que lo que se ha dicho. Se conocen escenas maternas (Niaux, Le Portel, fig. 8), de cortejo (bisontes de arcilla de Tuc-d'Audoubert), de enfrentamientos (mamuts de Rouffignac y rinocerontes de Chauvet), humanos en dificultades (persecución de un buey almizclero\* en Roc-de-Sers y el hombre tumbado delante de un bisonte herido en Lascaux, lámina 6), ciervos atravesando un río (Lascaux), leones cazando (Chauvet) o un león atrapando a un caballo (Tuc-d'Audoubert). Sin embargo, las escenas son pocas y algunos temas faltan en el repertorio, tales como las manadas o las cópulas (con la posible excepción de un caballo cubriendo a una yegua en La Chaire en Calvin).

### La utilización de los lugares más variados

Hasta estos últimos años existía un cierto consenso sobre la elección de los lugares que habría variado con el tiempo. Se creía que en el Auriñaciense sólo habían sido utilizados los abrigos a la luz del día, mientras que el Magdaleniense medio habría visto un proceso de penetración hacia profundas galerías, siendo el prototipo las cuevas pirenaicas (Niaux, Trois-Frères, Labastide). En el Magdaleniense final, se produciría el retorno hacia la luz, y los abrigos sustituirían a los oscuros santuarios.<sup>56</sup>

### ARTE DE LAS PROFUNDIDADES Y ARTE DE LA LUZ

Un cuadro del arte parietal francés muestra una realidad sensiblemente diferente.<sup>57</sup> Algunas evidencias resultan incluso opuestas a las ideas

\* Su nombre científico es el de *Ovibos moschatus*. (N del t.)

56. Leroi-Gourhan, 1965, p. 42; ver también pp. 73, 77, 156, 316, 319.

57. El cuadro de abajo ha sido realizado a partir de 150 cuevas y abrigos con arte censados, es decir, un tercio más de los que Leroi-Gourhan había tenido conocimiento en el momento en que él redactó su *Préhistoire de l'art occidental*. Se deben hacer unas observaciones acerca de esta clasificación. Efectivamente, algunos yacimientos

admitidas hasta ahora. Así, se constata que los yacimientos a plena luz del día son menos raros (42 %) de lo que se pensaba, mientras que para los períodos más antiguos (Auriñaciense y Gravetiense), son numéricamente iguales a los yacimientos localizados en cueva. Las diferencias no son tampoco importantes para el Estilo III o para el Magdaleniense final tardío, donde se conocen más casos de cuevas con arte que abrigos, contrariamente a las hipótesis de Leroi-Gourhan. En cambio, tal y como este autor había señalado, los lugares escogidos para el Estilo IV fueron frecuentemente las cavernas, con una proporción de casi tres a uno. La mayor diferencia, en esta época, se constata en los Pirineos, pero el mismo fenómeno se observa en otros lugares.

Esto significa que los abrigos fueron utilizados junto con las cuevas durante todo el Paleolítico superior, pero que las cuevas profundas fueron más intensamente frecuentadas durante un corto período, concretamente durante el Magdaleniense medio-final. La similitud de los temas y de las técnicas empleadas, sea cual sea la localización del arte, impide hablar de conceptos culturales fundamentalmente diferentes.

Sin embargo, el arte no ha sido tratado de la misma manera en todos los sitios. En las cuevas, en el momento de una nueva utilización de una

aparecen dos veces cuando contienen obras a plena luz del día y otras en la oscuridad. Por otro lado, algunos dibujos se encuentran en la penumbra o en zonas límite, por lo que es necesario decantarse por una de las dos opciones. Por último, la clasificación en función de los estilos de Leroi-Gourhan (Estilos I-II para el Auriñaciense y el Gravetiense, III para el Solutrense y el Magdaleniense antiguo, IV para el Magdaleniense medio —su Estilo IV antiguo— y «final» para el Magdaleniense final —su Estilo IV reciente—) es también discutible, ya que sus teorías han sido rechazadas después de estar en la brecha hace algunos años. No obstante, las atribuciones de los diferentes autores sobre la que esta clasificación se basa han sido en su mayoría realizadas en función del sistema entonces en vigor. Este cuadro da, pues, una idea general de la cuestión sin pretender tener una absoluta exactitud y deberá ser revisada cuando la cronología pueda ser más segura. Para una comparación detallada entre el arte de los abrigos y las cuevas profundas, véase Clottes, 1997.

	Día	Osc.	I-II Día	I-II Osc.	III Día	III Osc.	IV Día	IV Osc.	Final Día	Final Osc.
<b>Norte</b>	9	5	0	1	3	1	4	2	1	1
<b>Périgord</b>	33	27	12	10	8	10	5	15	2	4
<b>Quercy</b>	8	18	0	4	2	10	4	7	1	1
<b>Pirineos</b>	7	25	1	3	0	1	6	22	0	1
<b>Sureste</b>	8	14	0	2	6	7	1	3	1	0
<b>Total</b>	<b>65</b>	<b>89</b>	<b>13</b>	<b>20</b>	<b>19</b>	<b>29</b>	<b>20</b>	<b>49</b>	<b>5</b>	<b>7</b>

*El arte de las profundidades y al aire libre, en función de las grandes regiones de Francia donde se ha descubierto arte paleolítico.*

pared decorada, pueden aparecer superposiciones, muy raramente borrones y destrucción de obras anteriores (Chauvet, Cosquer). En cambio, en los abrigos, que son sistemáticamente habitados, los niveles arqueológicos recubren frecuentemente las paredes decoradas. El arte desaparece de este modo bajo los restos. En estos casos, la intención no pudo ser la misma.

En los Pirineos orientales (Fornols-Haut), y especialmente en la península Ibérica (Siega Verde, Domingo García y otros en España, Mazouco y Foz Côa en Portugal), han sido recientemente descubiertos numerosos grabados sobre roca, al aire libre. Ésta es una tercera forma de situación del arte paleolítico. Estos yacimientos han sido atribuidos a diferentes períodos, en función de los convencionalismos estilísticos y de los hábitats vecinos. Aparentemente, irían del Gravetiense (Foz Côa) al Magdaleniense (Fornols Haut) y ocuparían la mayor parte del Paleolítico superior, paralelamente al arte de las cuevas y de los abrigos. Teniendo en cuenta la vulnerabilidad del arte al aire libre, muchos de los yacimientos han debido desaparecer. Si además contenían pinturas, éstas habrán sido destruidas por los elementos, con lo cual, la representación de este arte nos ha llegado muy sesgada. Es todavía pronto para saber si presenta diferencias notables con las realizaciones en ambientes más protegidos, de manera que se puedan considerar significados y/o papeles diferentes.

#### LA UTILIZACIÓN DE LAS CUEVAS

En las cuevas, los paleolíticos no hicieron cualquier cosa en cualquier lugar. Describiremos algunas constantes. En general, se buscaron las paredes adecuadas, es decir grandes superficies desnudas, poco deformadas por concreciones, por surgencias y por fisuras. El ejemplo del Friso Negro de Pech-Merle es significativo. Michel Lorblanchet ha querido reproducir el original en una cueva del Quercy, con los medios prehistóricos, para comprender mejor su realización y ha tenido dificultades para descubrir una cavidad que presentara las condiciones requeridas.<sup>58</sup> ¿Significa esto que los artistas de Pech-Merle encontraron por casualidad una cueva a la que se adaptaron lo mejor que supieron o, al contrario, se dedicaron con insistencia a buscar unas condiciones determinadas? Del mismo modo, tampoco es por azar que la cueva de Chauvet, santuario excepcional, sea una de las cavidades más grandes de la región. En Chauvet, otro

58. Lorblanchet, 1981.



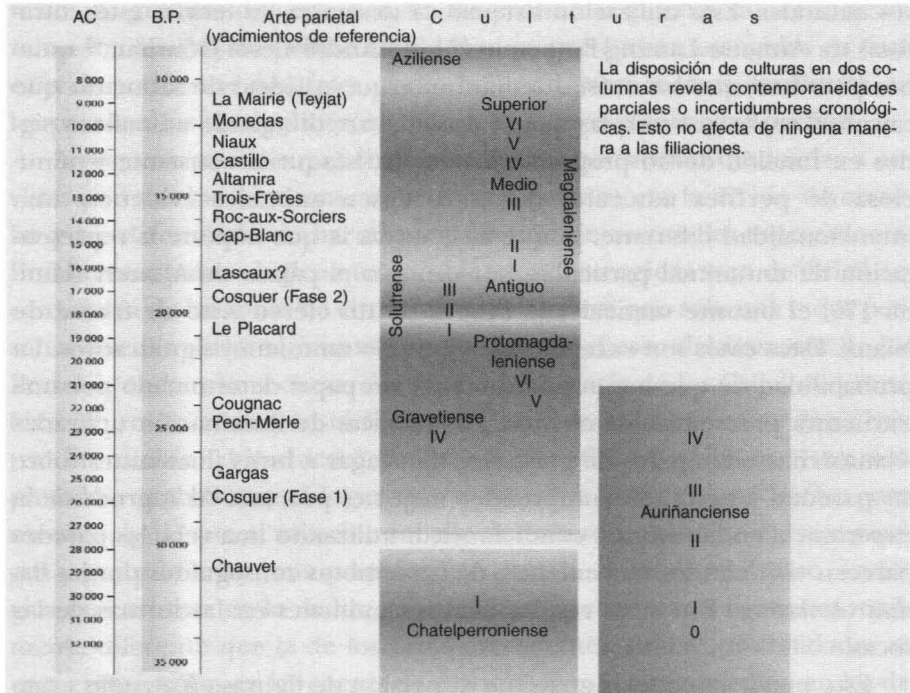


FIG. 12. Cuadro cronológico de las culturas y de los períodos del Paleolítico superior durante los que se desarrolló el arte de las cuevas.

elemento influyó en la realización de los dos paneles mayores cubiertos por docenas de pinturas negras: cada panel se desarrolla a los dos lados de una enorme grieta de la pared que, sin duda, determinó la elección.

En las cuevas, sobre todo durante el Magdalenienense medio, y también en épocas anteriores (Le Cheval en Arcy-sur-Cure, Gabilloy o Gargas), los artistas lo exploraron todo, incluso las galerías más largas (Niaux, Montespán o Rouffignac). Se arrastraron por los pasos más estrechos (Massat, Le Cheval o Pergouset), escalaron chimeneas (Tuc-d’Audoubert) y atravesaron cornisas estrechas y peligrosas (Trois-Frères o Etcheberri-ko-karbia). También descendieron a pozos profundos de muchos metros (Fontanet). Aunque estas intensas exploraciones de las cuevas han sido fechadas en el Magdalenienense medio,<sup>59</sup> existen ejemplos anteriores (Gran Cueva de Arcy-sur-Cure, Gargas o Chauvet). La especial predilección hacia las cuevas es otra característica fundamental del Paleolítico superior europeo.

La aguda percepción del medio subterráneo y su manera de concebirlo se ponen en evidencia en el aprovechamiento de contornos y relie-

59. Leroi-Gourhan, 1992, p. 367.

ves naturales. Esta utilización sistemática va contra las teorías estructuralistas de Annette Laming-Emperaire<sup>60</sup> y de André Leroi-Gourhan,<sup>61</sup> quienes pensaron que los artistas tenían un esquema ideal de santuario que calcaban en las cuevas a las que se trasladaban, dibujando animales y signos en función de un programa previo. La búsqueda constante y minuciosa de perfiles naturales que recordasen animales evidencia una intencionalidad diferente, ya que es la cueva la que impone la representación de un animal particular, por ejemplo el pájaro de Altxerri (lámina 17), el bisonte vertical y la cabeza de un ciervo visto de frente de Niaux. Estos casos son excepcionales y, por lo tanto, muy significativos. La probabilidad de que hayan podido tener un papel determinado por una estructura preestablecida es nula. Las técnicas de iluminación utilizadas —antorchas o lámparas de grasa que dan lugar a luces fluctuantes sobre las paredes— permiten comprender mejor el proceso. Al reproducir la experiencia en las mismas condiciones, o utilizando una vela, las paredes parecen vivir con los movimientos de las sombras conseguidos por las llamas oscilantes. Entonces resulta fácil ver animales en las formas de las rocas.

Esto puede explicar la aparente dispersión de figuras en algunas grandes cuevas. En enormes cavidades, como Niaux, la Galería Clastres, Rouffignac o el Tuc-d'Audoubert, los artistas no tuvieron otra molestia que escoger. Algunos lugares fueron elegidos para dibujar numerosos animales, a veces superpuestos unos a los otros, como en el Salón Negro de Niaux, el Santuario y la Capilla de la Leona de Trois-Frères, o el Gran Techo de Rouffignac. Determinadas particularidades topográficas pudieron jugar un papel importante: en el Santuario de Trois-Frères, un paso ascendente y estrecho rodea la pared y permite acceder a una pequeña cornisa muchos metros por encima del suelo. Es ahí donde precisamente fue dibujado el célebre hechicero (fig. 14 y lámina 9).

Los espacios entre figuras nos ilustran también sobre algunos motivos de los artistas. En las galerías profundas de Niaux, las pinturas están dispersas a lo largo de ellas y han sido representadas mucho más someramente que las del Salón Negro.<sup>62</sup> Se puede deducir que los prehistóricos fueron a lo más profundo de la cueva y que no se quedaron mucho tiempo en el lugar. Contrariamente, en el santuario principal volvieron en repetidas ocasiones; se tomaron su tiempo y pintaron toda una serie de ani-

60. Laming-Emperaire, 1962.

61. Leroi-Gourhan, 1965.

62. Clottes, 1988-1989, 1995a.

males de grandes dimensiones. En las profundas galerías nunca se realizaron los dibujos sin pensar en el lugar, ya que fueron escogidos en función de accidentes naturales, como las pendientes rocosas, las fisuras de las paredes, los resaltes más evidentes, o los ya mencionados perfiles.

A veces, se puede suponer que las figuras no estaban destinadas a ser vistas por muchas personas, y que lo que contaba era la acción de crearlas y no el resultado de hacerlas en función de eventuales espectadores. En este caso parece lógico que las ubicaciones escogidas sean de difícil acceso, fuera de las zonas de circulación, de manera que sólo una o dos personas puedan verlas al mismo tiempo. Éste es el caso del Camarín de Le Portel o, en la misma cueva, del final de la Galería de los Caballos, y también ocurre lo mismo en el recinto de los Renos Pequeños en Trois-Frères. En cambio, el hechicero de Trois-Frères (fig. 14 y lámina 9) ha sido pintado y grabado en el lugar más visible. Por lo tanto, está hecho para ser visto, igual que el soberbio caballo de Labastide, pintado en rojo y negro y grabado sobre una prominencia situada en medio del paso. La lógica que subsiste en la realización de estas espectaculares figuras es totalmente diferente que la de los casos precedentes. Ambas posibilidades se encuentran tanto en las cuevas de cronología más antigua como en las de cronología más moderna. Incluso sucede que los dos conceptos se encuentran en una misma cueva. Contamos con ejemplos de lo que acabamos de decir en cavidades magdalenenses, pero en la cueva Chauvet, mucho más antigua, ocurre lo mismo: unos grandes paneles (el de los caballos y el de los leones) se presentan de un modo espectacular, mientras que otras preciosas pinturas (tres osos rojos) se ocultan en el fondo de un estrecho cubículo.<sup>63</sup>

\* \* \*

Desde los orígenes del arte paleolítico, durante el Auriñaciense, hasta el final de la última glaciación, los humanos dibujaron en las cuevas y en los abrigos, empleando las mismas técnicas básicas para la pintura y el grabado y las mismas convenciones generales, representando sensiblemente la misma fauna, sobre todo los grandes herbívoros, con una mayoría de caballos y de bisontes. Los animales se encuentran siempre acompañados de signos geométricos y de trazos indeterminados. La representación humana queda en segundo término. Algunos temas más es-

63. Chauvet, Brunel-Deschamps y Hillaire, 1995; véase fig. 45 para el panel de los caballos, fig. 81 para la de los leones y fig. 21 para los osos rojos.

pecíficos (vulvas, secuencias de puntos rojos o criaturas compuestas, láminas 6, 9 y 10) están presentes a lo largo de todo este enorme período de tiempo. Todo lo que hemos descrito acaba por producir un consenso tácito sobre la gran unidad de este arte. Sin embargo —se trata de una evidencia establecida desde hace ya mucho tiempo—, los especialistas no están satisfechos del todo y se muestran muy sensibles a las excepciones y a los aspectos poco claros, que tampoco faltan.

En efecto, el arte parietal paleolítico cubre toda Europa, desde Andalucía a los Urales, y se desarrolla durante veinticinco mil años, es decir, más de doce veces la duración del cristianismo. Los eslabones de esta cadena, que cubre unas distancias y unos períodos también gigantescos, son relativamente poco numerosos. Actualmente se conocen en torno a trescientos cincuenta yacimientos. Esto corresponde a un solo yacimiento por cada tres o cuatro generaciones *a escala europea*. Es evidente que, para que las tradiciones hayan podido transmitirse, el número real debió ser muy superior: tuvieron que existir miles de yacimientos, que no se han conservado o no han sido descubiertos. Estos vacíos considerables demuestran que cada gran descubrimiento (Cosquer o Chauvet) arroja nuevas luces que cambian la opinión sobre los diferentes aspectos del arte. ¡Estamos lejos de saberlo todo, incluso después de un siglo de descubrimientos y estudios!

La diversidad de conceptos y de detalles en los temas, de algunas técnicas (por ejemplo, el modelado de arcilla que tan sólo se encuentra en los Pirineos de l'Ariège durante el Magdaleniense), es en parte explicable por las deficiencias en la información que acabamos de señalar. Estas deficiencias añaden sus efectos a aquellos temas irresolutos como la repartición espacial y temporal del arte de las cuevas. En tantos kilómetros y durante milenios es imposible que no hubiese cambios. Las convergencias que señalamos y la conservación de las convenciones, de los temas y de las actitudes no dejan de ser sorprendentes.

Los problemas no resueltos son múltiples y abundantes las sombras en el conocimiento. La evolución de este arte debe precisarse y lo será cada vez más gracias a los análisis de micromuestras de carbón con el método del radiocarbono por acelerador. Quizás se podrá entonces acotar más la duración de algunas convenciones estilísticas y la de algunos temas, así como de la manera en que éstos se difundieron.

Todos los problemas relativos a las interpretaciones y a los significados permanecen oscuros. No se sabe si existe una jerarquía de las figuras, y si, por ejemplo, los animales más representados y los mejor detallados poseen un valor superior a los que apenas se esbozaron. La relación de los ani-

males y de los verdaderos signos y el papel de éstos está poco estudiado. Pasa lo mismo con las analogías entre el arte parietal y el arte mueble y sus respectivos significados.

Otros problemas se intuyen en relación a la actitud de los paleolíticos ante las cuevas y los abrigos. ¿El arte de unos y otros corresponde a necesidades diferentes, como Laming-Emperaire supuso? En las cuevas, ¿la elección de cámaras apartadas o de paredes enormes revela funciones opuestas o complementarias?

Ante estas preguntas —y muchas otras— sería muy ingenuo esperar una explicación unitaria para el arte parietal. Los sistemas explicativos globales, de los que vamos a hablar, han fallado siempre. En cambio, la unidad intrínseca del arte, a pesar de los cambios y las variaciones regionales o cronológicas, es el testimonio de una actitud de espíritu común que se mantuvo intacta hasta el fin de la última glaciación.

## CAPÍTULO 3

### Cien años de investigación sobre los significados

Cada vez que hablamos en público sobre el arte de las cuevas se vuelven a plantear las mismas preguntas: «¿por qué se realizaron estos dibujos?», «¿qué actividades se llevaban a cabo en el interior de las cuevas?» De formas diversas, estos interrogantes exponen el problema del significado del arte paleolítico. La voluntad de saber es tan inherente a la civilización occidental que nos parece del todo necesaria. Ahora bien, para otras culturas, por ejemplo los aborígenes de Australia o los indios de América, el conocimiento no constituye ni un derecho ni un deber, sino que es relativo y jerarquizado. Nadie tiene la necesidad, *a fortiori*, de saberlo todo. Según uno sea hombre o mujer, iniciado en uno u otro escalafón y si ocupa una u otra función en la sociedad, así tendrá acceso a un nivel de conocimiento particular, y será impensable que avance en otro dominio que no sea el suyo.<sup>64</sup> Es evidente que las mismas imágenes tendrán significados diferentes para unos y para otros. Todo dibujo es en sí mismo un mensaje, un medio de comunicación, pero con grados muy diferentes, que presuponen una clara complejidad.

Desde los primeros descubrimientos del arte paleolítico en el siglo XIX no han escaseado las tentativas de explicación. Todas han aportado algo nuevo, conociendo ampliaciones y ejerciendo su influencia, incluso después de haber sido rechazadas como explicaciones *globales* del arte de las cuevas. Es, pues, indispensable referirse a ellas, ya que a pesar de sus insuficiencias y de sus errores, constituyen los fundamentos del pensamiento contemporáneo. De este modo, antes de proponer nuestras propias concepciones recordaremos las principales teorías: el arte por el arte, el totemismo, las magias de caza, de destrucción y de fecundidad, y por úl-

64. Testart, 1993, p. 19.

timo, las teorías estructuralistas modernas,<sup>65</sup> así como los primeros intentos de interpretación mediante el chamanismo.

### **¿Cómo y sobre qué fundamentar una interpretación?**

Sea cual sea la época en la que los investigadores se han enfrentado a los enigmas del arte parietal, éstos han dispuesto de bases estructurales idénticas en gran parte, aunque diferentes según el número de descubrimientos y la progresiva adquisición de conocimientos. Estas bases son de tres tipos: el contenido del arte, su contexto arqueológico y las comparaciones etnográficas, es decir, los paralelos observables en las sociedades tradicionales recientes que practican (o practicaban hasta hace poco) el arte rupestre y sobre las cuales se posee información precisa.

El arte parietal presenta una ventaja sobre los otros testimonios arqueológicos, ya que se encuentra en el lugar donde fue realizado, a diferencia de los objetos que han podido ser (y lo han sido frecuentemente) desplazados, de manera que han llegado hasta nosotros en posición secundaria. Esta característica del arte rupestre permite estudiar las representaciones en función de parámetros físicos no modificados. Los más importantes conciernen a la utilización de las paredes, de los relieves de las superficies y a la elección de los paneles, la localización de las figuras en la cueva y su relación con la topografía. Así, no es indiferente que unas pinturas hayan sido realizadas en medio de una gran sala o en el fondo de un pasadizo estrecho donde sólo una persona puede deslizarse y aun con dificultad.

El estudio de los temas y de las múltiples formas como han sido tratados ha servido de soporte a las hipótesis interpretativas. Las distintas especies animales representadas, sus proporciones recíprocas, sus asociaciones, sus dimensiones o su sexo, incluso las técnicas escogidas; todos estos elementos han jugado su papel en la comprensión del arte.

Sin embargo, el arte no sabe hablar por sí mismo y el mensaje aparece sesgado o difícil de entender por diversas razones. Las imágenes pa-

65. La historia crítica de las hipótesis interpretativas ha sido realizada por diversos autores. Esto es tan cierto que no se puede tratar el arte sin recordar el fin último de la investigación, que es la interpretación y, en consecuencia, los trabajos de nuestros predecesores sobre este tema. Haremos un extenso repaso de sus publicaciones. Para más precisiones y detalles aconsejamos al lector informarse en las obras de Laming-Emperaire (1962), Groenen (1994) y sobre todo en los profundos análisis de Ucko y Rosenfeld (1966) y de Delporte (1990).

rietales no constituyen más que una parte, sin duda ínfima, de lo que fue dibujado, aunque el arte de las cuevas, en comparación con el arte al aire libre se encuentra en una posición privilegiada. No obstante, incluso en las cuevas más profundas, han tenido lugar destrucciones y degradaciones. Por ejemplo, cuando un animal está representado sin cabeza, ¿se trata de la voluntad del artista o es producto de un fenómeno natural posterior? En ciertos casos, los estudios modernos permiten responder a esta pregunta, tal y como ocurre en Niaux,<sup>66</sup> pero en otros casos no se conocerán nunca. Por ejemplo, ¿qué habrían aportado a la interpretación global del santuario de Lascaux las pinturas de la galería derecha, borradas por una corriente de aire y de las que no quedan más que rastros?

Las frecuentes superposiciones constituyen otra fuente de problemas. La interpretación será diferente según se considere que estas superposiciones son aleatorias o intencionadas, incluso buscadas. Esto implica además el problema crucial de las épocas respectivas en las que los dibujos fueron realizados.

Por último, está nuestra percepción de las imágenes que no es exactamente la misma que la de los contemporáneos, lo cual falsea las posibles hipótesis. El ejemplo de las culturas tradicionales recientes nos aconseja la mayor prudencia en el reconocimiento de similitudes o el establecimiento de prioridades. En América del Sur, algunos indios encontrarían a dos mujeres muy parecidas gracias a la forma de sus senos, mientras que los europeos se fijarían en los rasgos de la cara.<sup>67</sup>

El contexto arqueológico puede permitirnos aclarar las acciones de los que frecuentaron las cuevas. Desde este punto de vista, es indisoluble del arte. El estudio de las huellas y de las marcas, de los objetos abandonados o depositados en las galerías, de los restos de hábitats y de los testimonios de las actividades humanas y animales deberían aportar una multitud de información sobre las intenciones de los artistas. Desgraciadamente, este contexto ha sido muy raramente estudiado, tal como hubiera convenido, y se encuentra prácticamente destruido desde el momento del descubrimiento de la mayor parte de las cavidades. Estas destrucciones son disculpables en la época heroica de los inicios de la Prehistoria, en cuevas como Altamira o Niaux, ya que entonces no se sospechaba acerca del potencial informativo que ocultaba el contexto. Sin embargo, en los períodos más recientes lo son menos. Los suelos de Lascaux fueron arrasados en los años cuarenta; en 1970, 16 de las 17 zonas

66. Clottes, 1995a, bisonte n.º 52, p. 101.

67. Según Niede Guidon, citado por Prous, 1994, p. 133.



de huellas de la Galería Claustres, en el Ariège, fueron pisoteadas por los descubridores,<sup>68</sup> en 1994, el mismo día de su descubrimiento, todo el pueblo desfiló, sin la menor precaución,<sup>69</sup> por la cueva de Covaciella (Asturias), destruyendo todas las evidencias depositadas en el suelo.

La interpretación del contexto arqueológico no es más fácil que el de las imágenes y frecuentemente está en función de las hipótesis del momento. Por ejemplo, en la Sala de los Talones de Tuc-d'Audoubert (Ariège), numerosas huellas de talones de individuos jóvenes están acompañadas por tres molduras de arcilla. La hipótesis que se propuso fue la de ceremonias de iniciación, según la cual, dichas molduras se interpretaban como la representación de penes,<sup>70</sup> como si fueran estuches fálicos para los iniciados. A pesar de lo poco creíble de la hipótesis, fue admitida hasta fechas muy recientes.<sup>71</sup> Finalmente, un artista plástico dedujo que se trataba de un gesto de escultor que, antes de modelar la arcilla, la cogía con la mano para amasarla y evaluar su plasticidad.<sup>72</sup> Se trata de una explicación mucho más creíble si consideramos que las célebres estatuas de bisontes se encuentran cerca y que la masa de arcilla que sirvió para modelar uno de los animales fue extraída de la Sala de los Talones.

Desde los primeros descubrimientos, los prehistoriadores recurrieron a las comparaciones etnológicas. Era inevitable relacionar los «primitivos» prehistóricos con los «salvajes» de lugares lejanos y poco conocidos. Aunque las concepciones que se tenían de unos y de otros fueran falsas, estas aproximaciones parecían descansar sobre bases sólidas. En ambos casos se situaba la especie humana en un mismo estadio evolutivo, en el que se suponían unas afinidades en los comportamientos, las creencias y las formas de pensar. Este hecho se traducía mostrando convergencias en las maneras de ver el mundo y de expresarlo mediante el arte. Como los aborígenes australianos, algunas tribus indias, los Bushmen sudafricanos y muchos otros grupos eran cazadores-recolectores. Se consideraba que su nivel de evolución social y cultural similar era comparable al de los paleolíticos. Además también todos ellos practicaban el arte rupestre, expresión artística extendida en todo el mundo.

Tales comparaciones tienen límites que no siempre han sido percibidos como hubiera sido de esperar. Así, el arte paleolítico de las cuevas no tiene más que unos pocos paralelos en el mundo, ya que casi siempre, el

68. Clottes y Simonnet, 1972.

69. Fortea, comunicación personal.

70. Bégouën y Breuil, 1958, p. 98.

71. Vialou, 1986, p. 198.

72. Beasley, 1986.

arte rupestre ha sido realizado sobre rocas o en abrigos, es decir, en el exterior y a la luz del día. Los casos donde se han utilizado cavidades son excepcionales fuera del Paleolítico europeo: se encuentran ejemplos entre los mayas y en América Central, en algunas cuevas de Tennessee o en Australia. Tales ejemplos no indican gran cosa y su arte es muy diferente del que aquí nos ocupa. Más importante aún es la extrema variedad de los comportamientos humanos. Actualmente sabemos que un mismo tema puede tener significados distintos, no sólo de un grupo humano a otro, sino también en el seno del mismo clan, según si las representaciones han sido realizadas por hombres o mujeres, en primavera o en otoño, dentro de un contexto u otro. ¿Cómo proceder, en estas condiciones, a las comparaciones y buscar explicaciones que se puedan adaptar al arte de las cuevas? Si el recurso de la etnología es legítimo, sólo es admisible si se compara lo que es comparable. Sólo así se pueden encontrar modelos de comportamiento, arriesgarse a señalar algunas analogías y tratar de descubrir los universales, mientras que las comparaciones literales están destinadas al fracaso.

Es en función de estos elementos que las distintas teorías han sido abandonadas, discutidas o atacadas. En su elaboración y su rechazo se combinan, en proporciones diferentes, tres parámetros principales. Primero, el número y la naturaleza de los descubrimientos, que condicionan la misma materia y el progreso de la investigación. Sin Montespán, la teoría de la magia de la caza no hubiera podido conocer el éxito que tuvo. En cuanto a las ideas de Leroi-Gourhan, ha sido fácil criticarlas después de cuarenta años, cuando el número de cuevas con arte prácticamente se ha duplicado.

El estado de la investigación condiciona de igual manera las interpretaciones. Sin un estudio profundo del contexto, son inútiles las especulaciones sobre los ritos. En 1962, Annette Laming-Emperaire denunciaba estas carencias.<sup>73</sup> Los calcos y el estudio del arte son del todo imprescindibles, ya que la experiencia prueba que los calcos aportan cantidades de observaciones que escapan a una observación superficial o al objetivo fotográfico. ¿Qué sería del Santuario de Trois-Frères si el abate Breuil no hubiera pasado diez años en calcar todos sus detalles? La realización de una topografía precisa de la cueva, con la localización de los emplazamientos, la investigación de las entradas prehistóricas, la delimitación de los recorridos subterráneos y de las obras que los jalonan constituyen igualmente un conocimiento previo indispensable.

73. Laming-Emperaire, 1962, p. 195.

La evolución de la investigación en otras disciplinas influye otro tanto. Hemos mencionado la aportación de los conocimientos etnológicos, que no han dejado de evolucionar y de afinarse desde hace un siglo. La imagen de los aborígenes australianos es ahora mucho más rica y la enorme complejidad del pensamiento de los san de África del Sur ya ha sido explicada. Por otro lado, los progresos de la física permiten fechar directamente las pinturas efectuadas con carbón y fijar los períodos de su realización y la frecuentación de las cuevas. Además, los análisis físicos y químicos determinan los componentes de las pinturas y la procedencia de los materiales. Saber que, en Niaux, todos los animales de un mismo panel han sido pintados en un breve lapso no es una cuestión banal en el momento de su interpretación.

Por último, las teorías no nacen en un vacío conceptual. Sufren la influencia de las grandes corrientes de pensamiento de cada época. Por ejemplo, no es producto del azar que las concepciones de Laming-Empeyre y de Leroi-Gourhan vieran la luz en el momento del apogeo del estructuralismo.

### Primeras tentativas

Los primeros objetos decorados fueron descubiertos en el siglo XIX en niveles de hábitat antes de que el arte parietal fuera reconocido. Este arte refinado concordaba mal con la concepción del hombre prehistórico primitivo, compartida por la gente de la época. Édouard Lartet, cuando encontró, en la cueva magdaleniense de Massat (Ariège), un cuerno esculpido en forma de cabeza de pájaro con un grabado representando la cabeza de un oso, se limitó a mencionarla sin comentarios.<sup>74</sup> Esto no hace más que demostrarnos su perplejidad. Igualmente, muchos otros reaccionaron rechazando y poniendo en duda la autenticidad de los objetos decorados de Massat y de Chaffaud (Vienne).<sup>75</sup>

Después de la sorpresa inicial,<sup>76</sup> las primeras explicaciones fueron simples. Grabados y esculturas no tenían otro objeto que decorar las armas y los utensilios por puro placer. Ésta es la teoría denominada el *arte por el*

74. Lartet, 1861.

75. Groenen, 1994, pp. 307-308. El rechazo instintivo de las novedades impactantes, que se constata en cada gran descubrimiento, es un fenómeno psicológico conocido; sobre este tema, véase Clottes y Courtin, 1993.

76. «Estas obras de arte concuerdan mal con el estado de barbarie inculto con el cual se nos presenta estos pueblos aborígenes» (Lartet y Christy, 1864, p. 264).

*arte*. Diversas influencias la sustentan. Por un lado, el anticlericalismo militante de Gabriel de Mortillet le llevó a rechazar la idea de que los prehistóricos tenían ideas religiosas.<sup>77</sup> El arte era gratuito y se bastaba a sí mismo. Por otro lado, la lejana influencia de Rousseau y sus ideas sobre «el buen salvaje» jugaron igualmente un papel. Según Piette,<sup>78</sup> «el ejercicio y la vida al aire libre propagaban entre estos salvajes, que nosotros encontramos miserables, un soplo de moralidad, de fuerza y de calma». Los prehistóricos, según los etnólogos de la época, vivían sin inquietudes en un mundo de abundancia. Disponían de tiempo libre y así, «la comodidad de una vida fácil da lugar a las artes».<sup>79</sup>

Después del descubrimiento del arte parietal y su reconocimiento a principios del siglo xx, el arte por el arte fue abandonada como teoría explicativa. Efectivamente, estas ideas no podían explicar las pinturas y grabados situados en galerías profundas, lejos de los hábitats. Era necesario encontrar otras motivaciones más allá de la simple ornamentación o la diversión fortuita. Las nuevas teorías fueron el totemismo y sobre todo la magia de la caza.

La teoría de «el arte por el arte», sin embargo, nunca ha sido abandonada del todo, ya que, de formas diversas, esta hipótesis se ha vuelto a poner de moda. Recientemente, John Halverson ha tratado, sin éxito, de resucitarla.<sup>80</sup> Por otro lado, y a propósito del Magdaleniense de la cueva de Sainte-Eulalie, en el Lot, la hipótesis de Lorblanchet sobre la estación durante la cual fueron realizados los grabados se sustenta en postulados idénticos a los ya mencionados: «El invierno parece haber sido una estación de abundancia y de relativa estabilidad durante la cual tenían lugar las ceremonias religiosas después de la marcha de los renos hacia las alturas del Macizo Central; por el contrario, el verano era una estación de dispersión, de difícil y larga búsqueda alimentaria, poco propicia para los ritos».<sup>81</sup> La creación artística, que sería de inspiración religiosa, se asocia a la comodidad y a la abundancia como si se tratara de una evidencia. Nada impediría postular lo contrario, es decir, que los ritos propiciatorios tuvieran lugar durante los períodos difíciles para soportar mejor los peligros. En definitiva, numerosos autores se han dejado llevar por el carácter estético del arte de las cuevas y por su calidad, que implicarían un disfrute estético por parte de los artistas, sin que esto fuese

77. Delporte, 1990, p. 191.

78. Piette, 1873, citado por Delporte, 1990, p. 191.

79. Lartet y Christy, 1864, p. 264, citado por Groenen, 1994.

80. Halverson, 1987.

81. Lorblanchet, 1995, p. 11.

incompatible con motivaciones de tipo práctico. Después de todo, el naturalismo de los animales podía jugar un papel en la eficacia de los ritos, resumiéndose así: «Cuanto más bueno sea el dibujo, mejor funcionará la magia».

El *totemismo* tentó brevemente a algunos prehistoriadores como Salomon Reinach, y ha influido mucho, independientemente de la moda de otras teorías.<sup>82</sup> Los trabajos de etnólogos y de sociólogos, a partir de finales del siglo XIX, popularizaron algunos aspectos del totemismo, que implica una correlación estrecha y privilegiada entre un grupo humano y una especie animal o vegetal particular. Según esto, cada grupo estaría caracterizado por un tótem al cual veneraría.

Las críticas a esta explicación del arte prehistórico han señalado que algunos animales aparecen atacados por armas arrojadas, lo cual es incompatible con el respeto que se merece un tótem. Si las imágenes fueran emblemas de clan se esperaría encontrar en cada una de las cuevas un arte homogéneo centrado sobre un animal en particular (la cueva de la cabra salvaje, la del león, la del reno, etc.), en lugar de la mezcla de especies que se halla en cada yacimiento. Además, ¿por qué los tótems serían tan poco diversificados, poniendo en escena siempre a los mismos animales, cuando la fauna disponible, por no hablar de la flora, ofrece amplísimas posibilidades?

### **La magia simpática**

La magia simpática se fundamenta en la relación o la identidad establecida entre la imagen y el sujeto, de manera que actuando sobre la imagen se actúa también sobre la persona o el animal figurado. El concepto fue bien definido por el conde Bégouën: «Es una idea frecuentemente extendida entre los pueblos primitivos que la representación de todo ser viviente es, de alguna manera, una emanación propia de este ser y que el hombre que tiene en su poder la imagen del ser ya tiene un cierto poder sobre él; de ahí viene que muchos salvajes sientan miedo cuando se les fotografía o se les dibuja. Se puede, pues, admitir que los hombres primitivos creían que al representar un animal, éste quedaba, de alguna manera, bajo su dominio, y que, poseedores de su figura, de su doble, podían fácilmente convertirse en sus dueños».<sup>83</sup>

82. Sobre este tema, ver Delporte, 1990, pp. 192-194.

83. Bégouën, 1924, p. 423.

Desde principios del siglo XX, Reinach estableció las bases de la teoría conocida bajo el nombre de «magia de la caza».<sup>84</sup> Fue adoptada, completada y popularizada por el abate Breuil y el conde Bégouën, hasta el punto que cristalizó en una especie de dogma que se mantuvo hasta finales de los años cincuenta.

Esta nueva forma de interpretar el arte se basó en dos fundamentos principales. En primer lugar, la etnología había aportado una imagen diferente del hombre «primitivo». Ésta no era ya la del buen salvaje libre e indiferente que se entretenía en un mundo de abundancia, sino más bien una criatura débil que trataba de sobrevivir en un universo hostil. El libro de J.-H. Rosny Aîné, *La Guerra del fuego*, que data de 1911, nos proporciona una imagen dramática de la vida prehistórica. El arte mágico tendría un valor práctico, ya que contribuiría a la supervivencia.<sup>85</sup> En palabras de Bégouën, «el arte de esta época es utilitario».<sup>86</sup>

La propia cueva constituía el segundo soporte a la hipótesis mágica. Según ésta, si los prehistóricos se desplazaban tan lejos bajo tierra para dibujar en lugares recónditos, no podía ser más que por una cuestión mágica. Las representaciones no estaban destinadas a ser vistas, de manera que «sólo la ejecución del dibujo o de la escultura importaba. La representación del animal era un *acto* que tenía valor por sí mismo. Una vez que este acto se había cumplido, su resultado inmediato y material, el dibujo, no tenía ya ninguna importancia».<sup>87</sup> Esto explicaría las numerosas superposiciones de figuras sobre las mismas paredes y la falta de visibilidad de los grabados.

Las prácticas mágicas tenían tres objetivos principales: caza, fertilidad y destrucción. Por un lado, la *magia de la caza* tenía como finalidad el permitir unas cazas satisfactorias, gracias a la apropiación de la imagen del animal a derribar y de esta manera de la propia bestia. La apropiación se reforzaba mediante la inclusión en algunos animales de signos en forma de flechas (fig. 13 y lámina 15) o de heridas (Niaux), a veces mediante ceremonias (Montespan), o bien por la representación de trampas (Font-de-Gaume). Las representaciones incompletas de animales tendrían por objeto disminuir sus facultades y en consecuencia facilitar su aproximación y su captura. Esta magia se aplicaba sobre los grandes herbívoros cazados: caballos, bisontes, uros, cabras salvajes, renos y ciervos. Por otro

84. Reinach, 1903.

85. Grouen, 1994.

86. Bégouën, 1924, p. 420.

87. Bégouën, 1924, p. 211.

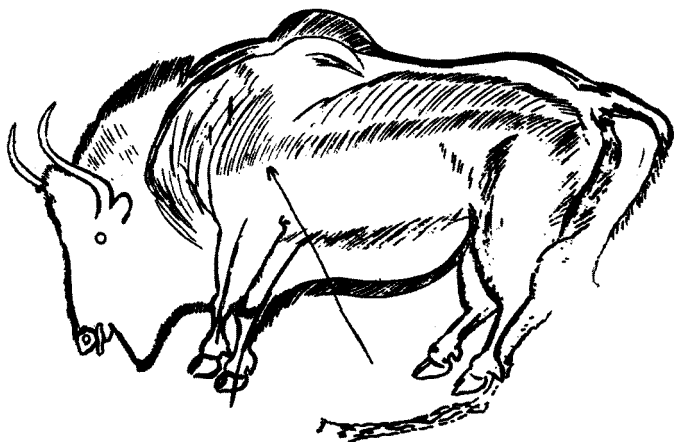


FIG. 13. En algunos casos —pero no siempre— el proyectil que alcanza a un animal está situado donde sería el lugar más eficaz para ser cazado, como es el caso de este bisonte agonizante grabado en la cueva de Trois-Frères (Ariège).

lado, la *magia de la destrucción* estaba destinada a aquellos animales que serían peligrosos para el hombre: los felinos y los osos (Trois-Frères, Montespan). Finalmente, mediante la *magia de la fertilidad* se ayudaba a la multiplicación de las especies útiles, representando animales de sexo opuesto en escenas de pre-cópula (bisontes de arcilla de Tuc-d'Audoubert) o de hembras grávidas.

Dentro de esta óptica, las figuras de los animales eran «imágenes-realidades»; los signos representaban elementos de la caza (armas, heridas y trampas), y los humanos eran los hechiceros vestidos con pieles de animales o dotados de atributos propios de éstos para captar mejor sus cualidades y su fuerza. Incluso se interpretaron como dioses que reinaban sobre la fauna. Por este motivo, el ser compuesto (fig. 14 y lámina 9) dibujado a 3,50 metros del suelo en el santuario de Trois-Frères fue llamado unas veces el Hechicero y otras el Dios Cornudo.

Los partidarios de las teorías mágicas del arte parietal han puesto en evidencia representaciones —la Escena de Caza (lámina 21) y los relieves de Montespan; la Capilla de la Leona (lámina 16) y el Hechicero de Trois-Frères (fig. 14)— escogidas como excelentes ejemplos. Después han recurrido a la etnología para encontrar unos paralelos susceptibles de reforzar sus interpretaciones por un proceso analógico elemental.<sup>88</sup>

Estas propuestas han conocido un éxito perdurable, debido a muchos factores, entre ellos el verdadero progreso que representaban en relación

88. Ucko y Rosenfeld, 1966.



FIG. 14. El ser compuesto de Trois-Frères domina desde una altura de varios metros el conjunto grabado del Santuario. Este ser jugó un papel determinante en las teorías de Bégouën y de Breuil, quienes le llamaron el Dios Cornudo o el Hechicero.

a los conceptos anteriores y al dominio ejercido por el abate Breuil en la investigación prehistórica durante medio siglo. El prestigio del arte parietal europeo, espectacular y el más antiguo del mundo, ha influido en su difusión, y en que las ideas de Breuil fueran exportadas y aplicadas al arte rupestre de otros continentes. La magia de la caza frecuentemente ha sido, y a veces continúa siendo utilizada, con razón o sin ella,<sup>89</sup> para la interpretación de prácticas y de artes muy alejados del continente europeo.

Las críticas\* a estas teorías han sido diversas. Por ejemplo, la futilidad de las comparaciones puntuales. Tales comparaciones se basan en la idea preconcebida y falsa de que los prehistóricos constituían una humanidad primitiva y que, como los primitivos estaban en un mismo estado evolutivo, las analogías se quedaban justificadas.<sup>90</sup> Más graves eran las interpretaciones sesgadas, las contradicciones y la falta de explicación para una concepción del arte que quería ser global.

89. Véase Keyser, 1992a, p. 46, para la magia de la caza aplicada a las pinturas rupestres del oeste de Montana en los Estados Unidos.

\* Véase la nota 88 en la p. 70.

90. Groenen, 1994, p. 331.



Si la magia simpatética había sido el motivo esencial del arte paleolítico, se podría esperar encontrar una mayoría de animales hechizados, señalados con «flechas» o con heridas, hembras preñadas, escenas sexuales explícitas, así como una equivalencia entre la fauna documentada durante las excavaciones de los hábitats y las representaciones de los animales. Ahora bien, Leroi-Gourhan<sup>91</sup> demostró que el porcentaje de animales asociados a signos que representan o recuerdan a armas es escaso y que se trata de especies tanto consumibles como no. Pasa lo mismo con las hembras preñadas, raras y frecuentemente discutibles, así como las escenas calificadas de sexuales que no son muy explícitas. Las imágenes de coitos humanos (plaquetas grabadas de Enlène, Ariège) o de animales (caballo parietal de La Chaire a Calvin, Charente) son excepcionales, lo que atestigua una falta de interés por la representación de estas actividades vitales. En cuanto a lo que Delporte ha denominado el «marco culinario», es decir, los animales cazados, no presenta ninguna correlación con el «marco figurado».<sup>92</sup> Según los conceptos de Claude Lévi-Strauss, frecuentemente retomados, algunos animales eran, pues, «buenos para comer» y otros «buenos para pensar», no siendo necesariamente los mismos. En el caso de estos últimos representarían un bestiario.<sup>93</sup>

Además, numerosos elementos tampoco encuentran su lugar en la explicación de la magia de la caza, de la fecundidad y de la destrucción. ¿Cómo explicar dentro de este marco las manos negativas, las figuras humanas aisladas y caricaturizadas, y sobre todo las criaturas compuestas, esa especie de monstruos que no existen en la naturaleza y de las cuales, en consecuencia, no se puede desear ni su destrucción ni su multiplicación?

Para explicar las contradicciones y la variedad del arte parietal, los partidarios de la magia simpatética expusieron puntos de vista variables. Según los casos, y a veces en la misma cueva, Breuil interpretaba signos iguales de maneras diferentes. Así, en Niaux, los puntos rojos representaban, según él, referencias topográficas en los «paneles indicadores», una herida en el «bisonte muriéndose», y unos bisontes y un cazador en la «Galería Profunda».<sup>94</sup> La subjetividad de tales interpretaciones es evidente. Como también lo es la interpretación de la Escena de Caza de Montespan (lámina 21) y de los ritos que se supone que de ella se derivaron:<sup>95</sup>

91. Leroi-Gourhan, 1965, p. 119; 1974-1975, p. 391.

92. Delporte, 1990, pp. 210-214.

93. Según Leroi-Gourhan, 1981-1982, p. 478, el bestiario es «el conjunto convencional de una fauna asociada a unas tradiciones socio-religiosas definidas».

94. Véase sobre este tema Clottes, 1995a, pp. 159-160.

95. Breuil, 1952, p. 236.

si los hoyuelos que afectan a un caballo eran evidencias de golpes de azagaya para hechizarlo, ¿por qué había tantos en la parte exterior del cuerpo del animal? Además, el lugar donde se localizan esas imágenes es muy bajo e insuficiente para acoger a los cazadores y sus ceremonias. En definitiva, se podrían multiplicar los ejemplos de interpretaciones engañosas definidas a partir de suposiciones apriorísticas.

A pesar del descrédito de esta teoría fomentada por los defensores del estructuralismo, de los que hablaremos a continuación, la magia simpática no ha desaparecido sin dejar huellas. En la conciencia popular se encuentra todavía viva, hasta tal punto que algunos guías de cuevas con arte abiertas al público la explican a los visitantes como algo irrefutable. No obstante, los defensores de la magia simpática han puesto en evidencia algunas observaciones bien argumentadas y expuesto ideas que no han dejado de influenciar en la investigación, en la medida en que han sido confirmadas por los descubrimientos del último medio siglo pasado.

En primer lugar, existen animales marcados por «flechas», aunque sea cierto que no se las encuentra frecuentemente. En algunas cuevas (Niaux, Cosquer) representan un cuarto o más del bestiario. Igualmente, dentro del mismo orden de ideas, tenemos que referirnos a los animales (león de Trois-Frères, lámina 16) que han sufrido golpes o han sido en parte o en su totalidad borrados (Chauvet), incluso a las manos negativas de Cosquer, sobrecargadas de signos o destruidas.<sup>96</sup> Todas estas representaciones exigen una explicación.

El acento puesto sobre la localización de las figuras en los lugares apartados, su falta de visibilidad para espectadores, la utilización de relieves naturales de las paredes y las frecuentes superposiciones van en el sentido de dar un valor preponderante a la acción de pintar o de grabar y a la importancia intrínseca de cada dibujo. Más tarde volveremos sobre este tema al referirnos a las prácticas chamánicas.

Por último, las teorías de Reinach, Breuil y Bégouën se basan en la idea fundamental de que el hombre se esfuerza, mediante ciertas prácticas, por influir en el curso de los acontecimientos con el fin de facilitar su vida cotidiana. Los estudios etnográficos modernos han demostrado que la mayor parte de las culturas tradicionales no tenían una actitud muy diferente; ésta consistiría en evitar las catástrofes, en restablecer un cierto equilibrio en la naturaleza, en contribuir al retorno de las estaciones o en la multiplicación de la caza y en curar a los enfermos o castigar a los enemigos. El llamamiento a fuerzas distintas de aquellas que nor-

96. Clottes y Courtin, 1994, pp. 174-175.

malmente disponemos forma parte de los conceptos universales del pensamiento humano.

### **Cuevas con arte estructurado**

Las tentativas estructuralistas de explicación del arte paleolítico comenzaron en los años cuarenta con un precursor durante mucho tiempo desconocido: Max Raphaël.<sup>97</sup> Sin embargo, fueron desarrolladas por Annette Laming-Emperaire<sup>98</sup> y André Leroi-Gourhan,<sup>99</sup> para más adelante continuar de formas diversas.<sup>100</sup>

El postulado inicial rechaza que una hipótesis etnológica sirva de base para la interpretación. Más bien, se trata del retorno a la cueva y a las obras descubiertas. Raphaël quedó impactado por la impresión de conjunto ordenado y configurado que daba el arte parietal, de manera que en lugar de una acumulación desordenada de prácticas mágicas diversas, que se repitieron a lo largo de los siglos, él percibió asociaciones y composiciones.

Las investigaciones de sus célebres sucesores fueron mucho más lejos. Según éstas, la propia cueva jugaba un papel en la percepción que los hombres tenían y en el uso que de ella hacían. Por un lado, las figuras estaban repartidas en función de las entradas, las zonas profundas, los accidentes topográficos —estrechamiento, divertículos, paneles centrales, zonas iluminadas y oscuras—. Por otro lado, los accidentes de las paredes delimitaban las superficies que se usaban de formas diferentes, o bien, podían tener un valor simbólico intrínseco: por ejemplo, que las fisuras de las rocas fueran representaciones de lo femenino. De este modo, la cueva se encontraba integrada de manera esencial en el dispositivo parietal.

Los animales y los signos, a los que se atribuyó un valor simbólico primordial, no tenían una repartición aleatoria ni respecto a su ubicación ni respecto a la relación de unos con otros. Que bisontes y caballos conviesen proporcionalmente no podía ser debido al azar. Otras especies actuaban de simples acompañantes y, además, se intuían algunas constantes, así como algunas ideas directrices.

97. Raphaël, 1945; su obra fundamental ha sido traducida y publicada en francés en 1986.

98. Laming-Emperaire, 1962.

99. Leroi-Gourhan, 1958, 1965.

100. Véase sobre este sujeto, Delporte, 1990, pp. 232 y ss.

Para establecerlas firmemente había que poner en relación estos parámetros y apelar a la estadística a partir de recuentos. Esto es lo que hizo Leroi-Gourhan. En un primer momento estudió unas sesenta cuevas, estableciendo un inventario y comparando los resultados, con lo que llegó a la conclusión de que los bisontes, uros, mamuts y caballos constituían la base del bestiario; que se encontraban asociados entre sí y que ocupaban preferentemente los paneles centrales. Otros animales complementarios, frecuentemente en posición secundaria (cabras y ciervos), les acompañaban, mientras que fieras, como el león, los osos y los rinocerontes, estaban relegados a las zonas más profundas de cada cavidad. Por último, los signos se combinaban con el bestiario y con las particularidades topográficas y constituían asociaciones complejas.

El sistema era binario, es decir, que algunos animales estaban siempre asociados a otros. La pareja de base estaba formada por el bisonte (o el uro) y el caballo. Leroi-Gourhan —como Laming-Emperaire en sus inicios— dedujo que se trataba de la representación de una simbología donde los animales y los signos tenían el valor de lo masculino y lo femenino, es decir, que serían a la vez opuestos y complementarios. Según él, bisontes y uros serían símbolos femeninos. Se basaba en las Hembras-Bisontes de Pech-Merle: en un panel aislado, unas siluetas rojas evocan mujeres y bisontes esquemáticos estableciéndose una progresión entre un tema y el otro. Al contrario, el caballo sería masculino. Igualmente, los signos geométricos participaban de este simbolismo, ya que los signos largos, en forma de azagaya, se suponían representaciones asimilables a penes, mientras que los signos cerrados, los óvalos y los mismos rectángulos significarían vulvas. De esta manera, las representaciones parietales traducían un sistema sexual fundamentado en el juego de asociaciones de animales y de signos dotados de un significado masculino o femenino. Curiosamente, Laming-Emperaire había llegado a conclusiones contrarias en lo que concierne el valor sexual de las figuras mayores: para ella, el bisonte era masculino y el caballo femenino.

En el sistema de Leroi-Gourhan, el número, el sexo, las posturas, el tamaño y la expresión de los animales apenas tenían importancia. Sólo contaba el tema. Dicho de otra manera, poco importaba si había diez bisontes completos, con muchos machos, asociados a una cabeza de caballo, o que dos animales de grupos opuestos (caballo/bisonte) fuesen más o menos vecinos, ya que la equivalencia y la complementariedad sexuales permanecían inalterables. Se suponía, además, que tales concepciones durarían a lo largo de los veinte o veinticinco mil años del Paleolítico superior y desde un extremo a otro de Europa.

Es inevitable preguntarnos el porqué de todo esto. Leroi-Gourhan se contentó con considerar el «conjunto del arte figurativo paleolítico como la expresión de conceptos sobre la organización natural y sobrenatural (que no podía ser más que una en el pensamiento paleolítico) del mundo viviente». Admitía que se trataba de un «marco, aún excesivamente amplio»,<sup>101</sup> más que de una verdadera teoría explicativa. Esta deficiencia, que encuentra sus orígenes en la oposición al exceso del uso de la magia simpática, es compartida por los investigadores actuales.

En la línea de Leroi-Gourhan, Georges Sauvet se esfuerza en precisar las asociaciones de animales sobre bases estadísticas más seguras. Según Denis Vialou, el dispositivo parietal de cada cueva tendría una estructura de origen, propuesta que no puede ser ni probada ni refutada, ya que cualquier fenómeno humano ha de ser necesariamente estructurado. Sin embargo, Louis-René Nougier y Claude Barrière, que se oponen radicalmente a las ideas de Leroi-Gourhan, han planteado concepciones dualistas no muy alejadas de las suyas, como Delporte ha demostrado.<sup>102</sup> Según Barrière, la cueva de Rouffignac —y sin duda otras cuevas— tendría un valor hembra y «sería simbólicamente fuente de vida y de muerte»,<sup>103</sup> con unos animales que van hacia las profundidades y desaparecen en el invierno y la muerte, mientras que los que parecen salir de las «bocas de sombra» (lámina 25) representarían el renacimiento de la vida y la buena estación. Laming-Empeaire trató de ir más lejos. En sus últimos escritos<sup>104</sup> volvió a los paralelos etnográficos y vio en el arte paleolítico la representación de sistemas sociales en los que cada especie simbolizaba un grupo social que se relacionaba con los otros de forma muy compleja.

Las críticas de las concepciones estructuralistas han sido muy acaloradas y numerosas. Se les reprocha al mismo tiempo el situarse en un nivel elemental de la interpretación —decir que los dibujos reproducen un sistema de pensamiento o unos mitos no explica para nada por qué fueron hechos en el fondo de las cuevas— y el ir demasiado lejos al atribuir valores sexuales precisos a los animales y los signos. Este último punto ha sido especialmente criticado. La tipología sexual no descansa más que sobre criterios subjetivos y no tiene en cuenta el sexo verdadero: ¿cómo se puede entender que, para representar un símbolo *femenino*, los magdalenenses dibujasen un bisonte *macho*? En cuanto a los signos masculinos y

101. Leroi-Gourhan, 1965, p. 120.

102. Delporte, 1990, pp. 234-239.

103. Barrière, 1982, p. 195.

104. Laming-Empeaire, 1972.

femeninos, la mayor parte no tenían ninguna relación con los órganos de los cuales supuestamente derivaban.

Los estudios críticos mostraron que las bases de la interpretación estructuralista estaban contaminadas de subjetividad. Aunque no se duda sobre el esfuerzo desarrollado analizando la asociación de animales entre ellos o con los signos, sobre las enumeraciones previas a la estadística y sobre los criterios topográficos que permiten dividir la cueva en zonas distintas, tenemos que convenir que animales alejados muchos metros unos de otros eran a veces considerados como asociados, algunas identificaciones de especies eran erróneas y/o condicionadas por la hipótesis de partida (por ejemplo, una forma animal borrosa situada en el fondo de una cavidad no era necesariamente el león que se supondría), el problema de los accesos paleolíticos quedaba frecuentemente sin tratar y las galerías se prestaban mal a unas subdivisiones arbitrarias.

Algunos postulados eran discutibles. ¿Debemos creer que las pinturas efectuadas a lo largo de milenios lo habían sido, unas en función de las otras, y que, antes de dibujar cada figura nueva, los artistas tenían en cuenta aquellas que ya existían? ¿Por qué el número de animales no había tenido ninguna importancia? Si tenían un valor simbólico general, ¿cómo explicar que fuesen dibujados con todos los detalles, permitiendo reconocer la edad, el sexo, la postura o la acción?<sup>105</sup> En definitiva, los esquemas propuestos no eran aplicables a muchas cuevas, especialmente a los nuevos descubrimientos, de manera que estas teorías no se han visto confirmadas.

A pesar de su fracaso global como tentativa de interpretación del arte paleolítico en su conjunto, las teorías estructuralistas han influenciado profundamente en la investigación y algunos de los conocimientos adquiridos aún siguen vigentes. Ya no es posible acudir a los paralelos etnológicos de forma puntual y superficialmente, aun en el caso de que el estudio de determinadas civilizaciones de cazadores-recolectores con arte rupestre se revele rico en enseñanzas. La importancia en la elección de la cueva, e incluso en sus posibles significados, no se pone en duda. La repartición de los dibujos en función de los relieves y de la topografía han llegado a ser elementos fundamentales de los estudios modernos. Las especies animales representadas responden a otra lógica que no es la

105. Sobre el tema de las precisiones aportadas por los artistas paleolíticos en sus representaciones, que nos permiten determinar edades, sexos, actitudes, e incluso en consecuencia una idea de sus procesos mentales, véase Clottes, Garner y Maury, 1994a, b.

culinaria. Por último, es del todo evidente que algunos animales han sido favorecidos y otros menospreciados en función de criterios culturales, y algunas asociaciones aparecen demasiado frecuentemente para ser fortuitas.<sup>106</sup>

### Primeras tentativas de explicación mediante el chamanismo

No somos los primeros en considerar las prácticas chamánicas. Mircea Eliade, Weston La Barre y Joan Halifax,<sup>107</sup> entre otros, han sugerido que ciertas pinturas de Lascaux, Trois-Frères y otros yacimientos representan chamanes y/o sus espíritus tutelares. El estudio que más ha profundizado en este campo es el de Andreas Lommel,<sup>108</sup> que fue severamente criticado tanto por su dogmatismo como por la ausencia de un razonamiento sólido y de evidencias concernientes al Paleolítico superior. Más recientemente, Noël Smith<sup>109</sup> ha afirmado que los grabados y las pinturas representan «fuerzas vitales» asociadas a una forma de chamanismo.

Sin embargo, a pesar de los esfuerzos de numerosos autores, las interpretaciones chamánicas generalmente no han sido aceptadas por los investigadores, sobre todo en Francia. Los argumentos formulados no se consideraban suficientemente rigurosos. Además, la mentalidad de hoy en día es hostil a la elaboración de interpretaciones en esta línea (véase a continuación). Frecuentemente, los prehistoriadores, que no se interesan más que en lo que ellos creen ser los «hechos», piensan que las interpretaciones no van más allá de la conjetura, percibida a veces como razonable (pero hipotética) y más frecuentemente como delirante. Para la mayor parte de los investigadores, los especialistas del arte se dedican a hacer calcos y estudiar las cuevas sin abordar los problemas interpretativos.<sup>110</sup>

\* \* \*

Este rápido repaso de las principales teorías interpretativas propuestas desde hace más de un siglo, de sus críticas y sus aportaciones, muestra la dificultad que entraña la tarea interpretativa. Es tan grande esta dificul-

106. Véanse los trabajos de Georges Sauvet (Sauvet y Włodarczyk, 1995), que se esfuerza en determinar una sintaxis a partir de las asociaciones de animales y de signos.

107. La Barre, 1972; Eliade, 1972; Halifax, 1982.

108. Lommel, 1967.

109. Smith, 1992.

110. GRAPP, 1993, p. 405.

tad que la tentación de abandonar cualquier intento es enorme. ¿Es necesario admitir, como Lorblanchet, que «el conocimiento preciso de los significados está tan lejos del dominio de la arqueología del arte prehistórico que debemos modestamente satisfacernos con aprehender las estructuras antes de hablar propiamente del sentido de las representaciones»?<sup>111</sup> El peligro de un enfoque *a priori* pesimista es que nos limita a no pasar de la fase del recuento por estructurado que éste sea.<sup>112</sup> Como decía Saint-Exupéry en *El principito*, «a las personas mayores les gustan las cifras», lo que nos eximiría de acercarnos a lo esencial.

No conoceremos, es cierto, los detalles de los mitos, de los ritos, de las prácticas culturales de estos pueblos desde hace tanto tiempo desaparecidos. A pesar de todo, la persistencia en hacernos preguntas y en investigar sobre «el sentido» del arte se explica por la luz que puede arrojarnos y lo mucho que ha de permitirnos avanzar en el terreno de las formas de pensamiento y de vida de los pueblos de la época de las glaciaciones; no importa que el camino a recorrer sea peligroso.

El presente trabajo se esfuerza en responder, tan clara y extensamente como sea posible, a los que dudan de la interpretación chamánica. Con la finalidad de presentar un razonamiento sólido hemos adoptado una doble aproximación, neuropsicológica y etnológica. La neuropsicología trata sobre características universales; la etnología sobre la expresión específica de estos universales. Combinando las dos, mostraremos que la interpretación chamánica sobrepasa de lejos la simple conjetura.

111. Lorblanchet, 1988, p. 282.

112. Macintosh (1974), volviendo a un yacimiento australiano ya estudiado acompañado de un aborígen que conocía los significados, se dio cuenta de que sus interpretaciones iniciales eran completamente erróneas. Andrée Rosenfeld ha demostrado cómo esta experiencia frecuentemente citada ha reforzado la opinión de que el sentido del arte está fuera de nuestro alcance y que el futuro de las investigaciones se centrará en ejercicios clasificatorios de limitado interés.



## CAPÍTULO 4

### Arte de las cuevas y chamanismo

Aunque el Paleolítico superior no proporcione ni elementos ni pruebas, lo que tampoco es del todo cierto, al menos dos buenas razones permiten suponer que existieron durante esta época ciertas formas de chamanismo.

En primer lugar, el sistema nervioso humano puede generar estados de conciencia alterada y alucinaciones, capacidad que se puede remontar hasta muy atrás en el tiempo. No sabemos exactamente lo que experimentan los chimpancés, los babuinos y otros simios, ni los gatos ni los perros. Sin embargo, estos animales y también otros están aparentemente sujetos a verdaderas alucinaciones, no sólo cuando se les suministran drogas psicotrópicas, sino también en ciertas circunstancias naturales.<sup>113</sup> Por lo tanto, la capacidad de alucinar no es probablemente una característica única de los seres humanos, puesto que forma parte del sistema nervioso de los mamíferos en general. En consecuencia, parece lógico que los Australopitecos (1,4 millones de años) tuvieran alucinaciones, es altamente probable que los Neandertales (200.000 a 35.000 años BP) también estuvieran expuestos a ellas, y es seguro que al menos algunos humanos que vivieron durante el Paleolítico superior, y por tanto anatómica y fisiológicamente modernos, también las experimentarían.

La segunda razón es la ubicuidad del chamanismo entre las comunidades de cazadores-recolectores. Como hemos visto, estas sociedades, en todo el mundo y en todos los continentes, cuentan con practicantes que, en el marco religioso, buscan estados de conciencia alterada para cumplir un gran número de misiones. La ubicuidad del chamanismo no es el resultado de la difusión de ideas y de creencias en el mundo, sino en cier-

113. Siegel y Jarvik, 1975, pp. 81-104.

to modo de una necesidad ineludible, en el seno de las sociedades de cazadores-recolectores, de racionalizar la tendencia universal del sistema nervioso humano que supone el acceder a los estados de conciencia alterada.

Tenemos, pues, razones para defender que algunas personas, durante el Paleolítico superior, pasaron por los tres estadios que conducen a los estados alucinatorios profundos y que estos estados eran ritualizados e interpretados por los grupos de cazadores-recolectores de forma compatible con sus modos de vida. A partir de esta premisa podemos ser más concretos y ver si la explicación chamánica aplicada a lo que se sabe del arte paleolítico bajo sus diversas formas (véase «El arte de las cuevas y de los abrigos») se adapta mejor que las hipótesis expuestas y discutidas en el capítulo «Cien años de investigación de los significados».

Para comenzar, no examinaremos las imágenes parietales por sí mismas, sino relacionadas con su contexto. Diversos intentos de comprender el arte paleolítico han fracasado porque los investigadores se centraban en las imágenes —las especies representadas y sus «estilos»— y no trataban de «leerlas». Veremos cómo estas imágenes revelan gran cantidad de informaciones si nos aproximamos a ellas desde una perspectiva distinta. Ahora bien, es el contexto el que delata más claramente la práctica de ciertas formas de chamanismo.

### **Paredes cargadas de sentido**

Leroi-Gourhan, tal y como hemos visto en el capítulo «Cien años de investigación sobre los significados», insistió en el hecho de que no se debían considerar las pinturas y los grabados de las cuevas como «objetos de arte» aislados e individuales ni tampoco como el resultado de una única acción mágica, tal y como creía Breuil. Al contrario, según Leroi-Gourhan, todas las imágenes de una cueva constituirían un conjunto. Por lo tanto, el significado de cada una de ellas, según la filosofía estructuralista, estaría establecida a partir de su relación con las demás.

Nosotros pensamos que es la cueva misma (fig. 15) la que debería ser vista como un conjunto, no tanto por las imágenes sino por los espacios que singularizarían el desarrollo de ritos diferentes. Algunos de estos ritos —no todos— implicarían la realización de imágenes sobre las paredes, los techos y los suelos. Igualmente, las otras evidencias de la actividad humana dejadas en las cavernas son tan importantes como las propias imágenes. Algunas de estas evidencias delatan ciertas creencias respecto a

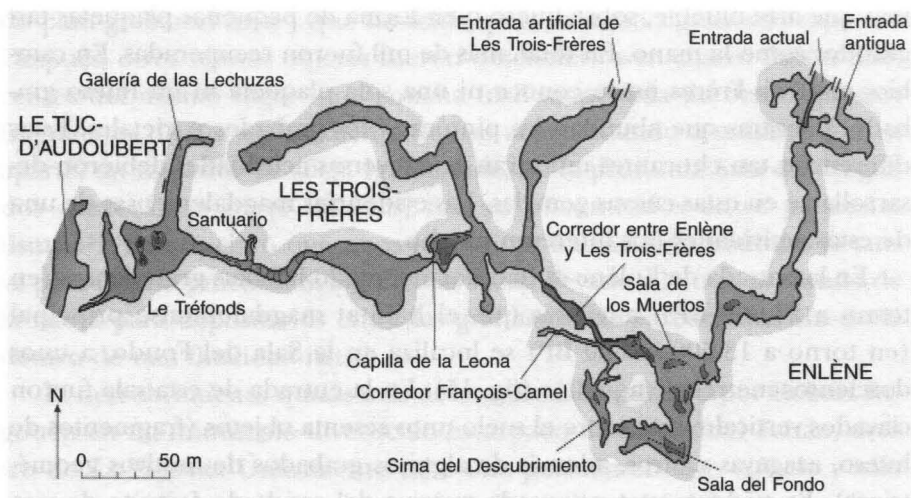


FIG. 15. Planta de las cuevas del Volp (Montesquieu-Avantès, Ariège): el trayecto final del Tuc-d'Audoubert, Trois-Frères y Enlène. Los magdalenienses pasarían de Enlène a Trois-Frères, pero la entrada del Tuc-d'Audoubert, por la surgencia de un río subterráneo, era un cueva aparte.

las cuevas y estas creencias nos ayudan a situar las imágenes en el marco general del pensamiento y de la cosmología del Paleolítico superior. De hecho, no es posible hablar de este arte sin considerar la cosmología paleolítica.

Las cuevas del Volp, en el Ariège, son un buen punto de partida, porque sus propietarios, la familia Bégouën, las han protegido durante generaciones contra las exploraciones irresponsables y de una probable destrucción. Las tres cuevas magdalenienses —Enlène, Trois-Frères y Le Tuc-d'Audoubert— forman un conjunto excepcional,<sup>114</sup> aunque en esta ocasión sólo nos centraremos en las dos primeras.

Una galería estrecha y baja, con un recorrido de unos sesenta metros, permite acceder a Trois-Frères desde Enlène (fig. 15). Los hallazgos descubiertos a lo largo de este paso prueban que fue utilizado durante el Magdaleniense. Actualmente, cada una de estas cuevas posee una entrada separada, pero antiguamente esto no era así, ya que sólo se llegaba a Trois-Frères después de haber recorrido la pequeña y baja galería que partía de Enlène y que comunicaba las dos cuevas.

Aunque unidas por este paso, Enlène y Trois-Frères se diferencian fundamentalmente por las formas de arte que cada una de ellas ha conservado. Aparte de algunas manchas parietales rojas, Enlène no contiene

114. Bégouën y Breuil, 1958.

más que arte mueble, sobre hueso o en forma de pequeñas plaquetas tan grandes como la mano. En total, más de mil fueron recuperadas. En cambio, en Trois-Frères no se conoce ni una sola plaqueta ni un hueso grabado, mientras que abundan las pinturas y los grabados parietales. Estas diferencias tan chocantes muestran que diversas actividades debieron desarrollarse en estas cuevas gemelas. Las evidencias magdalenenses de una de estas actividades nos interesan mucho.

En la entrada de Enlène se han documentado hábitats gravetienses (en torno a 24.000 BP), mientras que el hábitat magdalenense principal (en torno a 13.500-14.000 BP) se localiza en la Sala del Fondo, a unos doscientos metros de aquéllos (fig. 15). En la entrada de esta sala fueron clavados verticalmente sobre el suelo unos sesenta objetos (fragmentos de hueso, azagayas y otros, además de algunos grabados de motivos geométricos). Es evidente que no puede tratarse del resultado fortuito de una acción desprovista de sentido, como por ejemplo que se tratase de unos huesos voluntaria o accidentalmente clavados en el suelo después de una comida. En la Sala del Fondo, pero todavía más en la Sala de los Muertos y en el corredor que los comunica, numerosos pequeños fragmentos de huesos fueron introducidos entre las fisuras de la pared (láminas 18 y 19).<sup>115</sup> A veces se concentran en largas grietas, pero también se los encuentra bajo los derrumbes y en todas direcciones. Algunos de los fragmentos de hueso se encuentran cerca del suelo y resulta imposible imaginar que su uso fuera el de soportes para colgar bolsas u otros objetos. Por último, en el extremo de la Sala del Fondo, los huesos clavados aparecen asociados a unas manchas rojas de origen antrópico.

En la Sala del Fondo se encuentra también la evidencia de una práctica que se relaciona con lo que acabamos de describir, aunque es un poco diferente: tres incisivos, dos de reno y uno de bóvido, fueron depositados sobre un pequeño resalte de la pared. Éstos son los únicos objetos colocados de esa forma en Enlène, mientras que muchos más han sido encontrados en Trois-Frères. Concretamente en una pequeña sala lateral a la llamada Capilla de la Leona —denominada así porque en ella se encuentra un destacado grabado de felino (lámina 16), además de grabados de un bisonte, un caballo, un pájaro, un joven felino y otros— se sabe, desde hace más de medio siglo, que un raspador-buril de sílex, que habría podido servir para grabar, había sido colocado en una fisura bajo las patas delanteras del felino principal. La primera hipótesis propuesta fue que el buril había sido abandonado en este lugar después de haber servi-

115. Bégouën, Clottes, Giraud y Rouzaud, 1996.

do para grabar el león y que no tenía, pues, ningún significado especial. Después, otros nuevos objetos fueron descubiertos en cuatro fisuras diferentes del mismo lugar: una concha fósil manchada de ocre rojo, dos fragmentos de hueso, un diente de oso acompañando a muchos sílex y, aparte, un raspador de sílex. Igualmente, en la profunda Sala del Hogar, dos núcleos, en parte tallados, fueron encontrados entre pequeñas fisuras.<sup>116</sup> Parece claro que estos objetos no habían sido traídos a la cueva para un uso práctico. Si alguien los había llevado a lo más profundo de la cueva para depositarlos entre las grietas de las paredes, fue sin duda dentro de una finalidad ritual.

El descubrimiento quizás más destacable fue realizado por Robert Bégouën en un minúsculo divertículo escarpado de la Sala del Faisán, dentro de *Le Tréfonds*. Únicamente cabe una persona en este espacio y sólo entra arrastrándose; sin embargo, toda la arcilla del fondo aparece hendida a golpes de azagaya y marcada con huellas de dedos. Una piedra con restos de carbón, aún en su sitio, probablemente contuvo grasa y sirvió de lámpara.

Estas señales en la arcilla están igualmente presentes en Hornos de la Peña en España. Una figura en forma de parrilla ha sido trazada con los dedos bajo una oquedad de la cual parece sobresalir. En otras partes de la misma cueva, algunas oquedades de la pared fueron rellenadas de arcilla, y luego hendidas con los dedos, con un palo o con puntas de azagaya.<sup>117</sup> En Hornos de la Peña, estas señales son precisas y se limitan a espacios reducidos. En otros lugares, la arcilla blanda (el *mondmilch*) que cubre las paredes ha sido marcada mucho más extensamente. En la cueva Cosquer, por ejemplo, las señales digitales, que es como se llaman estas largas marcas rectas o sinuosas trazadas con los dedos, cubren la mayor parte de las paredes y de las bóvedas hasta alturas considerables, incluso fuera del alcance humano sin algún tipo de ayuda. Las señales digitales pueden ser horizontales, verticales, oblicuas o en zigzag, simples o múltiples. En algunos lugares, como en La Clotilde, en España, los animales han sido dibujados con la punta del dedo (lámina 20), o bien parecen emerger de entre una confusión de señales digitales (Trois-Frères, fig. 16).

Algunos de estos ejemplos tienen un importante punto en común: sugieren claramente que paredes, techos y suelos poseen un significado propio. En algunos casos, parece que se haya querido penetrar tras las superficies e ir más allá de las propias paredes. En otros, en cambio, tan

116. Bégouën y Clottes, 1981.

117. Ucko, 1992, figs. 9-11.



FIG. 16. En la Galería de las Lechuzas de Trois-Frères, trazos digitales informes y siluetas animales igualmente dibujadas con los dedos aparecen mezcladas sin orden aparente.

sólo se contentaron con tocarlas, marcarlas o depositar en ellas algunos objetos. ¿Por qué hicieron esto?

La concepción de un cosmos chamánico estratificado se adapta muy bien a tales actos. Como hemos visto en el capítulo «El chamanismo», uno de los estadios consiste en un mundo inferior ocupado por los animales-espíritus y otras criaturas espirituales. Parece muy probable que los mismos factores neuropsicológicos universales hayan igualmente conducido a los paleolíticos a creer que existía un mundo subterráneo similar. Así pues, no sorprende que hubieran creído que las cuevas conducían a este estrato subterráneo del cosmos. Paredes, techos y suelos no eran más que unas finas membranas que los separaban de las criaturas y de los acontecimientos del mundo inferior. Los que se adentraban en las cuevas las consideraban como lugares temibles, de tránsito, que les conducían hacia otro universo. Quizás deberíamos decir que las cuevas constituían propiamente las entrañas de este universo.

Si las paredes representaban una frontera de gran significado entre las personas y los espíritus, ¿de qué modo este concepto estaba ligado al

arte parietal? En otras palabras, ¿inflúan estas creencias sobre las paredes en las personas que realizaban las imágenes? La respuesta a estas preguntas, a juzgar por los rastros dejados y las evidencias, contiene un sí sin reservas.

### **Rocas vivas**

Una de las características más extendidas del arte paleolítico, sea cual sea su período, es el aprovechamiento de los relieves naturales para la realización de las imágenes. Por todas partes se van añadiendo todo tipo de representaciones: en fisuras, en nódulos, en pliegues, en concavidades y en abultamientos. Es difícil encontrar una cueva sin ejemplos de lo que acabamos de decir e imposible en las más importantes.

Frecuentemente se observa que las representaciones paleolíticas se encuentran situadas en función de un nódulo, de un hueco o de una protuberancia, aparentemente insignificantes, que representan el ojo del animal. Algunos de estos accidentes rocosos son tan poco evidentes que se podría pensar que se reconocieron y escogieron por el tacto más que por la vista. Puede que unos dedos que suavemente exploraron la pared descubrieran un relieve y que el espíritu del artista, dispuesto a ver un animal, reconociera en este relieve un ojo. En este caso, la acción de tocar conduciría a la creación de las imágenes.

Las representaciones humanas hacen uso de contornos naturales ocasionalmente. En Le Portel (Ariège), una silueta humana muy esquemática fue pintada de rojo y de manera que una protuberancia representase su pene: las líneas pintadas dan significado a una particularidad de la pared, insignificante para el ojo no atento y la transforman en un elemento con sentido e importante. Este fenómeno se encuentra todavía más reforzado por la presencia, a unos metros de la primera figura masculina, de otra silueta también masculina e igualmente dibujada en función de un relieve estalagmítico.

La importancia de los contornos de las rocas se manifiesta con especial intensidad en El Castillo, en Puente Viesgo (Cantabria), donde un bisonte ha sido pintado en negro en función de la forma de la superficie de una estalagmita. El dorso, la cola y la pata trasera del animal se adaptan perfectamente a la forma natural, pero para poder hacer esto, el artista ha colocado el bisonte verticalmente (lámina 23). Vemos cómo el artista ha expresado una gran diferencia conceptual entre la imagen y los animales del mundo real que normalmente perma-

necen en posición horizontal. En definitiva, lo que importaba al artista de El Castillo era convertir en significativo el contorno natural de la pared y no tanto el orientar la figura para que nos parezca un bisonte rampante.

El mismo principio se aplica a los numerosos bisontes pintados sobre las grandes protuberancias del techo de Altamira. Diferentes interpretaciones han sido propuestas para entender la postura replegada de muchos de ellos. Algunos investigadores han dicho que dormían o estaban muertos y otros que eran hembras que estaban de parto. Sin embargo, parece más probable que su postura corresponda a cualquiera de las conocidas por los humanos paleolíticos. La postura, sea cual sea, ha sido especialmente condicionada por la forma de las protuberancias de la pared (lámina 22). Como en tantos casos parecidos, se podría decir que es la propia cueva la que da origen a categorías de imágenes específicas que en este caso concreto serían los bisontes replegados.

Hasta ahora hemos tomado como ejemplo perfiles de animales, pero hay otras formas para aprovechar los accidentes de la superficie rocosa. De esta manera, por ejemplo, en el Salón Negro de Niaux (Ariège), un artista añadió unos cuernos a un agujero de la pared, logrando que se pareciera un poco a la cabeza de un ciervo visto de frente.<sup>118</sup> Podríamos citar perfectamente otros ejemplos. En Altamira, en una de las zonas más profundas de la cueva, unas formas naturales de la roca fueron transformadas en rostros humanos tras añadir unos ojos pintados (láminas 26 y 27). La misma técnica fue empleada en Gargas,<sup>119</sup> Tuc-d'Audoubert y Trois-Frères. En Montespan, una formación rocosa natural ha sido transformada en la cabeza de un animal.<sup>120</sup> En Rouffignac, una cabeza de caballo muy notable ha sido pintada sobre un riñón de sílex que aflora de la pared (lámina 24). El efecto producido por todas estas imágenes es el de rostros humanos o cabezas de animales que nos miran desde la pared de la cueva, mientras que el resto del cuerpo permanece escondido detrás de la superficie. Tales figuras no están solamente pintadas sobre las superficies, sino que son parte integral de las paredes de la cueva aportando una interpretación propia. Dicho de otro modo, las figuras parecen salir del interior de la roca.

118. Clottes, 1995a, figs. 142 y 164.

119. Breuil, 1952, fig. 271. En una nicho de la cuarta sala, una cabeza vista de cara, con dos ojos y un morro, ha sido trazada en la arcilla.

120. Leroi-Gourhan, 1965, fig. 655.



Todos los ejemplos mencionados hasta aquí, dentro de lo que es la interpretación de las imágenes, se dirigen en el sentido de una interacción recíproca entre el creador y los contornos naturales de las superficies de las paredes. Otros tipos de figuras tienen un interés especial porque implican una interacción, no sólo entre los artistas y sus producciones, sino también entre las representaciones y los espectadores. A veces, un detalle de la superficie rocosa será la línea dorsal de un animal si se coloca una luz en una posición determinada; en este caso, el artista ha añadido las patas y otras partes del animal a una sombra. Al desplazar la lámpara se controla la imagen, ya que la hace aparecer o desaparecer. En Niaux, por ejemplo, un hueco de la roca ha servido de dorso a un bisonte, lo que se hace evidente cuando la fuente de luz se desplaza hacia la derecha y un poco hacia abajo respecto a la ubicación de la figura. El artista ha completado la figura con la cabeza, las patas, la línea del vientre y la cola. Pero, como el bisonte de El Castillo, el de Niaux está en posición vertical para aprovechar la forma de la roca.

A mayor escala, la cabeza de uno de los muy conocidos «caballos torcidos» de Pech-Merle (Lot) está sugerida por el contorno natural de la roca, sobre todo cuando la luz se encuentra en una posición concreta. En este caso, el artista ha deformado la cabeza del caballo pintado y la ha representado ridículamente pequeña. De hecho, la forma rocosa está más próxima de la realidad anatómica que no la cabeza pintada. Todo sucede como si el relieve hubiera sugerido «un caballo», y sin embargo el artista no hubiese querido pintar un «verdadero» caballo, sino más bien un caballo desproporcionado, ¿tal vez un «caballo-espíritu»? Se podrían mencionar perfectamente otros ejemplos.

Estas imágenes nacidas de un claroscuro oscilante sugieren dependencias recíprocas. Por un lado, el creador de la imagen la retiene en su poder: con un desplazamiento de la fuente de luz la imagen surge de la nada, mientras que con un gesto diferente la hace desaparecer. De esta forma, el artista es el dueño de la imagen. En cambio, él también está a su merced: si quiere que la imagen permanezca visible y lo sea también para cualquier espectador es necesario que guarde una posición muy concreta para que la luz proyecte la sombra siempre en una misma dirección. Si se pierde la atención en este detalle fundamental, la imagen vuelve a las profundidades estigias de donde el artista la había sacado. Quizás, más que cualquier otra imagen paleolítica, estas «criaturas» de las luces y de las sombras revelan las interacciones complejas entre la persona y los espíritus, el artista y la imagen, la roca y el animal-espíritu.

### Imágenes suspendidas en las rocas

En las cuevas, las formas y las características de las paredes han influido frecuentemente en la ubicación, el espacio y la postura de los animales representados, pero esto no ha sido siempre así. Debemos mencionar otras cuatro particularidades muy significativas en las imágenes paleolíticas.

En primer lugar, numerosas representaciones parecen flotar en la superficie de la roca independientemente de la forma de ésta y de los relieves. A veces, las pezuñas colgantes refuerzan esta apariencia de animales representados en suspensión y no de pie sobre el suelo. En segundo lugar, las imágenes de animales no se encuentran nunca en relación con su entorno natural. No forman parte de un paisaje con sus relieves, sus plantas, sus árboles, sus colinas o sus ríos: sólo importan los animales y no el mundo exterior. En tercer lugar, grabados y pinturas de animales fueron realizados sin el menor respeto a sus respectivas proporciones: los mamuts pueden ser más pequeños que los caballos o los ciervos. Por último, en la mayoría de los casos, los animales se muestran independientes unos de otros. Tomemos el caso de los caballos y los bisontes: si están frecuentemente representados juntos no es porque se encuentren así en la naturaleza; las razones de estas asociaciones son otras y no tienen nada que ver con la realidad.

Estas características son típicas de las alucinaciones del tercer estadio del trance (véase «El chamanismo»). Durante este estadio, los occidentales que han vivido tal tipo de experiencias comparan la sucesión de sus imágenes mentales con la proyección de diapositivas o de una película. Las imágenes, sin contexto y con tamaños diferentes, flotan sobre los muros y los techos que les envuelven. Lo que importa es que, cualquiera que sea la veracidad de los detalles anatómicos y de las posturas, pinturas y grabados no representaban animales reales, cazados para alimentarse y situados en un paisaje concreto. Más bien, se trata de visiones que se iban a buscar en el mundo subterráneo de los espíritus, por su poder sobrenatural y con la mediación de los chamanes.

El carácter visionario de las imágenes tiene una gran importancia por todo lo que implica. No es muy probable que pinturas y grabados se representasen como retratos del mismo modo que en nuestra civilización occidental representaríamos a determinados personajes. La manera como muchas imágenes fueron realizadas e insinuadas a partir de las superficies rocosas sugiere que los «artistas» *recrearon* —o volvieron a soñar— sus visiones y las fijaron sobre la pared, considerada como la membrana que éstas tenían que traspasar para materializarse. Una cueva rica en pinturas,

en consecuencia, no encierra simplemente un cierto número de imágenes mentales: es el receptáculo de numerosas visiones que las figuras vuelven reales y tangibles.

Esta materialización pudo tener lugar en el transcurso de un estado de conciencia alterada, cuando el chamán se esforzaba por tocar y concretizar las imágenes que flotaban delante suyo sobre las paredes. Otras veces, sin duda la mayoría, la materialización de las visiones se realizó después de haber salido del trance. Los chamanes se sirvieron entonces de trazos grabados y pintados para suscitar y reencontrar sus visiones. Como el chamán samoyedo de Siberia descrito en el capítulo «El chamanismo», los chamanes podían regresar a la cueva y allí, entre las tinieblas, recrear sus experiencias alucinatorias.

Este argumento no podrá aplicarse siempre a todas las pinturas y grabados. Muchos de ellos, en particular los grandes conjuntos policromos como los de la Sala de los Toros y el Divertículo Axial de Lascaux,<sup>121</sup> fueron realizados por un cierto número de personas que colaboraron en su materialización. Estas imágenes probablemente tuvieron funciones y papeles diferentes a los de las visiones más simples y de menor envergadura. En el capítulo siguiente volveremos sobre esta importante distinción y sobre lo que ella nos sugiere en relación a los posibles usos de las cuevas.

### **Signos geométricos, criaturas compuestas y manos**

Hasta ahora hemos hablado casi exclusivamente de imágenes de animales. Pero, como hemos visto en el capítulo «El chamanismo», existen figuras que pertenecen a otra clase de representaciones. Es posible reinterpretar radicalmente tres de ellas desde la óptica de una explicación chamánica.

Primero, muchos de los pretendidos «signos» del arte paleolítico se parecen a las percepciones mentales geométricas del Estadio 1: puntuaciones (láminas 11 y 28), zigzags, parrillas, líneas onduladas (lámina 29), y, menos frecuentemente, curvas paralelas. Estos «signos» podrían de hecho no ser signos en el sentido genérico del término.<sup>122</sup> Más probablemente se trata de visiones geométricas del Estadio 1 que han sido transcritas. Distinguir claramente, como se hace con frecuencia, entre supuestos

121. Leroi-Gourhan, 1965, figs. 72, 78, 96-98, 106, 314-417.

122. Es decir, un grafismo convencionalmente utilizado en lugar de una palabra o una frase, por ejemplo, la señal de tráfico internacional que significa «prohibido el paso».

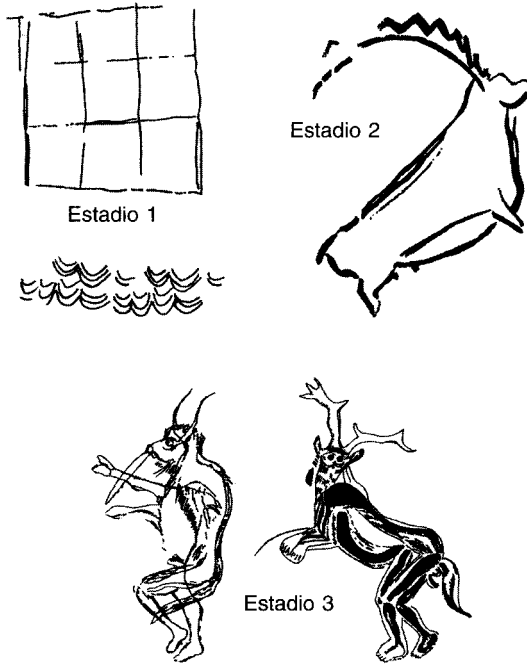


FIG. 17. Representaciones paleolíticas asociadas a los diversos estadios del trance. En el Estadio 1, figuras geométricas. En el Estadio 2, esta cabra salvaje de Niaux presenta una cornamenta en la que los anillos característicos están representados por un zigzag que se prolonga sobre su cabeza (transformación posible de los zigzags vistos en el Estadio 1). Los «hechiceros» de Trois-Frères recuerdan los seres compuestos, medio hombres, medio animales, conocidos en contextos chamánicos, puesto que son típicos del Estadio 3.

signos y representaciones naturalistas es sin duda un error: estas dos categorías de imágenes se originan a partir de las visiones y forman parte del mismo mundo de los espíritus.

Sin embargo, algunos motivos del Paleolítico superior, generalmente clasificados como «signos», no parecen derivar de percepciones mentales geométricas. Mencionaremos en particular los que tienen forma de flechas y los que se denominan tectiformes y claviformes<sup>123</sup> (fig. 11). El significado de estos motivos que nosotros descartamos no nos interesa por el momento, pero sí señalaremos que su exclusión de la categoría de «signos» en su acepción habitual refuerza más que no debilita nuestra teoría, ya que invalida por adelantado una crítica potencial: que prácticamente todo grafismo podría ser interpretado como producto de percepciones mentales geométricas.

123. Lewis-Williams y Dowson, 1982, p. 208.

En segundo lugar, las imágenes que parecen representar criaturas medio humanas y medio animales, si bien comparativamente escasas, estaban sin lugar a dudas cargadas de sentido en el Paleolítico superior. La localización del que se denomina el «hechicero» de Trois-Frères en una posición dominante, en la parte superior del Santuario (lámina 9), es especialmente impactante. La silueta cornuda dotada de una cola, mucho más pequeña, de Gabillou (lámina 10) está cerca de una parrilla en el final de un largo corredor de 35 metros, bajo y estrecho. La mayor parte de investigadores han interpretado este tipo de figuras como «hechiceros» disfrazados o vestidos. Algunos los han comparado al dibujo realizado por Witsen de un chamán siberiano (fig. 1, p. 14).

El contexto general chamánico del arte sugiere otras posibilidades. Se podría tratar de imágenes de chamanes parcialmente transformados en animales, en el transcurso de sus alucinaciones del Estadio 3, comparables a las figuras de África del sur y de otros lugares (lámina 4). Podría ser también la representación de un dios de los animales. Muchas sociedades chamánicas creen en un dios de los animales que controla la fauna, vela por su preservación y, bajo ciertas condiciones que implican a menudo ritos propiciatorios, permite a los cazadores matar a los animales. En ambos casos, las imágenes de personajes transformados, que claramente forman parte de un sistema de creencias chamánicas, pertenecen al tercer estadio alucinatorio y al estrato inferior del cosmos chamánico.

El tercer tipo de imagen que merece nuestra atención podría, de hecho, no ser propiamente una imagen. Sobre todo durante los períodos más antiguos del Paleolítico superior, las huellas de manos fueron representadas poniendo la mano y a veces todo el antebrazo contra la pared de la roca y después soplando la pintura, quizás directamente con la boca, sobre la mano y su contorno. Tras quitar la mano, queda el contorno en negativo (lámina 7). La explicación propuesta más frecuentemente es que los artistas creaban «dibujos» de sus manos, algunas veces con los dedos incompletos o con la falta de alguno, como si fueran «firmas» individuales (véase «El arte de las cuevas y de los abrigos» y lámina 7).

Nosotros sugerimos una explicación diferente que tiene que ver con las observaciones ya hechas sobre el significado de las paredes. Lo que consideramos verdaderamente importante era el *acto* de cubrir la mano y las superficies inmediatamente adyacentes con pintura, frecuentemente en rojo y a veces en negro. Así, los protagonistas habrían impreso en la pared sus manos o las de otros, haciéndolas desaparecer

detrás de lo que sería probablemente una sustancia ritualmente preparada, sin duda cargada de poder, y no una «pintura» según nuestra acepción del término. Así pues, lo que más importa no eran las huellas dejadas sobre la pared, sino el instante en que las manos se hacían «invisibles». En Gargas, este rito de «imprimir las manos» a veces tenía lugar en las concavidades de la roca. Como los fragmentos de hueso de Enlène, las manos penetran en el mundo espiritual oculto detrás del velo de piedra, aunque en Gargas la pintura haya tenido el papel de un disolvente que haría desaparecer la pared de la cueva. Las manos positivas como las de la cueva Chauvet, es decir las manos directamente bañadas de pigmento y aplicadas sobre la pared donde la pintura queda impresa, habrían tenido un efecto similar, estableciendo una relación íntima entre los protagonistas y el mundo oculto de los espíritus.

Como ya hemos señalado en el capítulo «El arte de las cuevas y de los abrigos», los dedos incompletos han generado muchas discusiones. Parece cierto que algunas manos «mutiladas», si no todas, fueron realizadas doblando los dedos antes de soplar la pintura, en una forma de lenguaje mudo que podría haber tenido un valor simbólico y reforzar el ritual. No es imposible, tampoco, que la amputación de falanges haya formado parte de ritos de iniciación chamánica en algunos períodos del Paleolítico superior. Este tipo de mutilación existe en otras partes del mundo, como en África del Sur, donde la practican los Khoekhoe. Cada huella de mano podría, si éste fuera el caso, testimoniar no sólo un único rito, sino también toda una secuencia de ritos chamánicos específicos. Si las falanges eran amputadas, el dolor sentido habría podido contribuir a inducir un estado de conciencia alterada. En un segundo momento, imprimir la mano mutilada (quizás un poco más tarde) en el mundo de los espíritus habría establecido y representado la relación íntima de un chamán con el mundo de los espíritus que se encontraba detrás de la pared de piedra.

Esta interpretación de las manos negativas paleolíticas ayuda a comprender las manchas y otras marcas pintadas en las paredes de algunas cuevas como por ejemplo en Enlène. Los prehistóricos no las «pintaban», sino que lo que hacían era depositar una sustancia espiritual cargada de poder —la «pintura» ritualmente preparada— sobre superficies situadas en lo más profundo del mundo inferior. Lo que las personas del siglo XX juzgábamos como marcas despreciables y sin relevancia tenían en realidad un enorme impacto visual y emocional para los humanos paleolíticos que las realizaron y para los que las vieron.

### Los niños de las cuevas

Las manos negativas de niños presentan, desde nuestro punto de vista, un interés particular. En al menos un caso, en Gargas, el brazo del niño fue aguantado por un adulto y en esta misma cueva se encuentra también la huella de la mano de un bebé. Tales representaciones recuerdan las costumbres de los jíbaros y de los inuit entre quienes los niños son incorporados al sistema chamánico (véase «El chamanismo»).

Otros testimonios, entre los más comentados y los más fascinantes que nos han llegado, confirman que los niños jugaban un papel en el chamanismo paleolítico. En algunas cuevas con arte han sido descubiertas en el suelo las huellas de pies y de manos de niños (Fontanet o Tuc-d'Audoubert). En la Galería Clastres, en una época indeterminada, tres niños dejaron su rastro a lo largo de una playa de arena, ya que se puede observar cómo se desplazaron lentamente y después cómo se pararon justo antes de salir corriendo por la pendiente de arena. En la vecina cueva de Niaux, dos niños imprimieron deliberadamente sus huellas en la arcilla, y en Tuc-d'Audoubert han sido encontradas huellas de talones de niños no lejos de los célebres bisontes de arcilla.

Algunos investigadores han afirmado que las huellas dejadas por los niños muestran que no ocurrían actos sagrados en las cuevas. Esta deducción, del todo gratuita, se basa en la idea de lo que es sagrado para nosotros y del papel que los niños juegan en la sociedad y las religiones occidentales. Los ejemplos etnológicos mencionados en el capítulo «El chamanismo» muestran claramente que las concepciones de numerosas sociedades chamánicas difieren completamente de las nuestras. Huellas de pies y de manos revelan que los niños del Paleolítico superior no estaban al margen de los ritos chamánicos.

Tal vez ellos también buscaran tener visiones: los ejemplos de los jíbaros y de los ammasaliks demuestran que esto no es imposible. Quizás se les exigía ser testimonios de ciertos ritos subterráneos o tal vez sus incursiones en las cuevas no eran simples aventuras de juventud, como las sugeridas por los libros occidentales destinados a los niños, sino más bien una incursión seria y educativa en el mundo del más allá. Los pequeños se encontrarían con los animales-espíritus congelados en las paredes, salidos de repente de las tinieblas y revelados a la luz fluctuante de las antorchas y de las lámparas de grasa. Este tipo de experiencia les hacía aceptar la realidad de un cosmos chamánico y la autoridad de los chamanes

que se movían en este mundo.<sup>124</sup> Es así como algunos se comprometían con el largo camino que los conduciría a adquirir un estatus chamánico pleno y completo.

### **La exploración del mundo subterráneo**

Vamos ahora a reunir y resumir los elementos de información expuestos. Al considerarlos todos, nos sugieren que una variada serie de actividades se desarrollaban en las cuevas y que la mayor parte de éstas tenían un fundamento común. De una manera u otra, afectaban a las paredes, los techos, los suelos, las estalactitas y las estalagmitas de las cavidades. Las superficies eran tocadas, perforadas y señaladas. En algunos casos, los relieves naturales eran interpretados como la materialización parcial de las imágenes. El contexto, la misma cueva, tenía sin lugar a dudas un sentido y no era solamente un cómodo lugar para realizar los dibujos.

La mejor explicación sería creer que las cuevas eran los lugares de tránsito que conducían al estrato inferior del cosmos chamánico. Las personas que por ellas se arrastraban y caminaban se encontraban rodeadas por este mundo del más allá, de forma que todo —paredes, bóvedas y suelos— significaba alguna cosa. En numerosas sociedades de este tipo, los chamanes visitan el mundo inferior en el transcurso de sus alucinaciones. Durante el Paleolítico superior se trasladaban a él no sólo durante sus visiones, sino también físicamente, explorando los pasos, las galerías y las salas de las cuevas.

En el capítulo siguiente, la interpretación que damos es más hipotética, ya que vamos a utilizar los resultados de la investigación neuropsicológica y apelar a las analogías etnológicas, en el más amplio sentido del término, para intentar comprender un poco mejor las exploraciones subterráneas prehistóricas.

124. Pfeiffer, 1982.



## CAPÍTULO 5

### El mundo chamánico

Cada cueva paleolítica es única. Por lo tanto, detrás del arte de estas cuevas y de la manera en que fueron utilizadas, muchos prehistoriadores perciben instintivamente, a pesar de su aparente diversidad, una concepción previa y una estructura. Después de todo, los comportamientos humanos —salvo casos de locura demostrada— tienen un sentido y por ello también una lógica interna. Además, las observaciones analizadas en los capítulos precedentes sugieren que las cuevas estaban organizadas de una manera que sólo hemos podido comprender al interesarnos por los caracteres claves que definen sus estructuras. Por lo tanto, no es de esperar encontrar una organización simple, fácil de detectar, fruto de un mitograma rígido e inmóvil.

En efecto, la manera en que cada cueva fue utilizada y dibujada es el resultado único de la interacción de cuatro elementos:

- la topografía de la cueva, de sus corredores y de sus salas;
- el funcionamiento universal del sistema nervioso humano y sus reacciones a los estados de conciencia alterada;
- las condiciones sociales, las cosmologías y las creencias religiosas a lo largo de los diferentes períodos de utilización de los yacimientos;
- finalmente, el catalizador: cómo determinados individuos y grupos exploraron todos estos elementos y los manipularon en su provecho.

La interacción de estos cuatro elementos ha dado como resultado que cada cueva presente un conjunto complejo de zonas cha-

mánicas rituales, probablemente en estrecha relación las unas con las otras, y en las cuales los ritos se debieron suceder en un orden predeterminado, aunque no fuera necesario seguirlo del todo cada vez que alguien ha penetrado en la cueva. Seguramente entrarían por diversos motivos.

Pero la realidad es aún más compleja. Sabemos que algunas cuevas fueron utilizadas en largos intervalos de tiempo y que, además, sus formas de utilización cambiaron poco a poco. Las creencias en cada cueva fueron elaboradas en el transcurso de períodos de tiempo más o menos largos. Las actividades que se desarrollaron y las imágenes que fueron creadas contribuyeron a los cambios en el uso de las diferentes salas y galerías, en función de la evolución de las creencias chamánicas y de las condiciones sociales.

La topografía de la cueva, el primer y más estático de los cuatro elementos interactivos, ofrece un marco que presenta ciertas posibilidades y excluye otras. Algunas cuevas favorecen formas de creencias concretas y sus ritos asociados; otras, en cambio, han podido quedar al margen del desarrollo de algunos aspectos del chamamanismo.

Vamos ahora a considerar una secuencia ideal de zonas rituales. Esta secuencia se inicia en puntos del exterior. Continúa en las salas con arte, corredores, zonas sin arte, cámaras y, finalmente, incluye el arte mueble. Pensamos que esta secuencia manifiesta una complejidad social evolutiva. Incluso en tan lejana época, en el origen de la humanidad, religión y arte fueron instrumentos de desigualdad y de diferenciación sociales.<sup>125</sup>

### **El arte al aire libre**

Como hemos visto en el capítulo «El arte de las cuevas y de los abrigos», los yacimientos al aire libre fueron descubiertos durante una época relativamente reciente y su datación suscita aún nume-

125. Tras los hechos establecidos y las deducciones lógicas a que dan lugar, abordamos aquí un tema más complejo, el de las interpretaciones sociales. Y lo hacemos apoyándonos en dos categorías de argumentos, que no es necesario que sean detalladas de nuevo: por un lado, las características de las propias cuevas, vistas a través de la explicación chamánica, y por otro, los trabajos de sociólogos como los de Pierre Bourdieu sobre los mecanismos de los estatus sociales y los componentes humanos. Véase también Bender, 1989.



LÁMINA 1. A veces, los puntos rojos se encuentran dispuestos formando figuras geométricas, como en El Castillo.

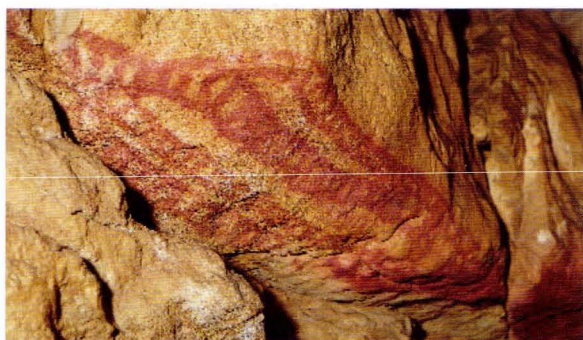


LÁMINA 2. Cueva de Altamira. La importancia de los signos geométricos, frecuentes en las cuevas con arte, y a veces muy espectaculares, han sido despreciados durante mucho tiempo.

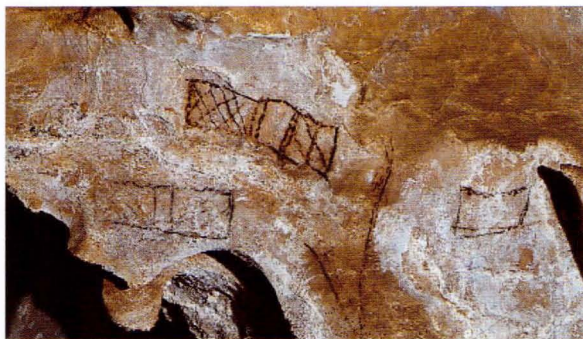


LÁMINA 3. Signos cuadrangulares complejos pintados en negro en la cueva de Las Chimeneas (Puente Viesgo, España).





LÁMINA 4. En África del Sur, tampoco son raros los seres compuestos de características humanas y animales. Éstos simbolizan la súbita transformación de los chamanes o las visiones percibidas durante el trance. Se encuentran frecuentemente asociadas con los elanes de El Cabo, animales especiales, cargados de poder.



LÁMINA 5. Este ser enigmático es una criatura compuesta que asocia los cuartos delanteros de un bisonte con la postura de pie y las piernas ligeramente flexionadas de un humano. Cueva Chauvet.





LÁMINA 6. Escena del Pozo de Lascaux, con un hombre con cabeza de pájaro, cerca de un pájaro sobre una estaca, situado de cara a un bisonte destripado que le ataca.





LÁMINA 7. Mano negativa en negro (M11) de la cueva Cosquer (Marsella).



LÁMINA 8. En Tito Bustillo (Ribadesella, España), varias vulvas pintadas de rojo forman un panel especial, aislado dentro de esta amplia cueva.



LÁMINA 9. El ser compuesto de Trois-Frères domina desde una altura de varios metros el conjunto grabado del Santuario. Este ser jugó un papel determinante en las teorías de Bégouën y de Breuil, quienes le llamaron el Dios Cornudo o el Hechicero.



LÁMINA 10. El «Hechicero» de Gabillou (Dordoña) recuerda mucho al de Trois-Frères. Se sitúa en el extremo de un estrecho corredor de poca altura que constituye la cueva de Gabillou.



LÁMINA 11. La cueva de Pin-dal, en Asturias, contiene signos idénticos a los conocidos en las cuevas de los Pirineos franceses. Aquí vemos una capa de puntos rojos y una serie de signos claviformes rojos bajo las siluetas apenas esbozadas de un bisonte y de un caballo.





LÁMINA 12. Una cabra salvaje y un hombre atravesado por flechas se encuentran superpuestos a un gran megaceros rojo. El contorno del cuarto delantero aprovecha el relieve natural. Cougnac (Lot).



LÁMINA 13. Mamut de Rouffignac (Dordoña).





LÁMINA 14. Bisontes de la cueva de Covaciella, en Asturias, típicos del Magdaleniense.



LÁMINA 15. La teoría de la magia de la caza se sustenta en parte gracias a la presencia de animales que llevan signos en forma de flechas. Otros fueron descubiertos más tarde, como éste de la cueva Cosquer. Sobre este animal fueron grabadas dos flechas emplumadas.





LÁMINA 16. Cueva de Trois-Frères. El cuerpo y la cabeza de un león grabado fueron martilleados. Este hecho fue interpretado por el conde Bégouën como el resultado de un rito de maleficio para desembarazarse de un animal peligroso. Bajo la cola del león, un antebrazo humano se grabó con la mano extendida hacia la cola, lo que invalida una interpretación inicial tan simple.



LÁMINA 17. Muy frecuentemente, la forma especial de los contornos naturales de la cueva determinó la elección de las representaciones. En la cueva de Altxerri, en el País Vasco español, se aprovechó un pequeño relieve para representar un pájaro.





LÁMINA 18. Los pequeños huesos situados en las fisuras de la pared de Enlène no pudieron tener una finalidad utilitaria.

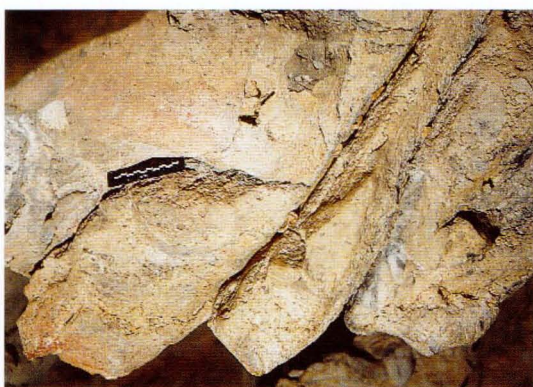


LÁMINA 19. Fragmentos de huesos fueron clavados con fuerza entre las fisuras de la pared, a veces próximos a relieves manchados con pintura roja. Cueva de Enlène.



LÁMINA 20. En ocasiones, algunos animales fueron dibujados con la punta del dedo en la arcilla. Uros de La Clotilde (España).



LÁMINA 21. En un divertículo de la cueva de Montespan (Haute-Garonne), un caballo grabado profundamente fue atravesado por unos agujeros. Aunque otras tantas marcas similares se encuentran fuera del espacio que ocupa el animal, el conjunto fue interpretado como una «Escena de Caza».





LÁMINA 22. La forma del soporte frecuentemente condicionó la visión del artista y la realización del dibujo. Sobre el Gran Techo de Altamira, unos bisontes fueron representados con las patas flexionadas para enmarcarse dentro de los grandes relieves ovales de la bóveda.



LÁMINA 23. Utilización del relieve en la cueva de El Castillo (España), donde un bisonte fue representado verticalmente para aprovechar un contorno natural.



LÁMINA 24. Cabeza de caballo pintado sobre un riñón de sílex que sobresale de una de las paredes de la cueva de Rouffignac. Estas cabezas de caballos realizadas sobre diversos soportes y en circunstancias diferentes, probablemente tuvieron finalidades y significados diversos.





LÁMINA 25. La disposición de los animales en función de la topografía pudo haber tenido un significado. En la cueva de Covalanas (España), estas ciervas parecen salir de la oscuridad.



LÁMINAS 26 y 27. Algunos relieves fueron transformados en caras de animales o humanas, a veces consideradas erróneamente como «máscaras». He aquí el ejemplo de Altamira.





LÁMINA 28. En Pech-Merle, un relieve natural recuerda de manera evidente una cabeza de caballo girada hacia la derecha. En este caso, una cabeza de caballo mucho más pequeña fue ubicada en el interior del contorno de la roca.



LÁMINA 29. En Llonín (Asturias), unas bandas rojas onduladas recuerdan las visiones del primer estadio del trance.

rosas polémicas. En Fornols-Haut, en los Pirineos orientales, diversos grabados fueron realizados en la cara vertical de una gran roca aislada.<sup>126</sup> Estos lugares muestran cómo, durante el Paleolítico superior, las imágenes fueron realizadas tanto al aire libre como en las cuevas. En efecto, los yacimientos exteriores probablemente fueron mucho más numerosos que el escaso número que se han conservado. Es posible que en algunas épocas se haya pintado y grabado exclusivamente al aire libre y que en otras se haya reiteradamente —o únicamente— utilizado las cuevas. Consideraremos en conjunto lo que se puede denominar arte plenamente exterior, como el de Fornols-Haut o el de Foz Côa en Portugal, y el de los abrigos poco profundos. En ambos casos, las imágenes están a la luz del día y, por lo tanto, fuera de las oscuras cavernas.

Las imágenes exteriores no se diferencian radicalmente de las de las cuevas profundas. De hecho, si la mayor parte de las figuras animales al aire libre hubieran sido encontradas en las cuevas, no habrían provocado ningún comentario. En el exterior, por ejemplo en Fornols-Haut, se hallan también signos como los zigzags. La similitud de los temas en estos lugares tan diferentes entre sí sugiere que todos pertenecen a un mismo sistema general de creencias chamánicas, puesto que si los artistas no hubieran sufrido, al aire libre, la rigidez del sistema, habrían tenido toda la libertad para representar otras numerosas especies y otros temas, cosa que no hicieron nunca.

No podemos tener la certeza absoluta, pero es posible que algunos yacimientos al aire libre hayan sido, de una manera o de otra, comunitarios y que numerosas personas, quizás el grupo entero, se hayan concentrado en ellos. Puede que el acceso a las visiones chamánicas haya tenido lugar en el seno de la comunidad, como es el caso de los san en África del Sur donde el novicio baila con su mentor. En tales circunstancias, habría existido una asociación visible y directa entre las visiones y el cuerpo social. Por otro lado, rituales chamánicos diferentes, sin relación con las visiones y relativos a la curación y la adivinación del futuro, han podido desarrollarse cerca de esas imágenes exteriores cargadas de poder y en cierta manera bajo su protección.

Independientemente de que las imágenes de los yacimientos exteriores fueran realizadas en el transcurso de ritos comunitarios o

126. Sacchi *et al.*, 1988.

no, sería posible que personas corrientes ayudasen a los chamanes y los animasen en sus empresas. Las sensaciones mentales de los diferentes participantes habrían sido muy variadas. Los que buscaban visiones habrían podido hacer uso de drogas psicotrópicas para alcanzar el trance profundo. Otros, arrastrados por las danzas y los cantos rituales, habrían creído compartir ciertas experiencias mentales del o de los chamanes principales. Otros finalmente, situados en la periferia de estas actividades, probablemente no habrían sido arrastrados del todo al interior de los rituales, y aunque habrían experimentado cierta euforia, no habrían podido tener visiones.

### **Las salas con arte**

Cuando las cuevas fueron utilizadas en alternancia o en sustitución de los yacimientos exteriores se produjo un hecho de gran importancia. Las actividades chamánicas, bajo sus múltiples formas y sus diversos niveles, probablemente fueron separadas y asignadas a zonas diferentes. Lo que nosotros llamamos «salas con arte» sería una de las partes de este conjunto.

Algunos yacimientos poseen salas relativamente espaciosas con numerosas figuras, donde grupos importantes podrían reunirse. En Lascaux, la gran Sala de los Toros se encuentra cerca de la entrada prehistórica. El Salón Negro de Niaux, mucho más lejos de la entrada, presenta también una extensa decoración de impresionantes animales y un espacio suficiente para reuniones. Además, parece seguro que la realización de las ricas imágenes de algunas de estas salas implicase la participación de numerosas personas, pues era necesario reunirse y preparar las sustancias esenciales para la elaboración de grandes cantidades de pintura. Incluso en la Sala de los Toros fue necesaria la construcción de un andamio.<sup>127</sup>

Sin embargo, estas salas son subterráneas y en consecuencia ocultas. El aislamiento respecto al mundo exterior sugiere un cierto grado de separación social, además de un aislamiento físico. Parece seguro que estas salas hayan podido ser utilizadas como una de las primeras etapas importantes del viaje chamánico hacia el mundo subterráneo. Una vez allí, los participantes elaborarían un espacio complejo del más allá, en el que las imágenes realizadas re-

127. B. y G. Delluc, en Leroi-Gourhan y Allain, 1979, p. 175.

velaban un mundo secreto detrás de la roca y —más importante todavía— lo que se escondía en los corredores estrechos que, a partir de estas salas, conducían poco a poco hacia las tinieblas. Las danzas, los cantos y las otras actividades que se desarrollaban en presencia de estas imágenes preparaban el espíritu de múltiples formas.

En primer lugar, estaban profundamente impresionados por esta visión del mundo inferior. Era difícil resistirse y contradecirla, pero no imposible: después de todo, ya se encontraban dentro de las entrañas del oscuro mundo subterráneo. Los que dirigían las ceremonias y los que materializaban las imágenes constituían seguramente una élite. Estos individuos, presentando su especial versión del mundo del más allá en circunstancias emocionales también fuertes, aprovechaban para elevar y reforzar su propio estatus social.<sup>128</sup> Volviendo a añadir periódicamente imágenes en los paneles podían jugar un papel en el proceso de diferenciación social.

Quizás se podría ver en todo ello un significado más amplio. Algunas de estas salas soberbiamente decoradas podían servir de centro ritual a grupos sociales o a bandas, mientras que la creación de los dibujos formaría parte del mantenimiento de las relaciones y de los equilibrios de poder entre comunidades vecinas.<sup>129</sup> La importancia de las cuevas con arte como centros sociales explicaría que motivos idénticos se encuentren en diferentes cuevas de la misma región, como los signos geométricos de Lascaux y de Gabillou, en Dordoña. Estas salas constituyen unos escaparates, paradójicamente espectaculares y ocultos a la vez, de la influencia y del poder religioso y sin duda económico. Las relaciones diferenciadas de poder entre comunidades geográficamente distintas se sostenían por la explotación de los diferentes niveles del cosmos chamánico. De esta manera, las cuevas más exquisitamente decoradas proclamaban que el grupo que las poseía tenía un conocimiento y un acceso privilegiado al mundo del más allá.

En definitiva, el acceso al arte no era utilizado de la misma forma por todos los miembros de la comunidad. Es posible que las salas con arte hayan jugado un papel de antesalas para preparar el espíritu de aquellos que buscaban las visiones en las experiencias que

128. Según autores como Bourdieu (1977) y Giddens (1984), la cultura es un recurso que los individuos pueden manipular para asegurar sus propios estatus sociales.

129. Hayden, 1987.



tendrían luego en la soledad de los rincones más retirados y más profundos. Como hemos señalado, en el Estadio 3 del trance, las alucinaciones tienden a modificar las formas esperadas, de manera que las salas con arte pretenderían condicionar a los participantes. Las relaciones de poder no eran ajenas a este proceso, porque estas salas servían también para canalizar las visiones y reducir las posibles novedades dentro de las experiencias alucinatorias. Uno de los papeles de las salas con arte era desacreditar —sin conseguirlo siempre— cualquier intento de originalidad e individualismo que podría haber puesto en peligro el *statu quo* político y religioso. En suma, estas grandes salas reforzaban la unidad de las visiones y consolidaban el poder establecido.<sup>130</sup>

Algunas cuevas, como Marsoulas, no tienen estas salas con arte, sino que son simples corredores. En este caso, la topografía determinaba el tipo de rito que se podía llevar a cabo. Los ritos preparatorios pudieron desarrollarse en abrigos, en la entrada de las cuevas-vestíbulos (cuando éstos existían), o a cierta distancia al aire libre. Como en los ejemplos etnológicos citados en el capítulo «El chamanismo», es posible que un largo recorrido hasta llegar a la cueva haya formado parte de la secuencia.

### Corredores con arte o sin él

Los corredores que parten de las salas con arte o directamente de la entrada contienen también imágenes, dispersas o en paneles. Algunas tienen un papel de señalización, de un especial interés, localizándose en función de la topografía subterránea o según la ubicación de las otras obras. En Niaux, por ejemplo, los claviformes se encuentran (fig. 18) al principio y al final del dispositivo parietal, a los dos lados del amplio corredor que conduce al Salón Negro, también en la entrada y en la salida del propio Salón Negro. No conocemos el significado exacto de estos claviformes, pero podemos suponer que en Niaux señalan umbrales o transiciones. Sin embargo, no creemos que fuesen «paneles indicadores» que significaran órdenes como «volved aquí» o «paraos allí», ya que frecuentemente se encuentran en lugares demasiado ocultos para haber tenido una función similar. Más bien, parece que tenían un papel simbó-

130. Véase Bourdieu, 1977.



FIG. 18. Planta de la cueva de Niaux con la localización de los claviformes indicados por puntos. Se constata que no están situados al azar sino en función de la topografía.

lico, es decir, que lo que contaba no era su visibilidad sino su existencia.

Algunas partes de las cuevas no contienen arte a lo largo de grandes distancias y tampoco se encuentra en ellas ninguna evidencia de actividades humanas como las que atestiguan los pequeños fragmentos óseos de las paredes de Enlène (láminas 18 y 19). Sin embargo, sería un error deducir que estas partes no significaban nada para los paleolíticos. Estos espacios, aparentemente no utilizados, eran territorios preliminares, de transición, respecto a aquellos otros que se definían por las obras de arte y por actividades diversas. Sea cual sea su significado, los corredores se encuentran en el mundo subterráneo, y traspasarlos significa trasladarse al mundo del más allá. Incluso desprovistos de imágenes, estos lugares constituyen una simple membrana entre las criaturas del mundo inferior y los visitantes. Quizás se podría comparar su papel con el de los silencios en la música: la ausencia de cualquier sonido, o en nuestro caso de imágenes, acentúa lo que precede y lo que sigue.

### Los camarines apartados

Frecuentemente, en todos los períodos se encuentran camarines con arte que se localizan en corredores sin arte o en sus extremos. A veces, como en Bernifal, Gargas, Le Portel, Fontanet, Las-



FIG. 19. Grabados del Divertículo de los Felinos, en Lascaux.

caux y otras numerosas cuevas, estos reductos no son accesibles más que para una o dos personas al mismo tiempo. Sin embargo, a pesar de unas condiciones de extrema incomodidad, estos camarines profundos y alejados fueron el receptáculo de imágenes, a veces esbozadas mediante trazos grabados o pintados, y en otras con representaciones más detalladas (Trois-Frères).

El Divertículo de los Felinos de Lascaux puede servir de ejemplo. Uno debe recostarse y girarse con precaución para no tocar los grabados de numerosos felinos (fig. 19), uno de ellos con trazos



que salen de la boca y del ano. Este panel se completa con representaciones de ciervos, de caballos (uno visto de cara), de una cabra salvaje y de uros. Muchos de estos animales están parcialmente dibujados y, a veces, sólo se representan con la cabeza. Numerosos cuadriláteros fueron grabados sobre las paredes de este estrecho corredor. Estos signos realizados rápidamente, y que recuerdan enrejados complejos, parecen recordar los «escutiformes», pintados y grabados en el llamado Ábside, corredor de Lascaux situado entre la Sala de los Toros y el Divertículo de los Felinos.

Cualquiera que sea el interés de estas figuras, el detalle más importante del Divertículo de los Felinos y de lugares parecidos podría ser lo que, a primera vista, parecen flechas grabadas al azar sobre la roca, las cuales sería cómodo ignorar, igual que ocurre con las manchas de pintura, ya que para los visitantes modernos ajenos a la cosmología chamánica, estas figuras no tendrían ningún sentido. En el divertículo, ocho de estas líneas afectan el dorso de un felino, pero muchas otras hacen pensar en incisiones hechas al azar (fig. 19). Es posible que sólo sea eso, pero pensamos que las incisiones no son aleatorias y se realizaron sobre la «membrana» de piedra para dejar pasar al animal y al poder sobrenatural, o para establecer un tipo de relación especial. El verdadero sentido de esta relación entre el creador y el mundo del más allá situado detrás de la pared se nos escapa. Dicho de otra manera, con estas incisiones los prehistóricos actuaban sobre las superficies subterráneas de una manera que diferiría de la realización de las figuras pero que sería complementaria a éstas. Lo que Leroi-Gourhan llamaba «paneles de contornos inacabados» (véase «El arte de las cuevas y de los abrigos») se podría clasificar en una misma categoría. Estas marcas aparentemente fortuitas constituyen un testimonio crucial de un tipo de rito que implica una interacción muy fuerte entre los individuos y el mundo de los espíritus. Tales incisiones no deberían ser ni ignoradas ni menospreciadas por los investigadores.

En algunos lugares como en el Ábside de Lascaux o en el Santuario de Trois-Frères (fig. 20) es donde esta interacción se manifiesta con la máxima intensidad. En efecto, en el Paleolítico, muy pocas superficies han sido tan intensamente grabadas y pintadas como en estos dos ejemplos. Imágenes de animales, unas cerca de otras, algunas completas, otras fragmentarias, enrejados y otros signos, innumerables líneas que se entrecruzan, constituyen un palimpsesto desconcertante. Parece claro que las actividades que se

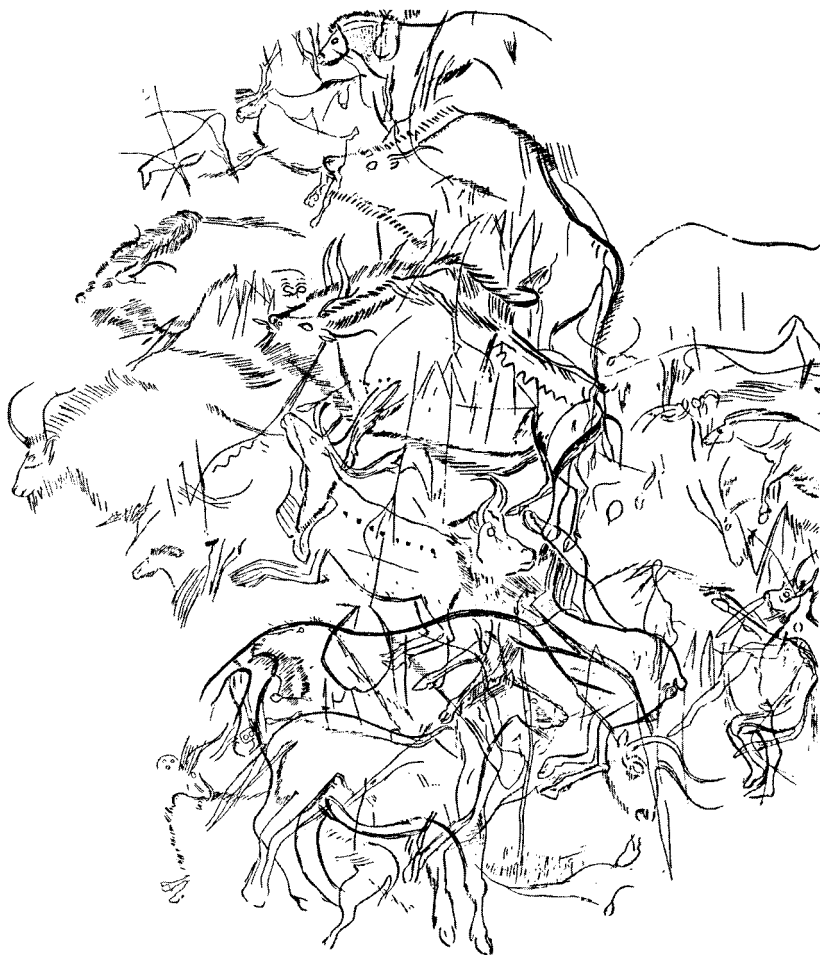


FIG. 20. El Santuario de Trois-Frères presenta un ejemplo de figuras superpuestas de manera caótica.

desarrollaron en el Ábside fueron muy diferentes de aquellas que habían tenido lugar en la Sala de los Toros donde, con algunas superposiciones, grandes animales coloreados desfilan en procesión a lo largo de las paredes.

Bien pensado, parece probable que algunos camarines profundos con figuras hechas rápidamente fuesen lugares donde se buscaban visiones. La privación sensorial inducida por estos espacios restringidos, aprovechando quizás la ingestión de drogas psicotrópicas, provocaba alucinaciones de animales-espíritus. La eventualidad de las visiones en estos lugares tan reducidos, como hemos visto en capítulos anteriores, es de lo más verosímil, porque un

aislamiento prolongado habría conducido a los paleolíticos a tener alucinaciones. Persiguiendo su búsqueda espiritual, se servirían también de sus sistemas de iluminación y de sus manos, para acabar encontrando lo que habían venido a buscar. Los animales-espíritus deseados salían de la roca y se les aparecían. Después, tal y como permiten determinados estados de conciencia alterada, puede que rápidamente esbozasen sus visiones al esforzarse por fijarlas a la pared y controlarlas. O bien, quizás después de haber salido de un trance profundo, en el transcurso del cual les era imposible dibujar, habrían podido examinar las superficies de piedra para encontrar los testimonios de sus visiones y luego, pintando o grabando algunos trazos, recrearlas. Incluso a veces, para hacer resurgir las visiones era suficiente con algunas líneas, siempre y cuando se utilizasen correctamente los juegos de sombras y de luz.

Transformados por lo que habían visto y cargados de un conocimiento y de un poder nuevos, volvían de las entrañas del más allá, pasaban por delante de las figuras colectivamente realizadas que habían preparado su espíritu y salían de la cueva para reunirse con su grupo y asumir el nuevo papel, el de los chamanes, de visionarios y de exploradores intrépidos del mundo de los espíritus.

### **El arte mueble**

En el mundo cotidiano del exterior existían otras imágenes: las del arte mueble citado en el capítulo «El arte de las cuevas y de los abrigo». Estas representaciones de animales o, más excepcionalmente, de humanos, con frecuencia magníficamente esculpidas o grabadas en marfil, cuerno de reno o hueso, podían ser transportadas y circulaban en la vida corriente. Numerosas plaquetas de piedra se grabaron también. En la actualidad, no tenemos más que una idea limitada de lo que estos objetos significaban y de la forma como fueron utilizados. Algunos, como los numerosos cuernos y huesos magníficamente decorados de La Vache o de Enlène, en el Ariège, eran casi en su totalidad no utilitarios. Se trataba sin duda de objetos rituales, cuyo uso se limitaba a circunstancias especiales.

Cualquiera que fuesen estas circunstancias, no las conocemos, aunque disponemos de algunos indicios. Por ejemplo, las proporciones de las diversas especies animales representadas en el arte mueble difieren de las representadas en el arte parietal, incluso en

el caso de cuevas vecinas, como se puede ver con La Vache y Niaux. Esto sugiere funciones variadas o al menos una jerarquía de intereses.

<i>Temas representados en porcentaje por yacimiento</i>	<i>Niaux arte parietal</i>	<i>La Vache arte mueble</i>
Bisontes	49	8
Otros bóvidos	3	2
Caballos	26	10
Cabras salvajes	14	20
Cérvidos	2	12
Osos	0	5
Peces	4	5
Felinos	0	2
Pájaros	0	4
Diversos	0	5
Indeterminados	3	20
Humanos	1?	7

No obstante, parece del todo improbable, si no imposible, que el sistema de creencias que existe en la base del arte mueble haya sido otro completamente diferente del que sustenta las imágenes subterráneas. Las investigaciones antropológicas sobre el simbolismo sugieren las razones por las cuales una relación, cualquiera que sea su naturaleza, ha tenido que existir entre ambas formas de arte.

Cada cultura posee su propio bestiario simbólico en el que los significados atribuidos a los animales varían de una a otra. Por ejemplo, para ciertas civilizaciones, la serpiente simboliza el mal, mientras que para otras es un símbolo de regeneración o mejor aún de sapiencia. Además, los animales dominantes en el bestiario tendrán, no un único sentido, sino toda una amplia gama de significados y de asociaciones. En un contexto determinado, una de estas asociaciones destacará, mientras que las otras quedarán en segundo plano, aunque siempre presentes. Tales representaciones contribuirán a crear un poder oculto significativo. El animal simbólico reúne todas las asociaciones, como el elán en el pensamiento de los san de África del Sur.

Por ejemplo, un león dentro de un escudo puede significar la realeza, pero en otro contexto y en posición diferente representa la ferocidad o incluso también puede simbolizar la codicia. Estos

símbolos-animales «mayores» están cargados de poder y de sentimiento, ya que cubren toda una gama de asociaciones, de las cuales, algunas incluso pueden ser contradictorias.

Tuvo que pasar lo mismo en el Paleolítico superior. Caballos y bisontes, por ejemplo, «significaban» sin duda muchas cosas, como Leroi-Gourhan admitió, sobre todo en sus últimos trabajos. A medida que estos animales fueron adquiriendo significados ocuparon un lugar cada vez más grande en los pensamientos, y, en consecuencia, tuvieron más posibilidades de aparecer en las alucinaciones. En el momento en que esto ocurría era cuando se hacían distinciones y paralelos entre los animales reales que constituían la fuente de alimentación y los animales-espíritus que daban el poder. Es en este contexto en el que se puede llegar a creer que los caballos-espíritus y los bisontes-espíritus llenaban el concepto de origen neurológico que era el mundo del más allá.

Suponemos que la imagen de un caballo en el mundo inferior podría ser asociada sobre todo al poder chamánico, pues ésta sobrevendría en el transcurso de una visión y se le extraerían poderes sobrenaturales. Por otro lado, es posible que un collar hecho con contornos recortados de cabezas de caballo a partir de huesos hioides de caballos fuese investido de un poder más general, tal vez profiláctico: para alejar enfermedades y malos espíritus. Igualmente, la representación de un caballo sobre un propulsor podría aportar una forma de poder diferente que contribuiría al éxito de la caza, trasladando el poder de los caballos-espíritus sobre los caballos verdaderos. Todas estas asociaciones de caballos —así como otras muchas— estaban por tanto asociadas, ya que formaban una trama coherente de significados que, en definitiva, provenía de una interpretación del cosmos, así como de las relaciones y del lugar que ocupaban los animales y los humanos en las diferentes partes de este cosmos.

Por lo tanto, resulta posible que las diferentes proporciones de las especies animales representadas en el arte mueble y en las cuevas se expliquen por jerarquías y contextos variados, mejor que por oposiciones radicales en torno a «significados» separados. Con los progresos de la investigación, no excluimos que se puedan descifrar algunos de estos contextos y algunas de estas jerarquías. De esta manera, se llegaría a una comprensión más profunda del bestiario simbólico, en evolución durante el Paleolítico superior, que diferentes categorías de individuos habrían podido explotar de formas diversas y con múltiples finalidades.

### **El pasado que pervive**

Las relaciones entre arte de las cuevas y arte mueble no son más que una de las numerosas vías de investigación a explorar. Obviamente, no pretendemos haber resuelto todos los problemas que presenta el arte paleolítico. Nuestra ambición es mucho más modesta y somos conscientes de que quedan todavía muchos hechos por explicar.

No proponemos una explicación monolítica para todas las formas de arte paleolítico y para todos los períodos. Hemos visto, en el capítulo «El arte de las cuevas y de los abrigos», que las explicaciones globales del pasado han sido superadas, al menos en parte, debido a la diversidad que presenta este arte. Así, y tal como ya lo habíamos dicho, parece muy improbable que las cabezas de caballos con contornos recortados hayan tenido exactamente el mismo «significado» que las representaciones parietales de este animal, o que ambas hayan servido para idénticos fines.

Igualmente, debemos admitir que muchos tipos de chamanismo han coexistido durante un período determinado y, por otro lado, que se han producido divergencias entre un período y otro. El cristianismo nos proporciona una comparación adecuada. Aunque se puede reconocer sin esfuerzo su unidad, los ritos de la Iglesia ortodoxa rusa difieren de forma notable de las prácticas realizadas por los protestantes suizos, o todavía más de las ceremonias americanas de la Renovación. Durante los dos mil años de historia del cristianismo, numerosos movimientos heréticos surgieron por poco espacio de tiempo y desaparecieron o fueron reprimidos. Estas herejías también dejaron huellas diversas que forman parte de la compleja evolución del cristianismo.

El chamanismo es en sí mismo un sistema de creencias de componentes múltiples, ya que comprende técnicas de curación, de control de los animales, ritos para influir sobre los elementos, profecías, búsqueda de visiones, prácticas de hechicería, viajes extra-corporales y otras actividades. Cada una de estas creencias posee rituales, símbolos y mitos apropiados. En ciertos períodos del Paleolítico superior, uno u otro de estos componentes pudieron predominar, mientras que en otros momentos los chamanes se debieron centrar sobre actividades diferentes. Parece, pues, lógico esperar que estos componentes hiciesen variar con el tiempo los tipos de imágenes y sus ubicaciones, así como el bestiario escogido.

Vayamos un poco más lejos todavía. No pretendemos que cada figura paleolítica, parietal o mueble, sea el resultado de ritos y de creencias chamánicas. Por lo tanto, bien pudo haber otras corrientes conceptuales y otras prácticas de las cuales no sabemos nada.

Sin embargo, a pesar de toda la diversidad de este arte, su unidad a largo plazo demuestra la existencia de un marco común. Precisamente, es este marco general el que hemos intentado descubrir, mientras que los hechos inexplicables, las diferencias regionales y temporales, los componentes no chamánicos, etc., son problemas a resolver en investigaciones futuras. A pesar de todo y en el estado actual de las cosas, no existe ninguna otra explicación mejor para tantos elementos pertenecientes al Paleolítico superior. Adoptando una doble aproximación, neuropsicológica y etnológica, nos ha sido posible ubicar las constataciones efectuadas, diversas y en último extremo frecuentemente intrigantes, en una perspectiva coherente y flexible. Lo que se planteaba hasta ahora mediante la intuición o la observación rápida e inteligente comienza a ordenarse con lógica. Era indispensable utilizar un método apropiado que ordenase las líneas confusas que se asemejaban a las piezas de un rompecabezas.

Pero el arte paleolítico no es simplemente un rompecabezas arqueológico entre tantos otros. Aunque se defina como se quiera el concepto «arte», parece claro que nos enfrentamos al origen (o uno de los orígenes) de un fenómeno esencialmente humano, que nos separa de los animales y de los prehumanos. Por lo tanto, este rompecabezas no pertenece sólo a un pasado lejano, sino que concierne a la humanidad moderna y a la imagen que tenemos de nosotros mismos. El arte paleolítico de Francia y de España ofrece un conjunto excepcionalmente rico de documentos sobre la manera en que la humanidad forjó una identidad reconocible en tales zonas. En otras partes, por lo que sabemos, la historia pudo ser diferente.

Sencillamente afirmamos que en esta época y en estas regiones, los humanos se dedicaron a hacer un uso deliberado de su *continuum* de estados de conciencia alterada. Gracias a la explotación de esta cualidad, algunos individuos pudieron aprovecharse de conocimientos y dones especiales que sin duda les aseguraron una distinción y un estatus superior. Cuando se originó la sociedad tal y como la conocemos, una manera de concebir la «realidad» y un determinado marco también vieron la luz. Este marco ha sobrevi-

vido en parte al declive del chamanismo, ya que finalmente ha conseguido imprimir su marca en lo que llamamos las «grandes religiones». Éstas siempre postulan un mundo inferior y un mundo superior, refiriéndose a visiones y personajes extraordinarios que, de manera simbólica y real, se desplazan entre estos mundos. Como vemos, aún no hemos podido escapar a algunos conceptos nacidos en el Paleolítico superior.



## Bibliografía

- Arbousset, T. y Daumas, F. (1846): *Narrative of an Exploratory Tour to the North-East of the Colony of the Cape of Good Hope*. Le Cap, A.-S. Robertson.
- Barrière, C. (1982): *L'Art pariétal de Rouffignac*. París, Picard, Fondation Singer-Polignac, 208 pp., 519 figs., VI pl.
- Beasley, B. (1986): «Les bisons d'argile de la grotte du Tuc d'Audoubert». *Bulletin de la Société préhistorique Ariège Pyrénées*, XLI, pp. 23-30.
- Bégouën, H. (1924): «La magie aux temps préhistoriques». *Mémoires de l'Académie des sciences, inscriptions et belles lettres*, 1890<sup>e</sup> II, pp. 417-432.
- (1939): «Les bases magiques de l'art préhistorique». *Scientia*, 4<sup>e</sup> série, 33<sup>e</sup> année, pp. 202-216.
- Bégouën, H. y Breuil, H. (1958): *Les Cavernes du Volp. Trois-Frères, Tuc d'Audoubert, à Montesquieu-Avantès (Ariège)*. París, Arts et Métiers graphiques, 124 p., 115 figs., XXXII pl., 1 plan en h. t.
- Bégouën, R. y Clottes, J. (1981): «Apports mobiliers dans les cavernes du Volp (Enlène, Les Trois-Frères, Le Tuc d'Audoubert)». *Altamira Symposium*, pp. 157-188.
- Bégouën, R.; Clottes, J.; Giraud, J.-P. y Rouzaud, F. (1996): «Os plantés et peintures rupestres dans la caverne d'Enlène», en Delporte, H. y Clottes, J. (dir.), *Pyrénées préhistoriques. Arts et Sociétés*. Actes du 118<sup>e</sup> congrès national des sociétés savantes, Pau, 1993, pp. 283-306.
- Bender, B. (1989): «The Roots of Inequality», en Miller, D.; Rowlands, M. y Tilley, C. (dir.). *Domination and Resistance*. Londres, Unwin and Hyman, pp. 83-93.
- Birket-Smith, K. (1971): «Eskimos». Nueva York, Crown Publishers.
- Bleek, D. F. (1933a): «Beliefs and Customs of the/Xam Bushmen, Part V: the Rain». *Bantu Studies*, 7, pp. 297-312.
- (1933b): «Beliefs and Customs of the/Xam Bushmen, Part VI: Rain-Making». *Bantu Studies*, 7, pp. 375-392.
- (1935): «Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen, Part VIII: Sorcerers». *Bantu Studies*, 9, pp. 1-47.

- (1936): «Beliefs and Customs of the /Xam Bushmen, Part VII: More about Sorcerers and Charms». *Bantu Studies*, 9, pp. 131-162.
- Bleek, D. F. y Lloyd, L. C. (1911): *Specimens of Bushman Folklore*. Londres, George Allen.
- Bourdieu, P. (1977): *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge, Cambridge University Press.
- Breuil, H. (1952): *Quatre Cents Siècles d'art pariétal: les cavernes ornées de l'âge du Renne*. Montignac, Centre d'études et de documentation préhistoriques, 413 pp., 531 figs.
- Cartailhac, E. (1902): «*Mea culpa* d'un sceptique». *L'Anthropologie*, 13, pp. 350-352.
- Chauvet, J.-M.; Brunel-Deschamps, E. y Hillaire, C. (1995): *La Grotte Chauvet à Vallon-Pont-d'Arc*. París, Le Seuil, 120 p., 94 figs. «Postface» de J. Clottes.
- Clottes, J. (1988-1989). «Niaux: magdalénien moyen ou récent?». *Ars Praehistorica*, VII-VIII, pp. 53-67.
- (1995a): *Les Cavernes de Niaux. Art préhistorique en Ariège*. París, Le Seuil, 180 pp., 181 figs.
- (1995b): «Changements thématiques dans l'art du Paléolithique supérieur». *Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées*, L, p. 13-34.
- (1997): «Art of the Light and Art of the Depths», in Conkey, M.; Sopper, O.; Stratmann, D. y Jablonsky, N. G. (dir.), *Beyond Art. Pleistocene Image and Symbol*. Memoirs of the California Academy of Sciences, n.º 23, pp. 203-216.
- Clottes, J.; Beltrán, A. y Lorblanchet, M. (1995): «Les gravures de Foz Côa sont-elles ou non holocènes?». *INORA*, 12, pp. 19-21.
- Clottes, J. y Courtin, J. (1993): «Dating a New Painted Cave: the Cosquer Cave, Marseille, France». *Time and Space* (Steinbring, J.; Watchman, A.; Faulstich, P. y Tacon, S. C., dir.), Papers of Symposia F and E, Second Aura Congress, Cairns, 1992, pp. 22-31.
- (1994): *La Grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie*. París, Le Seuil, 199 pp., 191 figs.
- Clottes, J.; Garner, M. y Maury, G. (1994a): «Bisons magdaléniens des cavernes ariégeoises». *Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées*, XLIX, pp. 15-49.
- (1994b): «Magdalenian Bison in the Caves of the Ariège». *Rock Art Research*, 11, 1, pp. 58-70.
- Clottes, J. y Lewis-Williams, J.-D. (1996): «Upper Palaeolithic Cave Art: French and South African Collaboration». *Cambridge Archaeological Journal*, 6, 1, pp. 137-139.
- Clottes, J. y Simonnet R. (1972): «Le réseau René-Clastres de la caverne de Niaux (Ariège)». *Bulletin de la Société préhistorique française*, 69, 1, pp. 293-323.

- Delporte, H. (1995): *La imagen de los animales en el arte prehistórico*. Madrid, Compañía literaria, 254 pp.
- Dowson, T. A. (1992): *Rock Engravings of Southern Africa*. Johannesburgo, Witwatersrand University Press.
- Eliade, M. (1976): *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México, Fondo de Cultura Económica, 484 pp.
- Frazer, sir J. (1890): *The Golden Bough*. Londres, vol. 1.
- Giddens, A. (1984): *The Constitution of Society: Outline of the Theory of Structuration*. Cambridge, Polity Press.
- Gombrich, E. H.; Hochberg, J. y Black, M. (1993): *Arte, percepción y realidad*. Conferencia en memoria de Alvin Fanny Balstein Thalme, Barcelona, Paidós, 173 pp.
- GRAPP (1993): *L'Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. París, CTHS, 427 pp., 259 figs.
- Groenen, M. (1994): *Pour une histoire de la Préhistoire. Le Paléolithique*. Grenoble, Jérôme Millon, 603 pp., 99 figs., 24 tabl.
- Halifax, J. (1982): *Shamanism: the Wounded Healer*. Nueva York, Crossroad.
- Halverson, J. (1987): «Art for Art's Sake in the Paleolithic». *Current Anthropology*, 28, 1, pp. 63-89.
- Harner, M.-J. (1973): «The Role of Hallucinogenic Plants in European Witchcraft», en Harner, M.-J. (dir.), *Hallucinogens and Shamanism*. Nueva York, Oxford University Press, pp. 125-150.
- (1984): *The Jivaro: People of the Sacred Waterfalls*. Berkeley, University of California Press.
- (ed.) (1986): *Alucinógenos y chamanismo*. Barcelona, Labor.
- Hartog, L. de (1989): *Genghis Khan: Conqueror of the World*. Londres, Tauris.
- Hayden, B. (1987): «Alliances and Ritual Ecstasy: Human Responses to Resource Stress». *Journal for the Scientific Study of Religion*, 26, pp. 81-91.
- Horowitz, M. J. (1975): «Hallucinations: an Information Processing Approach», en Siegel, R. K. y West, L. J. (dir.), *Hallucinations: Behaviour, Experiences and the Theory*. Nueva York, Wiley, pp. 163-195.
- Hultkranz, A. (1987): *Native Religions of North America: the Power of Visions and Fertility*. San Francisco, Harper and Row.
- Keyser, J. (1992a): «Western Montana Rock Art. Images of Forgotten Dreams». *Montana: the Magazine of Western History*, vol. 42, 3, pp. 58-69.
- (1992b): *Indian Rock Art of the Columbia Plateau*. Seattle y Londres, University of Washington Press, 139 pp., 92 figs.
- Klüver, H. (1942): «Mechanism of Hallucinations», in McNemar, Q. y Merrill, M. A. (dir.), *Studies in Personality*. Nueva York, McGraw-Hill, pp. 175-207.
- La Barre, W. (1972): «Hallucinogens and the Shamanic Origin of Religion», en Furst, P. (dir.), *Flesh of the Gods: the Ritual Use of Hallucinogens*. Londres, George Allen and Unwin.

- Laming-Empeaire, A. (1962): *La Signification de l'art rupestre paléolithique*. París, Picard, 424 pp., 50 figs., X tabí., XXIV pl. en h. t.
- (1972): «Art rupestre let organisation sociale». *Santander Symposium*, pp. 65-82.
- Lartet, E. (1861): «Nouvelles recherches sur la coexistence de l'homme fossile et des grands mammifères fossiles réputés caractéristiques de la dernière période géologique». *Annales des sciences naturelles. II. Zoologie*, 4<sup>e</sup> série, XV, pp. 117-122.
- Lartet, E. y Christy, H. (1864): «Sur des figures d'animaux gravées ou sculptées et autres produits d'art et d'industrie rapportables aux temps primordiaux de la période humaine». *Revue archéologique*, IX, pp. 233-267.
- Lee, R. B. (1968): «The Sociology of !Kung Bushman Trance Performance», en Prince, R. (dir.), *Trance and Possession States*. Montréal, R.-M. Bucke Memorial Society, pp. 25-54.
- Leroi-Gourhan, A. (1958): «La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques». *Bulletin de la Société préhistorique française*, LV, 5-6, pp. 307-321.
- Leroi-Gourhan, A. (1968): *Prehistoria del arte occidental*. Barcelona, Gustavo Gili, 326 pp.
- (1981): «Les signes pariétaux comme "marqueurs" ethniques», en *Altamira Symposium*, pp. 289-294.
- (1981-1982): «Résumé des cours et travaux». *Annuaire du Collège de France*, 82, pp. 477-494.
- (1992): *L'Art pariétal, langage de la Préhistoire*. París, Jérôme Millon, 420 pp.
- Leroi-Gourhan, Arl. y Allain, J. (1979): *Lascaux inconnu*. París, CNRS, 381 pp., 387 figs.
- Lewis-Williams, J. D. (1981): *Believing and Seeing: Symbolic Meanings in Southern San Rock Paintings*. Londres, Academic Press.
- (1990): *Discovering Southern African Rock Art*. Le Cap, David Philip.
- (1991): «Wrestling with Analogy: a Problem in Upper Palaeolithic Art Research». *Proceedings of the Prehistoric Society*, 57, 1, pp. 149-162.
- Lewis-Williams, J. D. y Dowson, T. A. (1988): «The Signs of all Times. Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art». *Current Anthropology*, 29, 2, pp. 201-245.
- (1989): *Images of Power: Understanding Bushman Rock Art*. Johannesburg, Southern Book Publishers.
- (1990): «Through the Veil: San Rock Paintings and the Rock Face». *South African Archaeological Bulletin*, 45, pp. 5-16.
- Lewis-Williams, J. D.; Dowson, T. A. y Deacon, J. (1993): «Rock Art and Changing Perceptions of Southern Africa's Past: Ezeljagdspoor Reviewed». *Antiquity*, 67, pp. 273-291.

- Lommel, A. (1967): *The World of the Early Hunters*. Londres, Evelyn, Adams and Mackay.
- Lorblanchet, M. (1981): «Les dessins noirs du Pech-Merle». *Congrès préhistorique de France, XXI*, Montauban-Cahors, t. 1, pp. 178-207.
- (1988): «De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous». *L'Anthropologie*, 92, 1, pp. 271-316.
- (1995): *Les Grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. París, Errance, 288 pp.
- Macintosh, N. W. G. (1977): «Beswick Cave, two Decades later: a Reappraisal», en P. J. Ucko (dir.), *Form in Indigenous Art*. Londres, Duckworth, pp. 191-197.
- Marshall, L. (1969): «The Medicine Dance of the !Kung Bushmen». *Africa*, 39, pp. 347-381.
- Omnes, J. (1982): *La Grotte ornée de Labastide (Hautes-Pyrénées). Avec une étude paléontologique de André Clot*. Lourdes, 352 pp., 187 figs., 25 pl. au trait, XXVIII pl. photo.
- Pfeiffer, J. E. (1982): *The Creative Explosion an Enquiry into the Origins of Art and Religion*. Nueva York, Harper and Row.
- Prous, A. (1994): «L'art rupestre du Brésil». *Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées*, XLIX, pp. 77-144.
- Raphaël, M. (1945): *Prehistoric Cave Paintings*. Nueva York, Pantheon Books, The Bollingen Series IV, 100 pp.
- (1986): *L'Art pariétal paléolithique. Trois essais sur la signification de l'art pariétal paléolithique*. París, Kronos, 228 p., 66 figs.
- Reichel-Dolmatoff, G. (1978): *Beyond the Milky Way: Hallucinatory Imagery of the Tukano Indians*. Los Ángeles, UCLA Latin American Centre.
- Reinach, S. (1903): «L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du Renne». *L'Anthropologie*, XIV, pp. 257-266.
- Sacchi, D.; Abelanet, J.; Brule, J.-L.; Massac, Y.; Rubiella, C. y Vilette, P. (1988): «Les gravures rupestres de Fornols-Haut, Pyrénées-Orientales», *L'Anthropologie*, 92, 1, pp. 87-100.
- Sauvet, G. y Wlodarczyk (1995): «Éléments d'une grammaire formelle de l'art pariétal paléolithique». *L'Anthropologie*, 99, 2/3, pp. 193-211.
- Siegel, R. K. (1977): «Hallucinations». *Scientific American*, 237, pp. 132-140.
- Siegel, R. K. y Jarvik, M. E. (1975): «Drug-induced Hallucinations: Behaviour, Experience and Theory», en Siegel, R. K. y West, L. J. (dir.), *Hallucinations Behaviour, Experience and Theory*. Nueva York, Wiley, pp. 81-161.
- Smith, N. W. (1992): *An Analysis of Ice Age Art its Psychology and Belief System*. Nueva York, Peter Lang.
- Spencer, W. B. y Gillen, F. J. (1899): *The Native Tribes of Central Australia*. Londres, Macmillan.

- Ucko, P. J. (1992): «Subjectivity and the Recording of Palaeolithic Cave Art», en Shay, T. y Clottes, J. (dir.), *The Limitations of Archaeological Knowledge*. Liège, Études et recherches archéologiques de l'université de Liège, 49, pp. 141-180.
- Ucko, P. J. y Rosenfeld, A. (1966): *L'Art paléolithique*. París, Hachette, coll. «L'Univers des connaissances», 256 p., 106 figs.
- Testart, A. (1993): *Des dons et des dieux. Anthropologie religieuse et sociologie comparative*. París, Armand Colin, 144 pp.
- Vialou, D. (1986): *L'Art des grottes en Ariège magdalénienne*. París, CNRS XXII<sup>e</sup> suppl. à *Gallia Préhistoire*, 432 p., 245 figs., 12 pl., XXVIII pl.
- Yates, R. y Manhire, A. (1991): «Shamanism and Rock Paintings: Aspects of the Use of Rock Art in the South-Western Cape, South Africa». *South African Archaeological Bulletin*, 46, pp. 3-11.
- Zilhão, J. (1995): «The Stylistically Paleolithic Petroglyphs of the Côa Valley (Portugal) are of Paleolithic Age. A Refutation of their "Direct Dating" to Recent Times». Oporto, *Trabalhos de Antropologia e Etnologia*, vol. XXXV, fasc. 4, pp. 3-42, 7 figs.

## Después de *Los chamanes*, polémica y respuestas

La publicación, en 1988, del artículo de David Lewis-Williams y de Thomas Dowson fue un acontecimiento que suscitó polémicas, críticas y numerosas publicaciones sobre el estado de la cuestión en la prensa científica de lengua inglesa. En Francia y en España, los ecos fueron menores, aunque el tema concerniera directamente a los investigadores de estos países.\* Algunos (Sauvet, 1989) refutaron explícitamente la tesis expuesta que atribuía, dentro del marco de una religión chamánica, un origen neurofisiológico a aquellos signos geométricos tan frecuentes en las cuevas paleolíticas francesas y españolas. La mayoría de investigadores ignoraron *de facto* los problemas planteados y las hipótesis propuestas. Otros quedaron influenciados por tales teorías. Así, Michel Lorblanchet, después de haber realizado en Pech Merle análisis de pigmentos que confirmaron que se trataba de una sustancia tóxica, se preguntaba «si el chamán prehistórico no se habría servido del óxido de manganeso como droga para inducir al trance y a la alucinación con la que habría realizado una parte, si no la totalidad, del panel». Lorblanchet continuó exponiendo observaciones con las que nosotros estamos completamente de acuerdo: «El universo subterráneo, con sus formas fantásticas surgidas de la oscuridad y animadas gracias a lámparas de piedra, era un lugar particularmente propicio para establecer una comunicación con el mundo del más allá. Las cuevas, sin lugar a dudas, favorecieron los fenómenos alucinatorios», antes

\* El profesor J. M. Vázquez Varela se hizo eco de la obra de Lewis-Williams y Dowson en su artículo: «Alucinaciones y arte prehistórico: teoría y realidad en el noroeste de la Península Ibérica», en *Pyrenae*, n.º 24, 1993, pp. 87-91, para hablar de los petroglifos gallegos. (*N del t.*)

de llegar a la conclusión de que «la hipótesis chamánica abre horizontes interesantes, aunque es necesario confirmarla a partir de nuevos datos» (Lorblanchet, 1995, p. 220). Durante esa misma época, en la monografía sobre las cuevas de Niaux, también se tuvo en consideración la hipótesis chamánica (Clottes, 1995).

Cuando intentamos precisar esta hipótesis, teniendo en cuenta las investigaciones y los descubrimientos más recientes, y aplicarla concretamente a las cuevas con arte paleolítico, esperábamos encontrarnos ante una reacción inmediata. De hecho, era la primera vez que se proponía este marco interpretativo, en francés, y mediante un libro específicamente dedicado al tema y donde los argumentos que defendían las hipótesis estaban ampliamente desarrollados. A lo largo del siglo, las teorías del arte por el arte y del totemismo habían sido rechazadas, mientras que la de la magia de la caza se impuso poco a poco, antes de acabar siendo discutida en varios artículos por André Leroi-Gourhan a partir de 1958 y sobre todo en su célebre libro, *Préhistoire de l'art occidental*, editado en 1965. Desde entonces, las investigaciones sobre la interpretación no fueron —es lo mínimo que se puede decir— la preocupación dominante de los investigadores. Por ejemplo, Lorblanchet (1992, p. XVII) escribía: «En el transcurso de estos últimos años se ha manifestado un escepticismo considerable respecto a los esquemas generales y los dogmas teóricos establecidos en todas las investigaciones del arte rupestre». Nuestra hipótesis fue ampliamente argumentada y, sin ser una novedad (*véanse* los trabajos de Andreas Lommel, de Mircea Eliade, de Joan Halifax, de Noël Smith, etcétera), cambió la concepción del arte de las cuevas y abrió nuevas líneas de estudio. Eran inevitables las reacciones sobre el tema.

Evidentemente, hubo muchas reacciones, pero algunas nos proporcionaron sorpresas de orden diverso. La primera fue el reducido número de discusiones que se generaron entre los colegas y de posicionamientos documentados entre los especialistas. La segunda fue el carácter inútilmente violento y agresivo de algunas críticas. La tercera fue el interés suscitado por parte de especialistas de otras disciplinas y del público en general. A partir de entonces fuimos llamados para realizar muchas conferencias, donde nos han formulado gran cantidad de preguntas. También recibimos nuevas informaciones, especialmente sobre el carácter alucinógeno de las cuevas, y se nos dieron a conocer otros artículos y libros que ignorábamos. Por último, nuestro libro fue objeto de numerosas reseñas en muchas revistas y periódicos.



Cuatro años después, ha llegado el momento, no de hacer un balance de estas reacciones, lo que tendría un interés puramente anecdótico, sino de analizar aquellas que parecen irracionales, ya que plantean un verdadero problema epistemológico, y de recoger las críticas que nos han formulado antes de responderlas, sobre todo cuando plantean verdaderos problemas o bien revelan ambigüedades de nuestro texto. Las preguntas realizadas por el público culto aunque no especialista se repiten frecuentemente, lo que demuestra una necesidad de ampliar conocimientos y de precisiones suplementarias.

A partir de ahora trataremos principalmente las opiniones críticas o negativas emitidas en relación a nuestro libro. Para no dar lugar a una falsa impresión de las reacciones constatadas, precisaremos la fuente exacta, exclusivamente escrita, sin tener en cuenta todos los testimonios orales, por interesantes que hayan sido (hemos recibido centenares de ellos).<sup>131</sup>

Sobre todo, nos basaremos en las recensiones, así como en algunas referencias publicadas en artículos o libros, cuando éstas evidencien ciertas actitudes o enuncien preguntas de fondo.

### Reacciones irracionales: improperios furibundos<sup>132</sup>

Cuando se publica una hipótesis argumentada sobre un tema verdaderamente importante —en este caso, el profundo sentido del arte parietal paleolítico—, pero que no tiene nada que ver con los problemas que preocupan a nuestra sociedad ni a nuestra vida

131. De las 102 menciones explícitas de nuestro libro, o de las referencias que han sido realizadas y de las que hemos tenido conocimiento, 60 fueron favorables, con algunas reservas. Éstas se dividen en 26 cartas personales (2 de «iluminados»), 22 artículos en periódicos y revistas, 12 opiniones de colegas (7 recensiones: Delporte, 1997; Lawson, 1997; Abelanet, 1998; Schaffer, 2000; Dobres, 2000; Layton, 2000; y 5 menciones en artículos y libros). Podemos añadir que dos novelas por lo menos se inspiran (Courtín, 1998; Aubriot, 2000). Veintiún artículos de periódicos o de revistas fueron neutrales. Veintiuna reacciones fueron desfavorables, aunque con algunos cumplidos sobre unos u otros aspectos del libro. Se dividen en 4 cartas (1 «iluminado»), 4 artículos en periódicos o revistas, 13 opiniones de colegas (4 recensiones: Bahn, 1997; De Beaune, 1997, 1998; Hamayon, 1997; Demoule, 1997; y 9 menciones en revistas o libros). Cuando un mismo autor ha publicado varias notas sobre el mismo tema, sólo se contabiliza una vez.

132. Según William Shakespeare en *Macbeth*: «*Life is a tale told by an idiot, full of sound and fury, signifying nothing.*»

cotidiana, lo lógico es que, en primer lugar, llamara la atención de los especialistas y que ellos la tuvieran en cuenta en sus artículos. Luego, que se debatiera con serenidad y objetividad, a partir de argumentos lógicos, ya sea para aceptar la hipótesis, para emitir cualquier reserva expuesta con claridad, o bien para rechazarla y proponer una solución mejor o un camino alternativo de investigación. Esto ha sido precisamente lo que ha sucedido en ocasiones (véase, por ejemplo, Dobres, 2000 y Layton, 2000).

Sin embargo, en la mayoría de los casos las reacciones se han alejado considerablemente de cualquier lógica y razonamiento, lo que supone un problema que merece ser estudiado con la finalidad de determinar cuáles son las causas posibles. De hecho, el procedimiento llamado «científico» es pocas veces neutral y objetivo. Estas deficiencias, que podemos constatar en todas las ciencias humanas, constituyen un importante freno a la adquisición de conocimientos en arqueología (véase en este sentido Shay y Clottes, 1992). Parece más sano, para el futuro de la disciplina, exponer sincera y claramente algunas actitudes e interrogarnos sobre sus causas subyacentes y no admitidas, más que echar tierra encima y hacer como si no fuesen más que el resultado de debates científicos normales.

De entre las reacciones habidas sobre nuestro libro, tres actitudes, poco compatibles con un método sano de análisis científico, pueden distinguirse:

- ignorar deliberadamente nuestras propuestas;
- utilizar expresiones de indignación, sarcasmos e incluso insultos;
- desnaturalizar y caricaturizar las ideas expresadas.

#### IGNORANCIA DELIBERADA

Cuando apareció nuestro libro, en setiembre 1996, uno de nosotros (J. C.) formaba parte de un grupo de investigación sobre el arte magdalenense en los Pirineos, impulsado y dirigido por Georges Sauvet. Teníamos reuniones regularmente en Toulouse, que duraban dos días y que estaban consagradas a discutir sobre los diferentes aspectos del arte y de su contexto arqueológico. En estas reuniones y discusiones, en las que participaban en cada ocasión una decena de especialistas, el tema de la interpretación del arte

no fue planteado ni una sola vez. No hubo ninguna pregunta ni, *a fortiori*, discusión alguna sobre nuestras hipótesis ni sobre nuestras investigaciones. Todo aconteció como si nuestros trabajos nunca se hubieran publicado. La misma situación se reprodujo cuando Jean Clottes dirigió la primera campaña de excavaciones en la cueva Chauvet en 1998. Durante el mes que pasamos juntos, el tema—sin duda considerado por nuestros compañeros como un asunto demasiado delicado— nunca fue recordado, excepto para realizar bromas infantiles, por ninguno de los siete especialistas en arte paleolítico miembros del equipo.

En julio de 1999 pudimos constatar el mayor de los ostracismos en la cueva de Isturits-Oxocelhaya (Pyrénées-Atlantiques), donde todos nuestros libros, así como otros muchos, se encontraban en el mostrador de la cueva, excepto *Los chamanes*. Un guía, al ser preguntado por un visitante sobre esta cuestión, le contestó: «No es científico, es demasiado inocente...».

Publicaciones recientes, muy posteriores a la aparición de nuestro trabajo, han evitado citarlo. Por ejemplo, Mohen y Taborin (1998) solamente mencionan a Leroi-Gourhan cuando tratan problemas sobre el significado del arte (pp. 86-88), y rechazan la hipótesis del chamanismo de manera general haciendo sólo referencia a un trabajo de Lommel de 1965 para acabar diciendo: «Esta teoría fue unánimemente criticada» (p. 73), lo que equivale a rechazar implícitamente nuestro trabajo, sin la mínima discusión. Igualmente, Ripoll *et al.* (1999), en su capítulo sobre las «teorías interpretativas de las manos», no citan nuestra hipótesis sobre esta cuestión, ni el libro en la bibliografía, aunque mencionan las interpretaciones chamánicas en general (p. 97) para rechazarlas. Vialou (1998, p. 19) nos ignora pura y simplemente, al tiempo que rechaza «el chamanismo» en pocas palabras.<sup>133</sup>

Groenen (1997) cita nuestro trabajo para criticarlo vagamente, preconizando una investigación de los significados «sobre bases más objetivas» (p. 9). Sin embargo, adopta un buen número de nuestras ideas y de nuestras observaciones (p. 86, por ejemplo), y argumenta a nuestro favor, aunque sin decirlo abiertamente.

133. Este autor está habituado a este proceder. En un libro anterior consigue dedicar 6 páginas enteras a las cuevas Cosquer y Chauvet sin citar los trabajos científicos que le fueron proporcionados, aunque llegue a utilizar, para la cueva Chauvet, los resultados publicados (Vialou, 1996, pp. 134-139).

Sauvet y Tosello (1998) también citan nuestro libro brevemente y de forma general, al final del artículo, para decir que hemos adelantado, antes que otros, «la hipótesis de las prácticas chamánicas [...] como interpretación global del arte paleolítico» (p. 89), es decir, de «prácticas mágicas», lo que es bastante diferente del *marco interpretativo* que habíamos querido proponer (véase *supra*, pp. 105-106), para rechazar luego nuestras propuestas en pocas líneas. Lo extraño, para que el lector esté informado, es que en la mayor parte de su propio artículo se desarrollan algunos de nuestros principales argumentos, ya que hablan de la importancia de los relieves naturales y de la pared, del papel creador de la imagen, del doble sentido del arte de las grandes salas y de los espacios a los que casi ni se puede acceder, del papel de la atmósfera subterránea en los procesos mentales, así como de los huesos clavados en las paredes. A propósito de estos últimos, citan solamente los depósitos que existen en la Capilla de la Leona de Trois-Frères, sin recordar que este fenómeno, vital para la comprensión del comportamiento evidenciado en las cuevas con arte, fue puesto de relieve en nuestros trabajos (Bégouën y Clottes, 1981, 1982), ni tampoco que nosotros lo habíamos considerado como un elemento crucial en nuestra argumentación (véase *supra*, p. 80-81).

Algunas de las frases que escriben estos autores son muy parecidas a las que nosotros mismos habíamos señalado, siguiendo los trabajos de David Lewis-Williams (1994, 1997): «la pared rocosa no es un simple soporte [...], juega un papel, y sin lugar a dudas se trata de un papel principal en la realización de la obra» (Sauvet y Tosello, 1998, p. 57). «Cuando las formas animales surgían de la pared rocosa, estas “apariciones” tenían todas las posibilidades de ser consideradas como manifestaciones de los espíritus que habitaban en el otro mundo como una prueba de la realidad del mito» (*ibíd.*, p. 87).

Sería de esperar, después de todas estas páginas donde insisten en desarrollar —con un talento evidente— teorías basadas en nuestras propias hipótesis, verles adherirse a nuestras propuestas, aunque se abstuviesen de citarnos. Por el contrario, plantean una pregunta retórica muy curiosa, teniendo en cuenta los trabajos ya publicados: «Queda aún por preguntarnos acerca de las motivaciones que llevaron a los creadores de estas imágenes a adentrarse en la oscuridad de las cuevas con el fin de dibujar los animales de un bestiario limitado, y sobre todo de buscar imágenes virtuales en las paredes» (*ibíd.*, p. 87). Exactamente, ha sido eso lo que hemos tratado de plasmar en nuestro libro.

## SARCASMOS Y VIRULENCIA

Si la deliberada ignorancia de los trabajos publicados, incluso de sus implicaciones, no deja de sorprender, y más aún cuando estas actitudes provienen de investigadores reconocidos, nuestra sorpresa fue todavía mucho mayor cuando nuestros puntos de vista fueron caricaturizados y deformados con tal de dar lugar a manifestaciones de indignación, a acusaciones y a sarcasmos de tono violento tan poco habitual como inútil.<sup>134</sup>

De entrada, es este tono hostil y agresivo lo que sorprende, el cual se manifiesta a través de verdaderos insultos o de fórmulas muy próximas. Los títulos de los tres artículos más virulentos son elocuentes en este sentido: si proponemos tales teorías es porque nosotros mismos debimos soñarlas («sueños de prehistoriadores», Demoule, 1997) o bien estar en trance («trance de un prehistoriador», Hamayon, 1997),<sup>135</sup> o, más bien, «tener una mente obtusa» («*drum brain*», Bahn, 1997), o incluso en alguna ocasión «haber tenido visiones en un estado alterado de la conciencia» (*ibíd.*)

Paul Bahn es especialmente prolijo en el uso de tales términos. Evoca «a aquellos que sufren de lo que podría llamarse “la chamaniquería”» (Bahn, 1998, p. 242), término que repite sin cesar («los excesos de la chamaniquería»), esta vez sin comillas (*ibíd.*, p. 249). Nosotros habríamos sacado datos, *ipso facto*, de la medicina o la psiquiatría, y lamenta nuestras «nociones fantasiosas», «la más pura fantasía» o «notable fantasía» (Bahn, 1998, p. 65), así como «la obsesión por los fenómenos del trance» (Bahn, 1998, p. 242; véase también 1997, p. 67).

Roberte Hamayon no se queda corta cuando denuncia «la increíble ligereza del procedimiento» (1997, p. 65), «menosprecia los datos igual que menosprecia el sentido común», y «sobrepasa en extravagancia las elucubraciones psicodélicas de los émulos de Carlos Castaneda» (p. 66), además de que «utiliza las peores mezc-

134. Probablemente, sea a algunos de estos abusos a los que Christopher Chippindale hace mención cuando escribe: «Rock art studies [...] seem sadly prone to abusive and personal exchanges as the medium of academic debate» (los estudios de arte rupestre [...] parecen tristemente inclinados a intercalar los debates académicos por increpaciones personales e insultos) (Chippindale, 1999, p. 114).

135. Es importante matizar que, en este caso, este insultante título fue añadido por la redacción de la revista, lo que demuestra una actitud inadmisibile por parte de los redactores.

lanzas, no sólo bajo un plano científico, sino también bajo un plano moral» (pp. 66-67). Después de haber considerado que nuestro trabajo carece de carácter científico («no procede del registro de una disciplina científica», p. 65), resulta que se encuentra señalado por la marca infame de la inmoralidad.

Siguiendo el camino de R. Hamayon, Jean-Paul Demoule la cita porque defiende su postura del «anti-trance»,<sup>136</sup> sin mencionar la respuesta que le dimos (Clottes y Lewis-Williams, 1997*b*). Nuestro libro no pertenece «ni al terreno del arte, ni al de la ciencia». Dice: «esta mezcla de reduccionismo biológico, de aproximación intelectual y de cultura New Age» y nos sitúa dentro del marco de la época «donde resurgen los mitos científicos de principios de siglo», entre ellos «la magia practicada en el fondo de las cuevas prehistóricas». «Una época donde investigadores oficiales cazarán al yeti del Cáucaso o del Pamir, mientras que otros hablan de la neurona de la emoción estética o del gen de la homosexualidad» (Demoule, 1997, p. 869-870). De este modo, nos relaciona deliberadamente con pseudo-investigaciones con la intención de desacreditarnos.

Yvette Taborin, en un extenso artículo sobre «Las interpretaciones del arte paleolítico» (Taborin, 2000), echa una rápida ojeada a nuestras hipótesis, no sin sarcasmos (p. 59) e insinuaciones malintencionadas («el flujo periódico de explicaciones imaginarias», p. 53; «las derivas imaginarias» (p. 61). Además, nos acusa de manera insultante y gratuita: «El renacimiento de la hipótesis chamánica aplicada al arte paleolítico se sitúa en una época en la que las ideas generales, la globalización de los problemas, las mixturas fáciles están de moda y tienen las mejores oportunidades para disponer de ecos mediáticos» (p. 59). Si investigadores experimentados como nosotros hemos abandonado el rigor científico con tal de dejarnos caer en el terreno de la imaginación y de la mezcolanza, ha sido con el fin de buscar el éxito mediático.

Estos modos de actuar permiten a sus autores no entrar en un discurso científico argumentado sobre el verdadero contenido. Cuando los argumentos no son expuestos de manera efectiva se limitan a reemplazarlos por afirmaciones sin fundamento, juicios morales, imputaciones calumniosas y apreciaciones peyorativas que no pretenden más que influenciar al lector sobre un plano diferente al de la razón.

136. Las comillas son nuestras.

Es instructivo, en este sentido, proceder a un pequeño análisis estilístico de uno de los artículos, concretamente el de Paul Bahn (1997). Este autor, que publica en abundancia, maneja notablemente el idioma. Para ser precisos, nos acusa *cuarenta y seis veces* en un solo artículo de haber expuesto una hipótesis mal fundamentada. Si éste es su punto de vista, con una sola vez hubiera sido suficiente y después podría haber expuesto sus argumentos. Pero no, utiliza con brío sustantivos y locuciones sinónimas o de sentido parecido, sembradas en sus frases, alternándolas con tal de evitar demasiadas repeticiones.<sup>137</sup> Este modo de actuar es psicológicamente comparable al que hemos mencionado con anterioridad sobre la repetición. Como ya hemos visto, la repetición, en forma de asimilación o de acusación abusiva, tiende a suplantar, incluso a reemplazar, al razonamiento objetivo. A costa de descargar afirmaciones y juicios negativos, se espera que el lector se adhiera *automáticamente* a la crítica. En otro contexto, Fíguro decía: «difama, que algo queda».

La puntuación juega el mismo papel. Un test rápido será suficiente para demostrarlo. En el artículo de Bahn (1997) podemos contabilizar 7 signos de interrogación y 14 signos de exclamación, lo que es totalmente inhabitual. Por ejemplo, en nuestra propia respuesta, de extensión comparable y sobre el mismo tema (Lewis-Williams y Clottes, 1998), los signos de interrogación fueron 2 y no pusimos ningún signo de exclamación. Una observación del mismo orden, y por las mismas razones, puede ser hecha con respecto a Roberte Hamayon (1997); esta autora utiliza 3 signos de exclamación y 10 signos de interrogación, mientras que en nuestra respuesta las cifras son respectivamente de 1 y de 2 (Clottes y Lewis-Williams, 1997b). Yvette Taborin (2000) muestra la misma propensión a las exclamaciones (10), a las cuales se le añaden puntos suspensivos (12) suficientemente elocuentes.

De hecho, las preguntas retóricas, así como las exclamaciones repetidas y las frases inacabadas, aspiran, en la mayoría de los casos, a sugerir al lector que las tesis expuestas son completamente ri-

137. De esta manera, «*speculation*» se repite 10 veces (variantes: «*unsupported*», «*unfounded*», «*pointless*»), «*assertion*» 9 veces (variantes: «*it is asserted*», a veces con calificativos peyorativos: «*bald assertion*», «*they blithely assert*», «*it is blithely stated*») «*assumption*» 8 veces (variante: «*it is assumed*»), «*it does not prove*» 4 veces, «*no justification*» 4 más, igual que «*unwarranted*» o bien «*no evidence*», «*it is claimed*» 2 veces. De tal modo que, según él, hemos construido un «*shaky edifice*» con «*wobbly foundations*», «*almost a work of fiction*», «*a world of make-believe and fantasy*», «*utterly hypothetical*» (Bahn, 1997).

dículas, de tal modo que resulta inútil cualquier comentario o bien intentar ir más lejos. Para Bahn (1997), todo esto se refuerza mediante calificativos o expresiones como «absurdo» o «en este momento me faltan las palabras», repetido en dos ocasiones. Los autores citados, especialmente Bahn (1997, 1998 y Bahn y Vertut, 1997) y Demoule (1997), no parecen conscientes de una evidente contradicción. Si nuestro trabajo es tan absurdo, poco científico y especulativo como pretenden, no vale la pena consagrarle ni tantas páginas ni tanta acritud.<sup>138</sup>

#### CARICATURAS

Las ideas expuestas en nuestro libro han sido demasiadas veces recordadas de manera caricaturizada y falseada. El objetivo de esta maniobra, tanto si es deliberada como si es más o menos inconsciente, es clara: hace que los críticos se sientan más cómodos. En la mayoría de los artículos citados, nos encontramos generalmente con interpretaciones abusivas, con recortes importantes del texto, y a veces incluso ponen en nuestra boca lo contrario de lo que hemos escrito. Daremos a continuación algunos ejemplos.

Uno de los más sorprendentes es una crítica de Yvette Taborin (2000), que acumula errores y omisiones encaminadas a bromear sobre nuestras ideas. Por ejemplo, menciona los «motivos “alucinatórios”<sup>139</sup> que los autores invocan como los soportes universales del trance», y se queja, haciéndonos decir que «¡esas figuras de hombres-bisontes serían los propios chamanes!». Pues bien, resulta que jamás hemos dicho ni escrito que fuera *obligatorio* y *universal* percibir motivos «delirantes», sino simplemente que la transformación de la realidad formaba parte de las visiones y del mundo chamánico, y que la transformación en un animal era «una de las experiencias que más frecuentemente había sido constatada en el Estado 3 del trance» (véase *supra*, pp. 17-18), que no es lo mismo. Al respecto de los seres compuestos, hemos considerado, de modo condicionado, la posibilidad de que sean «chamanes parcialmente

138. El artículo de Bahn (1997) en *Rock Art Research* es el más extenso —y de largo— que esta revista ha publicado hasta ahora desde sus inicios para recensionar un libro.

139. Es ella quien crea el término, entre comillas, el cual nosotros nunca hemos utilizado.



transformados en animales», añadiendo inmediatamente, lo que Y. Taborin olvida mencionar, que: «Podría ser también la representación de un dios de los animales» (véase *supra*, p. 89), hecho constatado en numerosas sociedades chamánicas.

Y. Taborin ironiza y se queja a propósito de los abrigos al aire libre y del arte mueble «¡los cuales representan las imágenes de los mismos animales-espíritus!» (p. 59), lo que sugiere que nuestra hipótesis sobre las cuevas con arte debería invalidarse *ipso-facto*. Sin embargo, hemos hablado ampliamente sobre el posible papel jugado por el arte al aire libre y el arte mueble (véase *supra*, respectivamente pp. 94 y 102). Más adelante volveremos a hablar sobre este problema.

Un párrafo de su artículo (pp. 58-59) merece ser citado: «El último libro aparecido sobre este tema (David Lewis-Williams y Jean Clottes)<sup>140</sup> introduce una hipótesis muy discutible, como es la universalidad de los estados modificados de la conciencia mediante los alucinógenos. Partiendo de esta afirmación, la cual está lejos de ser aceptada por unanimidad entre los neurólogos, los autores proponen encontrar ejemplos en las cuevas, evidencias en los trazados de las figuras o motivos que correspondan a las diferentes etapas mentales por las que pasa el chamán en trance; estos trances, según los autores, «dependen de reacciones automáticas del sistema nervioso».

Todas las afirmaciones contenidas en este párrafo son erróneas:

1. Por una lado, «la universalidad de los estados modificados de la conciencia mediante los alucinógenos» no podría ser nunca «una hipótesis discutible», puesto que si cualquier individuo en el mundo toma alucinógenos, las posibilidades de que conozca un estado modificado de la conciencia son muy grandes. Por otro lado, jamás hemos formulado una «afirmación» semejante, la cual carecería totalmente de interés. Por último, no conocemos ningún neurólogo que niegue el efecto de los alucinógenos sobre el estado de la conciencia.

2. Si con esta frase, Y. Taborin quiso decir o sugerir que nuestra postura defendía que los chamanes paleolíticos entraban sistemáti-

140. De hecho, la referencia exacta, también maltratada en la referencia bibliográfica dada al final del artículo por Yvette Taborin, es: Jean Clottes y David Lewis-Williams, 1996, *Les Chamanes de la Préhistoire, Transe et magie dans les grottes ornées*, París, Le Seuil.

camente en trance a partir de alucinógenos, ello es totalmente falso. El mismo error ha sido cometido por Roberta Hamayon (1997, p. 66), a quien le respondimos inmediatamente con un artículo que Y. Taborin se abstiene de citar (Clottes y Lewis-Williams, 1997b). En nuestro libro, cada vez que hablábamos de los medios de alcanzar el trance, comentábamos explícitamente que éstos eran numerosos y variados. Si en aquel momento y con las debidas precauciones mencionamos los alucinógenos (véase *supra*, p. 102), fue no solamente para indicar que se trataba de una práctica extendida y por lo tanto posible (véase también sobre este tema Lorblanchet, 1995, p. 220), sino también y sobre todo para rectificar la idea admitida según la cual este modo de inducción sería el más frecuente, incluso el único (véase *supra*, p. 15, 21-23).

3. Nuestro procedimiento no se limitaba a «encontrar ejemplos, en las cuevas, de trazados de figuras o de motivos que correspondan a diferentes etapas mentales por las que atraviesa el chamán cuando alcanza el trance». Escribimos, a propósito de estas imágenes, que es «su contexto lo que evidencia con más claridad la práctica de ciertas formas de chamanismo» (véase *supra*, p. 78). Además, es sobre este tema que hemos fundamentado la mayor parte de nuestra demostración. Del mismo modo, hemos precisado que «evidentemente, no tenemos ninguna manera de saber si los animales y los signos representados procedían todos de visiones» (Clottes y Lewis-Williams, 1997a, p. 39) y hemos dado ejemplos de otras posibilidades para explicar las acciones constatadas en las cuevas y para hablar sobre los trazos y las imágenes que allí se representaron (pp. 40-41). Incluso hemos dicho explícitamente que muchas pinturas no evidenciaban visiones, sino más bien deberían responder a otros significados y que habrían «tenido probablemente funciones y papeles diferentes» (véase *supra*, p. 87).

4. Decir que los trazados parietales «según los autores, dependen de reacciones automáticas del sistema nervioso» no es serio. Lo que surge del sistema nervioso —y los testimonios en este sentido son abundantes (véase Lewis-Williams y Dowson, 1988; Lemaire, 1993)— son los signos entópticos que han podido estar en el origen de la ubicuidad de lo que los especialistas llaman signos geométricos en las cuevas con arte. Por el contrario, las imágenes naturalistas dependen del medio y de la cultura, tal y como hemos afirmado en repetidas ocasiones.

Encontramos simplificaciones también abusivas sobre el mismo tema —algunas que ponen en nuestra boca afirmaciones tales como que el chamanismo equivale al trance— entre otros investigadores: «El silogismo de los autores —“el trance es universal, por lo tanto los paleolíticos lo han conocido, y en consecuencia han conocido el chamanismo”— se fundamenta sobre una presunción que habría exigido mayores justificaciones» (Beaune, 1997, p. 234). «Si suponemos que el arte paleolítico de las cuevas se basa en el trance, podemos hacer las maletas y volvernos a casa. Este arte es mucho más rico y complejo que todo eso» (Bahn, citado por S. P. M. Harrington, 1999, p. 65; véase también Hamayon, 1997; Demoule, 1997, pp. 867, 869; y Ripoll *et al.*, p. 97). Más adelante hablaremos de nuevo sobre el problema de fondo que implica el trance y el chamanismo, pero insistimos que este tema suscita reacciones apasionadas e irracionales que conducen a muchos colegas a parodiar nuestros posicionamientos.

Otra crítica sin fundamento, en relación con la que precede, es la afirmación que considera que nos hemos contentado con calcar el modelo de los san de África del Sur para reproducirlo en las cuevas paleolíticas. White (1997, p. 104) afirma que en nuestro caso «se copia un contexto chamánico etnográfico sudafricano para aplicarlo al arte paleolítico europeo». Del mismo modo, Bahn (1997, p. 62) considera que «el enfoque de este libro se basa completamente en presunciones relacionadas con el arte rupestre sudafricano, poniendo en juego alucinaciones, trances y “fosfenos”». De manera menos polémica, Claudine Cohen (1999, p. 74) escribe que J. C. y D. L.-W. «proponen interpretar los símbolos del arte paleolítico inspirándose en los del chamanismo, observables según ellos en el arte rupestre de los Bushmen del África del Sur». Sin embargo, considera que —lo que parece un poco contradictorio— nuestra interpretación se debilita por «la universalidad que supone, excluyendo las lecturas de este arte en función de su contexto y su propio simbolismo» (p. 74).

No hemos pretendido buscar significados parecidos en representaciones de sistemas simbólicos tan diferentes entre sí como los de África del Sur y los de las cuevas paleolíticas. Esto sería contrario a nuestro procedimiento, puesto que es evidente que las mencionadas representaciones son el fruto de la cultura que las produce y que cada sistema tiene «su contexto particular y su propio simbolismo». No podría ser de otro modo. Es gracias a que el cha-

manismo se encuentra extendido en el mundo entero, y especialmente entre los grupos de cazadores-recolectores —no solamente entre los que se hallan en África del Sur—, que hemos podido proponer la hipótesis de un chamanismo paleolítico. Este hecho universal —reconocido por C. Cohen— sobresale claramente en nuestro libro, en el que nos hemos referido a los san como un simple ejemplo. Las páginas que les dedicamos en la primera edición fueron tipográficamente distintas del resto del libro.

Esta revisión de las críticas que nos han dirigido ha tratado más cuestiones de forma que de fondo. Hemos visto que las actitudes contrarias al procedimiento científico normal van desde la ignorancia y el mutismo deliberados hasta la caricatura, pasando por el sarcasmo y la violencia en el tono. Podemos preguntarnos sobre cuáles son las causas de tales actitudes.

#### LAS CAUSAS DE ESTOS ABUSOS

Algunas reacciones son, en principio y sin lugar a dudas, bien intencionadas, sobre todo cuando los colegas impactados por nuestras propuestas, simplemente rechazan adherirse a ellas por las razones que sean —están en su derecho—, evitando prudentemente cualquier discusión o alusión a la hipótesis desarrollada. Se reacciona como si no existiera, pensando que de este modo se evitará polemizar sobre un problema o un conflicto. A veces esta actitud se explica por culpa de la pereza o de la prudencia: si no se discute un problema podremos conservar con poco esfuerzo nuestra opinión ya formada.

En semejante actitud hay implícitas dos ideas que están relacionadas, aunque ambas sean contrarias a lo que debería ser una práctica científica sana. La primera es que se pueden tratar de diferente manera las investigaciones que se preocupan por las interpretaciones y aquellas otras que se ocupan de la cultura material. En este caso, ningún investigador se privará de mostrar los errores factuales, frecuentemente sin acritud, y pocos se ofenderán. Por el contrario, las teorías y las hipótesis interpretativas son percibidas como un ataque personal, con la idea subyacente según la cual, la discusión sobre el tema tiene que ser viva, apasionada y conflictiva, desembocando forzosamente en enfrentamientos perjudiciales para las buenas relaciones entre colegas. Es cierto que

esto ocurre demasiado a menudo, tal como acabamos de ver. Así lo ha expresado Geri-Ann Galanti (1998, p. 2): «es un tema de grandes controversias extremadamente apasionadas». La verdadera cuestión es saber por qué ciertos temas, y éste que nos afecta en especial, provocan reacciones viscerales más que discusiones intelectuales normales.

Tres son los grupos de causas que entrelazan sus efectos y que tan sólo artificialmente podemos deslindar. Algunas son personales, otras coyunturales y otras se refieren a un conservadurismo innato, presente en cada uno de nosotros con diferente intensidad.

### *Causas personales*

Contrariamente a lo que se imagina la mayoría del público, el campo de la investigación científica, en muchos campos y especialmente en el de las ciencias humanas, se parece más a un campo de batalla que a una torre de marfil tranquila y serena donde investigadores en bata blanca intercambian ideas cortésmente. Una colega australiana lo ha expresado a propósito del arte rupestre y la arqueología, y refiriéndose tanto a su país como a otros: «La aceptación o el rechazo por parte de los investigadores de las informaciones y de las interpretaciones de sus colegas depende menos de los propios méritos que de su nombre. [...] Mirando simplemente la firma que se encuentra bajo la recensión de cualquier libro sobre arte rupestre o arqueología de Australia se puede fácilmente predecir si el punto de vista del autor será anormalmente favorable, neutro (como tendría que ser) o destructivo» (Flood, 1997, p. XI). Ciertas reacciones *a priori* hostiles pueden explicarse por celos, por hostilidad personal, por rivalidad o por cualquier otro sentimiento humano. La situación en Francia no tiene nada que envidiar a la que nuestra colega deplora. Tal actitud es tan conocida que resulta inútil insistir en ella, aunque no debamos olvidarla.

Entre las causas de tipo personal, un buen ejemplo está paradójicamente bien ilustrado a través de las reflexiones de Jean-Paul Demoule (1997) a partir de los reproches que nos dirige. Este autor pone de relieve que «dentro del posicionamiento intelectual, tales interpretaciones son también un modo de posicionamiento nada despreciable de poder social» (p. 854) y vuelve de nuevo sobre el tema para decir que estas teorías permiten situarse «en un puesto de

poder dentro de la propia disciplina»<sup>141</sup> (p. 661). En lo que nos concierne, se podría replicar que, si ésa era nuestra preocupación principal, no habríamos esperado al final de nuestra carrera para dirigirnos por tal camino. Por otro lado, hubiera sido un cálculo erróneo, sabiendo la hostilidad que el tema suscita. No obstante, el hecho mismo de que este autor considere necesario verter tales acusaciones demuestra una cierta manera de ser. El ensañamiento de algunos, en especial de Paul Bahn, que apuntan, ampliamente y sin descanso sobre todo lo que está relacionado de cerca o de lejos con chamanismo, hace pensar en un viejo proverbio anglosajón: «Lo mejor que puedes hacer, aparte de tener una buena idea, es oponerte a ella».<sup>142</sup> Además, adoptando una actitud sistemáticamente crítica, se persigue mostrar una imagen del rigor científico frente a una supuesta laxitud por necesidades del tema (página 169).

### *Causas coyunturales*

Éstas pueden ser múltiples y de orden diverso. Por ejemplo, en un principio la agresividad aparentemente inútil de Roberte Ha-

141. Con el fin de demostrar que «las cuevas prehistóricas con arte siguen siendo un tema que exalta todas las pasiones» (Demoule, 1997, p. 856), recuerda la historia de las cuevas Cosquer y Chauvet. Desafortunadamente, su relato está repleto de graves errores. Por ejemplo, dice que «las pinturas de Cosquer son numéricamente modestas (no hay más que unas cincuenta figuras, a veces superficiales, y la mitad de animales)» (pp. 855-856), cuando se identificaron 55 manos negativas, decenas de signos geométricos, 1 humano y 141 representaciones animales. En lo que concierne a Chauvet, afirma extrañamente que «los científicos se disputaron duramente el derecho a tener la exclusividad del estudio e hizo falta un jurado internacional para desempatar. Los afortunados elegidos (uno de ellos Jean Clottes...) debían, de todas formas, trabajar en equipo» (p. 856). Todo esto es falso:

- el jurado fue constituido para juzgar los resultados de una convocatoria lanzada oficialmente por el Ministerio de Cultura, y no para hacer de árbitro de una pelea;
- el equipo actual había sido constituido siguiendo la convocatoria y no en función de las decisiones del jurado.

Añade, a propósito de la misma cueva, que un litigio concernía los «derechos de propiedad» de las pinturas: «¿Pertencen al propietario del terreno situado sobre la cueva, o bien al inventor de dicha cueva [...] o al Estado?» (p. 856). Tales interrogaciones son completamente aberrantes, puesto que la ley francesa estipula de modo muy preciso que el propietario del terreno es el propietario del subsuelo hasta el centro de la tierra. El derecho de los propietarios al terreno nunca ha sido discutido. Los litigios (hubo demasiados) se han centrado en otras cuestiones: problemas de indemnización, autorización caducada, etc.

142. «*The next best thing to having a good idea is to oppose it.*»

mayon (1997) nos dejó estupefactos. Conocimos sus razones cuando leímos un extenso artículo que desconocíamos, publicado justo un año antes de la edición de nuestro libro y que se tituló: «Para acabar con el trance y el éxtasis en el estudio del chamanismo» (Hamayon, 1995).

En este estudio ampliamente argumentado, la etnóloga insiste en el hecho de que el trance no es «ni necesario ni suficiente» (p. 166) para caracterizar el chamanismo: «*el chamán no hace más que respetar el modelo de conducta prescrito por su función*»<sup>143</sup> (p. 170), que depende de «estereotipos culturales» y no de un determinismo biológico. La conducta del chamán expresa la «representación de un rol culturalmente definido y socialmente organizado» (p. 174). Por lo tanto, pretende «circunscribir el análisis a su fundamentación simbólica, lo que permite economizar las evaluaciones fisiológicas y psicológicas» (p. 175). Su desconfianza respecto al fenómeno del trance se fundamenta, entre otras cosas, en razones históricas (la importancia excesiva que se le ha dado desde las formulaciones de Mircea Eliade), la imposibilidad de demostrarlo empíricamente y las derivaciones modernas a partir del movimiento New Age, incluso —al contrario— las campañas de descrédito del verdadero chamanismo.

Es normal que poco tiempo después de la publicación de nuestro libro, esta autora tuviese una reacción violenta y casi instintiva de rechazo. ¡Evidentemente tuvimos mala suerte! De hecho, en el libro dedicamos un espacio importante al trance, por un lado porque creíamos que se situaba en la base misma del chamanismo, y por otro, por su universalidad, que nadie discute. Por ejemplo, R. Hamayon cita favorablemente un libro que trata con profundidad este problema, y escribe: «La universalidad del trance significa que éste corresponde a una disposición psicofisiológica innata de la naturaleza humana, más o menos desarrollada según los individuos. La variabilidad de sus manifestaciones resulta de la diversidad de las culturas a través de las cuales se pone de relieve» (Rouget, 1990, p. 39, citado por Hamayon, 1997, p. 164, nota 18). Estamos de acuerdo con las observaciones de Rouget y, de hecho, en nuestro propio libro hemos planteado lo mismo. Si hemos insistido en el trance es porque la universalidad de este fenómeno —presente en la mayoría de las culturas chamánicas— permite

143. La distinción en cursiva y negrita es de la autora.

confirmar que existía en el Paleolítico superior, y que junto con muchas otras observaciones, forma parte integrante de las hipótesis propuestas y al mismo tiempo las refuerza.

Es esta reacción de ira, debida a una mala coyuntura, lo que explica las falsas acusaciones que Hamayon y aquellos que recogieron sus argumentos, nos lanzaron, el tono agresivo utilizado y probablemente también los errores constatados (véase nuestra respuesta en Clottes y Lewis-Williams, 1997b).

El trance tiene mala prensa en nuestra sociedad actual. He aquí otro fenómeno coyuntural de mayor envergadura que el accidente fortuito que acabamos de mencionar. En Occidente, actualmente y desde unas decenas de años atrás, este estado neuropsicológico constatado en todos los lugares y en todas las épocas se percibe como el resultado, ya sea de una patología mental, o bien como un asunto policial. Quien llegue a tener alucinaciones o visiones como consecuencia de una enfermedad, de un accidente, de un *shock* emocional o de cualquier traumatismo, no lo comentará con nadie, salvo con un psiquiatra, o bien se lo dirá a alguien de la familia o de confianza y bajo el mayor secreto, puesto que tendrá miedo a que se le tome por loco o por un drogadicto. Esta actitud general respecto de las visiones, debida al hiperracionalismo de nuestra época, no es nada corriente en la historia de la humanidad. Estos temas funcionaban de otro modo, hace poco, incluso en nuestra cultura en la que los místicos estaban considerados como santos (véase sobre este tema Lemaire, 1993). Sin embargo, en numerosas culturas tradicionales, aquellos que tenían visiones eran y continúan siendo objeto de consideración y de respeto. Las derivaciones ocasionadas por el movimiento New Age y los estragos de la droga en nuestra sociedad han acentuado la desconfianza frente a lo que se llaman los estados alterados de la conciencia.

En este contexto, hablar de temas considerados delicados incita casi automáticamente a confusiones injustificadas. De hecho, algunos lectores del libro, en lugar de leer atentamente, con tranquilidad, lo que nosotros hemos escrito, pueden estar tentados a asociar ideas del tipo «dicen trance = chamanismo» o bien «trance = Mircea Eliade y sus abusos», o quizás «trance = droga y New Age», etc. Esto explica algunas posiciones de rechazo.

Finalmente, la coyuntura en la investigación en materia de arte parietal —al menos en Francia— era, *a priori*, desfavorable para nuestro trabajo, puesto que la mentalidad más corriente entre los



especialistas de esta disciplina era, y continúa siendo, reacia ante las hipótesis interpretativas y las teorías explicativas, desde que se desmoronaron los sistemas de Breuil, y de Leroi-Gourhan. Tal y como dijo un grupo de investigadores en la conclusión de su trabajo, el especialista «está cada vez menos tentado a abordar cuestiones de interpretación, a pesar de que son las que justifican su trabajo» (GRAPP, 1995, p. 405). Incluso, algunos han decidido abandonar cualquier vía de investigación que siga este camino, pensando que «el conocimiento preciso de los significados está fuera del dominio de la arqueología del arte prehistórico, el cual debe satisfacerse modestamente con aprehender *estructuras* en lugar de hablar propiamente del sentido de las representaciones que ella estudia» (Lorblanchet, 1988, p. 82). En consecuencia, «la investigación se centra casi por completo en las fechas AMS de las pinturas en nuevos análisis y nuevos inventarios, meticulosos y detallados, de las cuevas con arte parietal y de los conjuntos de arte mueble», de manera que «el estudio del arte paleolítico conoce una ausencia de nuevos enfoques metodológicos y de interpretación tanto de sentido como de motivaciones» (White, 1997).

Es evidente que la publicación de trabajos que van a contracorriente de los paradigmas de su propia época no les predispone para una acogida objetiva. Algunos psicólogos han manifestado su parecer sobre este tema, declarando que nuestro libro estaba «rompiendo con la prudencia que actualmente está muy de moda por parte de los prehistoriadores» (Gibeault y Uhl, 1998, p. 31).

### *El conservadurismo*

La resistencia irracional frente a las ideas nuevas, o al menos a aquellas que están en contradicción con las de la época, es un fenómeno bien conocido que encuentra seguramente su fuente en los imperativos de supervivencia en épocas muy antiguas, donde todo lo que era novedoso era potencialmente peligroso. «El espíritu no quiere ideas desconocidas, igual que el cuerpo no quiere proteínas desconocidas, y ambos se resisten con la misma energía. Sin duda, no sería exagerado decir que una idea nueva es el antígeno más activo que conoce la ciencia. Si nos observamos honestamente, veremos cómo a menudo nos ponemos a argumentar contra una idea nueva antes mismo que ésta haya sido enunciada» (Trot-

ter, citado por Lemaire, 1993, p. 122). Esta actitud defensiva frente a cualquier cambio de importancia explica por qué ciertos descubrimientos son rechazados *a priori* (véase la polémica sobre la autenticidad de Lascaux, de Roufignac, y más recientemente de la cueva Cosquer, Clottes y Courtin, 1994, pp. 21-26), como los resultados de los análisis discutidos referidos a la cueva Chauvet (Clottes, 1999).

En la historia de las interpretaciones del arte paleolítico, la experiencia de Leroi-Gourhan es ejemplar. Su hipótesis fue acogida como alocada por el «maestro» de la época, el abate Breuil, quien denunció, sin apenas discutirla, una «perspectiva “sexomaniaca”», las comparaciones de «absurdos» y un «intento generalmente deplorable» (Breuil y Lantier, 1959, p. 237, nota 1). Los artículos que pretendían ser destructores tampoco faltaron entre algunos de los seguidores de Breuil. El más completo y el más esclarecedor es el de Nougier y Barrière (1967), puesto que de las veinte páginas que tiene, un buen número de las actitudes citadas anteriormente están presentes, entre ellas el uso repetido de signos de interrogación, de exclamación y puntos suspensivos, la burla constante y la insinuación de que el «sistema» de Leroi-Gourhan estaría motivado por el deseo de estar «en la onda de la moda» (p. 165). Cinco años después de que apareciera el libro *Préhistoire de l'art occidental*, las críticas no habían cesado, de modo que Leroi-Gourhan, en el *simposium* de Santander de 1970 bromeó diciendo: «En esta confrontación he tenido la sensación, a veces, de ocupar la situación del “toro”»\* (*Santander Symposium*, 1972, p. 615).

Desde entonces, han transcurrido tres décadas y estas primeras polémicas ya han sido olvidadas. El principal aspecto del sistema de Leroi-Gourhan (la investigación de estructuras en el arte de las cuevas) ya no se discute. Pensamos situarnos, un tanto ingenuamente, en una perspectiva totalmente diferente de la suya y, por lo tanto, no hacerle sombra a ninguno de sus seguidores. De hecho, aun dentro de una perspectiva chamánica, nada nos impide distinguir estructuras en el arte de las cuevas. Las estructuras son testimonio de la forma según la cual, las imágenes se han situado en el espacio subterráneo, así como de las relaciones que hay entre unas y otras. En cambio, no nos permite saber de ninguna manera los mo-

\* Al encontrarse en España, el autor creyó oportuno comparar su situación a la del toro de lidia en la plaza. (*N del t.*)

tivos por los cuales los paleolíticos se adentraron hasta el fondo de las cuevas para dibujar sobre las paredes.

No obstante, la mayoría de las críticas que se nos hicieron en Francia han sido formuladas por colegas que se sitúan explícitamente dentro de las corrientes de Leroi-Gourhan.<sup>144</sup> Su punto de vista ha sido expresado claramente por Demoule, quien después de haber expuesto ampliamente el trabajo de Leroi-Gourhan escribe: «A partir de ahora, han sido propuestas tres actitudes a los especialistas en arte paleolítico: la reverencia perpetua [*sic*] al proceder del maestro (“patrón” era la denominación respetuosa y afectuosa por la que sus discípulos designaban a Leroi-Gourhan y con la que se dirigían a él); la modificación de su teoría en base a un profundo estudio de lo que él no había tenido tiempo de analizar en detalle; o finalmente su rechazo en bloque. [...] Pero, en cualquier caso, es en relación con el libro de Leroi-Gourhan que cada uno debe posicionarse» (Demoule, 1997, p. 861). Estas afirmaciones son sorprendentes, puesto que el registro elegido, e incluso el vocabulario, no es el de la ciencia, sino el de la religión. De esta forma, se presenta a Leroi-Gourhan como el fundador de una secta o más bien de una nueva fe. Las tres vías, que se presentan como las únicas posibles, son:

- la de los «discípulos» fieles a la figura del maestro;
- la de los exégetas, padres de la iglesia y otros teólogos que necesitan una doctrina,
- la de los herejes que la rechazan.

No es extraño, después de esto, que aquellos que son vistos como pertenecientes a este último grupo sean tratados con tanta virulencia y pasión. El reflejo del conservadurismo planea sobre cualquier expectativa— aunque fuera imaginaria— acerca de la doctrina establecida para siempre.<sup>145</sup>

144. J.-P. Demoule, S. de Beaune, C. Cohen, Y. Taborin y B. Valentin.

145. En el mismo artículo, Demoule aplica letra por letra la actitud de reverencia que recomienda: sobre las pinturas de la cueva Chauvet, considera que «por su estilo evocan el Magdalenense». Y, por consiguiente, expone el problema de esta manera: «¿Se debe replantear toda la evolución del arte paleolítico establecida hace unos treinta años por André Leroi-Gourhan sobre criterios a la vez estilísticos y arqueológicos, o tal vez el método del carbono 14, principalmente en el fondo de las cuevas, conlleve errores?» (Demoule, 1997, p. 856). De la manera según la cual se expone la pregunta, queda claro que ha elegido el segundo término de la alternativa, en función del principio de autoridad.

El análisis de los artículos críticos se ha centrado más en la forma que en el fondo. Sin embargo, sabemos que los dos están indisolublemente ligados. Incoherencias y contradicciones, errores y caricaturas han sido puestos en evidencia. Sus motivos son evidentes. Pensamos que deben resituarse y definirse con tal de evitar caer en la trampa de las reacciones viscerales y de la indignación que causa tanto daño a nuestras disciplinas. En este momento, queremos formular un deseo, admitámoslo, un poco utópico: ¿no sería posible, cuando evidenciamos un desacuerdo con uno o varios colegas, atenernos a las exigencias de un discurso argumentado, sosegado y riguroso, en lugar de permitirnos simples aproximaciones, con apreciaciones peyorativas, así como afirmaciones no contrastadas, e incluso imputaciones calumniosas, que pretenden influenciar al lector sobre un plano diferente del de la razón y del rigor científicos?

### ¿Cuáles son las objeciones?

Las ideas expuestas en nuestro libro han sido citadas en la prensa nacional como propuestas que han levantado enormes reservas y controversias o como motivo de «grandes críticas en Francia» (*Libération*, 30 de marzo de 1999). En realidad, ya lo hemos precisado, las críticas han sido pocas, al menos de manera explícita y argumentada. La mayoría de las objeciones consideradas ya habían sido expresadas —en inglés, evidentemente— cuando se publicó en 1988 el primer artículo de David Lewis-Williams y Thomas Dowson sobre el tema (véase la discusión *en* Lewis-Williams y Dowson, 1988) y ya fue por entonces —y desde entonces— respondido.<sup>146</sup>

Sin embargo, el hecho de que un cierto número de especialistas hayan juzgado indispensable reconsiderarla o bien redescubrirla, incluyendo a los autores en lengua inglesa, nos obliga a que se vuelva a exponer de manera objetiva, completa y con el mayor número posible de detalles. En muchos casos, las objeciones se apoyan sobre malentendidos, en el origen de los cuales se encuentran causas y actitudes que han sido expuestas. Hasta ahora, no hemos hecho alusión a estas objeciones más

146. Lewis-Williams y Dowson, 1988, 1992; Lewis-Williams, 1991, 1994, 1997; Clottes y Lewis-Williams, 1997a, b, 2000; Lewis-Williams y Clottes, 1997.

que de una forma muy resumida, en la justa medida en que habían sido falseadas por consideraciones ajenas a las científicas. Los argumentos expuestos pueden clasificarse bajo cinco apartados principales. Vamos a enumerarlos uno a uno antes de aportar nuestras respuestas y explicaciones bajo una forma al tiempo más elaborada y sintética que en los artículos que escribimos anteriormente.

#### LA SUPUESTA IMPOSIBILIDAD DE CONOCER LOS SIGNIFICADOS

El primer argumento, podría llamarse la posición pesimista. Algunos autores se contentan con afirmaciones, como si esta imposibilidad fuera tan evidente que no fuera posible ninguna discusión sobre el tema: «El sentido del arte parietal escapa a nuestra comprensión» (Vialou, 1998, p. 81); «las motivaciones de este arte quedan evidentemente fuera de nuestro alcance» y «los significados han desaparecido para siempre» (Valentín, 1999, p. 103). Además, para algunos, esto no tiene mucha importancia, puesto que «no saber lo que significan estos mensajes construidos, desaparecidos en la noche de los tiempos, es infinitamente menos grave que insistir en ignorar que el arte paleolítico está codificado y es simbólico» (Vialou, 1998, p. 19). Es por ello que «un número creciente de investigadores han decidido abandonar la banal búsqueda de los significados» (Bahn, 1998, p. 171) y «concentrarse en otros aspectos» del arte parietal, para evitar «trabajar para nada» (Bahn y Vertut, 1997, p. 211; véase también Chakravarty y Bednarik, 1997, pp. 195-196). Este pesimismo sería incluso metodológicamente indispensable. «Completa una función crítica en nuestro enfoque del arte prehistórico. Los excesos teóricos pueden resumirse todos en “respuestas únicas” que deben ser controladas» (Steinbring, 1998, p. 52).

La razón principal a esta inaccesibilidad del sentido del arte reside en la ausencia de pruebas para cada una de las hipótesis, sean cuales sean, y en la subjetividad de las observaciones a primera vista. «Finalmente, todo puede resumirse en saber si queremos contentarnos con estudiar este arte como si fuera un conjunto de anotaciones ilegibles o bien preferimos contar historias sobre el tema» (Bahn, 1998, p. 247), puesto que en este último caso «se hacen suposiciones extraordinarias, completamente subjetivas. No son más

que afirmaciones e hipótesis, nada está demostrado» (*ibíd.*, p. 249).

«Sin lugar a dudas, la idea del chamanismo durante el Paleolítico seduce, puesto que está ligada, al menos de entrada, a una economía de caza [...]. No es pues aberrante suponer que debió ser igual durante el Paleolítico. Pero todo ello es hoy por hoy imposible de demostrar» y la hipótesis «no puede validarse» (Beaune, 1998, p. 215), lo que sería contrario a las necesidades de una investigación verdaderamente científica. Leroi-Gourhan, a pesar de tener la tentación de proponer la hipótesis chamánica, acabó resistiendo precisamente por la falta de pruebas certeras. Lo dijo con una frase un tanto sibilina: «Ésta es la razón por la que el prehistoriador no puede seguir la pista del chamanismo, a menos que cambie de métodos y que renuncie, por lo menos provisionalmente, a querer comprenderlo todo» (Leroi-Gourhan, 1977, p. 25).<sup>147</sup>

Bednarik ha insistido mucho sobre este aspecto: «El conocimiento empírico del mundo físico es la única forma de conocimiento que nos es accesible» (Chakravarty y Bednarik, 1997, p. 195). «Resulta completamente absurdo [*sin sentido*] decir que un observador foráneo, que pertenece a un mundo totalmente diferente, puede identificar objetivamente los temas representados en un arte tan antiguo como el prehistórico» (pp. 195-196). «La interpretación del arte queda fuera de las posibilidades de la ciencia, y debemos suponer que siempre será así» (p. 196).

Es algo no demostrable por naturaleza, puesto que «a pesar de cualquier posibilidad» en este sentido (Francfort, 1998, p. 313), y «por falta de pruebas claras de documentación, debemos limitarnos a [...] una recopilación exhaustiva de todos los hechos disponibles, para que pueda permitir a nuestros sucesores verificar el código y descifrar su sentido» (Ripoll *et al.*, 1999, p. 97).

White (1997, p. 104) niega también el carácter científico de nuestras hipótesis, puesto que según él, no pueden ser verificadas, ya que se fundamentan «en ejemplos cuidadosamente elegidos, fuera de cualquier evaluación estadística» (véase también *infra*).

147. La segunda parte de la frase no tiene sentido, sobre todo cuando su autor ha escrito siempre de forma correcta. Sin duda hay una falta de ortografía en la impresión y hay que suprimir «que». En ese caso, renunciar a comprenderlo todo es considerado por él mismo como provisional y no definitivo.

*¿Qué podemos decir de tales argumentos sobre el acercamiento al problema de los significados?*

Los pesimistas niegan la legitimidad de la empresa. No obstante, «el análisis de la cultura material es una distracción sin validez si su único objetivo es el estudio de las cosas por sí mismas» (Tilley, 1999, p. 338). Desde una perspectiva general, pensamos que el objetivo de la arqueología, así como el de cualquier otra ciencia, es el de comprender y explicar los fenómenos. Tomar nota y describirlos no es más que una etapa que conduce al objetivo final. De esta manera, el conocimiento más completo posible es aquel hacia el cual debemos dirigirnos. La historia de la ciencia está repleta de pesimistas a los que el progreso y la evolución de las disciplinas no les ha dado la razón. Hace apenas un siglo, incluso mucho menos aún, era inconcebible pensar que fuera posible datar una ínfima porción de carbón utilizado para realizar un dibujo en el fondo de una cueva, poder desintegrar el átomo, poder curar, incluso aniquilar, ciertas enfermedades o planificar viajes hacia otros planetas. Y sin embargo, todo ello se ha realizado.

La alternativa propuesta, es decir, contentarse con describir «objetivamente» hechos y extraer explicaciones inmediatas, superficiales y lo más sencillas posible, no solamente no es satisfactoria por su falta de ambición, sino que puede ser peligrosa por tratarse de un empirismo engañoso. Los empiristas defienden la objetividad y afirman su libertad respecto de cualquier hipótesis previa, sin embargo —tal como ha sido demostrado— se engañan. Enfrentados a la infinidad de la cultura material, es imposible elegir entre los innumerables parámetros que se nos presentan sin haber antes admitido qué parámetro será importante y cuál no lo será, es decir, qué hipótesis preferiremos. Por ejemplo, cuando describimos imágenes pintadas o esculpidas en una cueva, lo hacemos según la especie animal (los caballos, los bisontes, etcétera). Sin embargo, ¿cómo podemos estar seguros al 100 % de que el criterio de la especie era efectivamente aquel al que los magdalenenses o los solutrenses atendían en primer lugar? Después de todo, lo que les importaba podía ser el sexo o la actitud y, en ese caso, será preferible confeccionar listas de los animales hembras y de los animales machos, o quizás listas de una acción u otra. La cuestión importante es que estas elecciones nunca se discuten, y si se hacen es de forma muy esporádica, como si todo fuera evidente. De hecho, corres-

ponden a la opinión general del momento y nadie se inmuta. No obstante, una opinión general no ha sido nunca una prueba, y los mejores investigadores del mundo se han equivocado basándose en descripciones «evidentes». Stephen Jay Gould recordó, no hace mucho (1998, p. 72): «La observación absolutamente objetiva se encuentra entre los mitos e ilusiones mayores de la ciencia, puesto que no podemos ver más que aquello que tiene ya su sitio en nuestro espacio mental, y cualquier descripción incluye una interpretación».

Esto se complica todavía más si nos abandonamos a un intento de interpretación supuestamente simple y literal. Por definición, esta interpretación será formulada en función de ideas personales y preconcebidas, y en relación a criterios de *nuestra* cultura. De este modo, uno de nuestros críticos más violentos, Paul Bahn, a propósito de las esculturas magdalenenses de la región del Ariège conocidas con el nombre de «Cervatillo sobre pájaro» o bien «sobre pájaros», que se parecen mucho, afirma: «Pocas personas pueden dudar que los propulsores del Mas-d'Azil y de Bédeilhac con cervatillo y pájaro [...] hayan sido realizados por el mismo artista o al menos por dos artistas, uno alumno del otro» (Bahn y Vertut, 1997, p. 201). Es razonable, aunque existe otra posibilidad no contemplada, que podría incluso ser más probable: este tema, conocido igualmente más allá de los Pirineos (Simonnet, 1991), podría haber correspondido a un mito o a una historia legendaria de los magdalenenses pirenaicos y fue materializada con independencia, en lugares y quizás en tiempos diferentes, por artistas que no se conocían, pero que se basaban en las mismas fuentes.

Cuando se nos dice que la hipótesis chamánica no lo explica todo sobre el arte paleolítico, y más concretamente sobre el sentido exacto de las representaciones, es totalmente cierto, porque tampoco podría ser de otro modo. Además, lo hemos escrito nosotros mismos en nuestro libro, igual que otros autores: «Los trabajos sobre las interpretaciones son a menudo rechazados y calificados como especulaciones estériles, pero evidentemente esto depende del nivel de interpretación que se pretenda» (Coles, 1995, p. 182).

De hecho, el acercamiento a los significados implica grados o niveles diferentes (véase sobre este tema Panofsky, 1962). Para alcanzar el nivel más elevado, el de las explicaciones detalladas, es preciso un informador que esté perfectamente al corriente de todas las sutilezas de los significados en el marco de su propia



cultura. Ni en este caso podremos estar seguros de su información. Algunas explicaciones están destinadas sólo a los hombres, otras a las mujeres, otras varían según el grado de iniciación. Al tratarse de pinturas antiguas, han podido cambiar igualmente a lo largo del tiempo. Este nivel de conocimiento es efectivamente inaccesible con los medios de que disponemos en la actualidad. De un modo mucho más modesto, hemos intentado descubrir *el marco conceptual* del arte de las cuevas. Ya es mucho, puesto que de este modo podemos explicar ciertas cosas sin explicarlas todas. Si no, la arqueología no existiría.

El pesimismo en materia de explicaciones está fundamentado en la historia de la disciplina, ya comentada en nuestro capítulo «Cien años de investigación sobre los significados». Las grandes teorías de Breuil y de Leroi-Gourhan se han derribado bajo el peso de nuevos descubrimientos y de los avances en el terreno de las ideas (véase *supra*, capítulo 3). ¿Esto quiere decir que lo mismo debe ocurrir con todas las hipótesis interpretativas, y que la del chamanismo tal vez sea una moda más entre otras, destinada a desaparecer en las entrañas de la Historia? (Bahn, 1997, p. 66). Se hubiera podido expresar el mismo pronóstico cuando fue propuesto un enorme abanico de posibilidades en otros campos (como el de la astronomía o el de la evolución). Sabemos que no fue éste el caso. No existe ninguna razón intrínseca por la que el arte paleolítico no pueda explicarse, al menos en parte. El declive (parcial, véase *supra*, capítulo 3) de las teorías que nos preceden no significa en nuestro campo más que en los otros. No *todas* las teorías están obligatoriamente condenadas al mismo destino.

La ausencia de pruebas serias, como hemos visto, es la crítica de mayor importancia que se nos ha hecho. Nuestras hipótesis, las cuales no pueden ser ni demostrables ni refutables, se hallarían fuera del dominio estrictamente científico. En cierto modo esto es verdad, igual que ocurre con todas las ciencias humanas. Las ciencias «blandas» se distinguen fundamentalmente en este aspecto de las ciencias «duras», en las cuales, las ecuaciones y los experimentos pueden verificarse. En arqueología, como en muchas otras ciencias humanas, los procesos de conocimiento no son —y no pueden ser— exactamente los mismos que en matemáticas o en física. Siempre existe una parte hipotética, formulada o implícita, que permanece sin demostrar, incluso en las hipótesis que parecen más claras.

Tomemos un ejemplo. Un arqueólogo que excava minuciosamente un hogar y los vestigios que le rodean. Éste podrá, si dispone de un utensilio indispensable y si ejecuta las medidas que convienen, afirmar que el fuego alcanzó una temperatura de 650°; el análisis de los carbones demostrará que el pino silvestre o bien otra madera fue utilizada como combustible y podrá obtener una o varias dataciones de radiocarbono; el estudio de los objetos podrá afirmar que se trata de un yacimiento Magdaleniense. Sin embargo, se hace una suposición plausible pero sin prueba certera: que los objetos descubiertos alrededor del fuego fueron hechos por aquellos que los dejaron allí (y no que fueron recogidos de un hábitat anterior por alguna razón desconocida). El arqueólogo constatará la presencia de numerosos huesos de animales, quemados o no. Podrá determinar que el 80 % pertenecen a cabras, el 10 % a perdices blancas y el 10 % a salmones. Concluirá lógicamente que los magdalenienses habían cazado y consumido cabra y que añadieron aves y peces a su comida cotidiana. Todo ello es más que probable, pero nada es verdaderamente seguro. Nadie les vio comerse estos animales. Hubieran podido matar y comer muchas más aves y pescado en otros sitios, y llevar a este lugar sólo cabras para ofrecerlas como ofrenda a sus dioses o bien por cualquier otro motivo. Si la hipótesis de que se los han comido ahí mismo es la más probable, no deja de ser una hipótesis, aunque sea propuesta como un hecho objetivo.

Es por ello que la idea de «pruebas» que encontramos tan a menudo en la literatura de nuestros días, como si se tuviera que dar credenciales a la arqueología y hacerla entrar en el club restringido de las «verdaderas» ciencias, es un error. Por un lado, se presentan las hipótesis como si fueran hechos, y por otro lado, la pruebas sólo se sitúan en el terreno del conocimiento de la cultura material más elemental. En consecuencia, «es cierto que la arqueología se desvaloriza cuando afirma que las únicas contribuciones aceptables son aquellas que pueden ser “testadas”» (Feliks, 1999, p.129).

Lo mismo ocurre con la estadística. Es un instrumento, no una panacea. Decir que nuestras hipótesis no explican más que un escaso número de motivos representados y que han sido elaboradas sin estadísticas significa que los motivos *que la crítica juzga significativos* deberían necesariamente ser más numerosos que los otros. Pero éste no es el caso en contextos religiosos conocidos. Por ejemplo, el arte islámico no representa la imagen humana (o la de cual-

quier otro ser vivo), de manera que ni Mahoma ni Alá nunca están representados. En las iglesias católicas, las imágenes de la Virgen y la de los santos pueden ser estadísticamente más numerosas que las de Cristo, y no hablemos de las de Dios Padre o del Espíritu Santo. Nadie podrá dudar de su importancia primordial en el cristianismo. Dentro de un contexto indiscutiblemente chamánico, el recuento de los seres compuestos en ndedema (Namibia), sobre un total de más de diez mil figuras, ha dado solamente el 0,85 %. Igualmente los chamanes raramente son representados entre los tukanos de Colombia, otro pueblo de religión chamánica (Lewis-Williams y Dowson, 1988, p. 233).

Más que apoyarse en la estadística, a la que no le quitaremos sus méritos, cuando es empleada en el momento oportuno pero que no añade «niveles de significados diferentes» (Schefer, 1997, p. 28), nuestro procedimiento se basa en la puesta en relación de aspectos numerosos y variados, aunque sean inconexos. Estos diferentes *índices* toman una coherencia, se refuerzan mutuamente y se inscriben dentro de un marco lógico y sólido.

Por esto no hemos aplicado los métodos de las ciencias «duras», inapropiadas para el caso, sino aquellos que han sido definidos por algunos filósofos de la ciencia como los correspondientes a las ciencias humanas. La analogía con una cuerda de múltiples trenzas es un buen ejemplo. Cada trenza tomada individualmente no tiene más que una resistencia limitada, y las hebras que constituyen las trenzas aún menos. No obstante, todos sabemos que el trenzado de los hilos y de las trenzas combinadas consigue crear una cuerda que soportará un peso mucho más elevado que el peso o la tracción de la suma de trenzas separadas. Quizás es por esta razón que las críticas se han dirigido siempre a elementos distintos de nuestras hipótesis, quedando de forma mal definida, y que, hasta ahora, ninguna otra ha sido capaz de sustituirla. Más que experimentar la solidez de la cuerda en su conjunto, son algunos hilos y trenzas los que han sido atacados, pero ninguna cuerda más sólida que la nuestra ha podido reemplazarla.<sup>148</sup>

148. Esta actitud respecto a nuestro libro, metodológicamente falsa, y el desánimo que inspira han sido denunciados por un comentarista: «Para entender el razonamiento en toda su complejidad recomiendo la lectura del libro, puesto que, al revés de otras personas que toman partido en “las guerras chamánicas” que se llevan en un medio de principiantes de arte rupestre en el mundo, no deseo condensarlo en algunos resúmenes simplistas» (Dobres, 2000).

En materia de ciencias humanas, la noción imaginaria de «prueba», es mejor sustituirla por la de «mejor hipótesis» (*best-fit hypothesis*). Es aquella que debemos adoptar esperando que otra cumpla mejor las condiciones definidas como básicas, que son:

- que tenga en cuenta la mayor cantidad de hechos;
- que explique la mayor diversidad posible de observaciones;
- que pueda ser contrastada;
- que sea compatible con las observaciones sólidamente establecidas por investigaciones anteriores;
- que posea un potencial predecible, es decir, que nuevos descubrimientos la confirmen y no sean incompatibles con ella.

A propósito de su teoría sobre la evolución, Darwin (1893, pp. 13-14) escribía: «Creo en la veracidad de esta teoría porque explica de manera racional numerosas series de hechos aparentemente independientes». En nuestro modesto campo, esto es precisamente lo que hemos tratado de hacer, como puede constatarse cuando se lee nuestro libro. Retomaremos el asunto más adelante.

Para finalizar con este problema fundamental insistiremos en el hecho de que la mayoría de hipótesis sobre diversos aspectos de la vida prehistórica son expuestas sin suscitar la mínima reacción, y se aceptan implícitamente, sin discusión. Tres ejemplos lo demuestran.

El reciente descubrimiento de arte paleolítico al aire libre, en España y en Portugal, ha sido interpretado como el indicio que confirmaría que el arte de las cuevas fue un fenómeno marginal, sobrevalorado por la mejor conservación de las obras en las cavidades. El arte al aire libre debería ser mayoritario. Igualmente, en la mayor parte de los libros y artículos sobre la vida durante el Paleolítico, los autores consagran uno o dos párrafos a los objetos de cuero y de madera, que no se han conservado. Tampoco nadie omite la mención de las plantas, las frutas y las setas, que debieron jugar un papel importante en la alimentación del Pleistoceno. Todas estas afirmaciones no son más que hipótesis.

Las dos últimas son muy probables, aunque no probadas, puesto que los procesos de destrucción existen y porque nos basamos en analogías etnológicas (volveremos a tratar este problema), en las que el papel jugado por el cuero y la madera, y también la alimentación vegetal, han sido evidenciadas en muchas ocasiones.

Por lo que respecta al primer ejemplo, aunque la hipótesis sea probable, sigue siendo completamente especulativa. De hecho, es actualmente imposible cuantificar la desaparición del arte rupestre al aire libre, y mucho más difícil resulta aún cuantificar el arte parietal de las cuevas y los abrigos. En este caso, una comparación se realiza a partir de dos variables completamente desconocidas. Ello no impide que autores que, dicho sea de paso, se encuentran entre los más pesimistas y también aquellos que se refieren frecuentemente a la noción de «pruebas», saquen conclusiones y avancen hipótesis (Bahn, 1995, p. 231; Bahn y Vertut, 1997, p. 133; Bednarik, 1994, p. 74).

Si estos casos no suscitan demasiadas reacciones y si las hipótesis que plantean se admiten sin discutir, es sin duda porque se trata de la parte *material* de la vida prehistórica. Todo lo que concierne a los *aspectos espirituales y religiosos* y a las interpretaciones es mucho más delicado y no se trata del mismo modo. Esto es paradójico e ilógico, ya que, en sociedades tradicionales, ambos aspectos, los materiales y los espirituales, son indisociables y se encuentran siempre mezclados de forma inseparable.

#### ¿VANA SUPERFICIALIDAD EN LAS COMPARACIONES ETNOLÓGICAS?

Las críticas sobre esta cuestión se han centrado principalmente en dos puntos. Ya hemos citado uno, el hecho de que nuestra propuesta estuviese «completamente basada en recientes investigaciones sobre el arte rupestre sudafricano» (Bahn y Vertut, 1997, p. 181). También estas investigaciones serían poco seguras, puesto que no está probado que los san hayan realizado su arte en el marco de una religión chamánica («nada en los trabajos etnológicos prueba la menor conexión entre el chamanismo y la realización del arte» [*ibíd.*, p. 183]).<sup>149</sup>

Ahora bien, desde las desgraciadas tentativas del abate Breuil a principios del siglo XX y las llamadas de atención de eminentes etnólogos como Claude Lévi-Strauss y sobre todo André Leroi-Gou-

149. Esta afirmación es del todo falsa. Como ya ha sido respondido extensamente en otra parte y como el chamanismo en África del sur tampoco es nuestro tema en la actualidad, no responderemos. Simplemente, nos contentaremos con citar las referencias de algunos artículos donde el tema se ha desarrollado ampliamente: Lewis-Williams, 1992; Lewis-Williams y Dowson, 1989; Lewis-Williams y Clottes, 1998.

rhan, que era al mismo tiempo etnólogo y prehistoriador, todos los especialistas desconfían de las comparaciones etnológicas prematuras. Este mismo reproche es el que se nos dirigió: «Es necesaria una mayor prudencia y rigor para evitar los abusos de la etnología observados en el transcurso de este siglo y la transferencia simplista de interpretaciones concretas de una disciplina a otra» (*ibíd.*, p. 211).

Por lo demás, que los san en África del Sur o los aborígenes australianos hayan practicado arte rupestre en un marco chamánico no significa de ninguna manera que sus propios ancestros lo hayan hecho ni, *a fortiori*, que se pueda deducir que los paleolíticos hayan tenido el mismo marco conceptual y religioso. «Suponiendo [...] que se admita que el arte de África del Sur está asociado al chamanismo, tampoco se ve claro que esto demuestre que el arte paleolítico franco-cantábrico lo esté también» (Beaune, 1997, p. 235). «No sirve de nada apelar a los conceptos universalistas de una pretendida mentalidad primitiva», puesto que existen «variaciones imprevisibles en los comportamientos» (Bahn y Vertut, 1997, p. 211). En consecuencia, más que lanzarse a formular teorías aventuradas, «cuando las pruebas etnológicas fallan [...] las interpretaciones literales del arte prehistórico son mucho más seguras» (Bahn, 1998, p. 222).

Por lo tanto, nuestro método habría sido doblemente fallido, por la propia base de las comparaciones, exclusivamente sudafricana y por la fundamental imposibilidad de cualquier analogía formal entre una cultura y otra.

### *El valor de las comparaciones etnológicas*

Este problema ha sido objeto de estudios específicos más detallados (Lewis-Williams, 1991; Lewis-Williams y Dowson, 1988, pp. 235-236; 1992). Por lo tanto, es inútil abordarla desde todos los aspectos. Nos contentaremos con volver a las dos principales objeciones que nos han sido planteadas y sobre la actitud de Leroi-Gourhan acerca de este problema, ya que su opinión al respecto siempre ha sido tenida muy en cuenta.

Decir que nos hemos basado únicamente en el chamanismo sudafricano y hemos transferido un modelo san para las producciones paleolíticas es del todo completamente falso, tal y como ya he-

mos explicado. La atenta lectura de nuestro trabajo es suficiente para constatar este hecho. La diferencia de aproximación es la misma que existe entre dos conceptos distintos: «análogo» y «argumento por analogía». Aunque el arte rupestre de los san sea muy diferente al del Paleolítico superior, es su *análogo* porque está también asociado a una forma de chamanismo. En cambio, no argumentamos *por analogía* a partir del arte de los san para demostrar que el arte paleolítico es chamánico. Nos basamos en otros elementos, como la neuropsicología, las características del arte por sí mismo y su contexto arqueológico (Lewis-Williams y Clottes, 1998, p. 48). La parte que concierne a los san constituye un ejemplo importante, pero no el inicio de un razonamiento o el fundamento de una hipótesis. A propósito de los ejemplos etnológicos, hemos hablado de muchos otros situados desde Siberia a Colombia, pasando por California y otros lugares.

También hemos tratado de convencer sobre la imposibilidad de calcar las ideas o las imágenes propias de un contexto australiano, polinesio, africano o indio y la realidad del Paleolítico. El problema es comparable al que abordamos más arriba en relación a los diferentes estadios o niveles de la interpretación, en los que el nivel superior era inalcanzable como una analogía real no puede considerarse. La variabilidad de las creencias y de los conceptos es tal en el ser humano que este tipo de analogía etnográfica estaría indefectiblemente condenada al fracaso.

Contra este tipo de excesos, muy numerosos en el transcurso de la primera mitad del siglo XX, Leroi-Gourhan se rebeló y con razón. Sin embargo, como muy bien demostró Catherine Perlès (1992, p. 47), «la reacción de Leroi-Gourhan fue tan violenta como los abusos que denunciaba: a partir de finales de los años sesenta rechazó pura y simplemente cualquier llamamiento a la comparación etnográfica. Lejos de resolver el problema, lo rechazó y lo negó implícitamente. Entonces, se encontró en una situación paradójica y bloqueada». Su situación es *paradójica*, puesto que utilizaba abundantemente la comparación arqueológica e incluso, podría añadirse, la comparación etnológica sin decirlo explícitamente: cuando se refirió a las nociones chinas del yin y el yang para insistir sobre la universalidad de la división del mundo entre principios masculinos y femeninos y dar soporte de esta manera a su interpretación de las imágenes paleolíticas, ¿qué estaba haciendo sino una comparación etnográfica implícita? Leroi-Gourhan se situó, recuerda

C. Perlès, ante un *bloqueo* científico, puesto que las «estructuras» que puso en evidencia en las construcciones simbólicas «no son directamente interpretables por sí mismas, como tampoco lo son los vestigios individuales que los componen», mientras que «la comparación de estructuras análogas [...] le habría permitido, a partir del conocimiento parcial de estructuras [...] simbólicas antiguas, inferir de manera controlada las diversas formas que podrían adquirir los elementos desaparecidos» (*ibid.*).

La comparación etnológica es diferente de la analogía,<sup>150</sup> en el sentido que señala algunas posibilidades en los conceptos y en las estructuras sociales y mentales, y también las frecuentes recurrencias en algunos contextos. Por lo tanto, nos podemos referir a un caso con cuidado, repitémoslo, para no calcar servilmente un modelo moderno sobre una realidad fósil. Esto es precisamente lo que hemos hecho.<sup>151</sup> Este proceder tendrá todavía más interés cuando se dirija a las sociedades con un modo de vida comparable, como es el caso de los cazadores-recolectores.

Numerosos etnólogos dicen que el chamanismo es el sistema de religión más frecuente entre los cazadores-recolectores (Vitebsky, 1995, pp. 29-30; Vazeilles, 1991, p. 39; Perrin, 1995, p. 92-93: «El chamanismo parece especialmente adaptado a las sociedades de tipo igualitario. Éste es el caso de las poblaciones de cazadores-recolectores» [p. 93]; Hamayon, 1990, p. 289: «Muchos autores señalan este lazo, reconociendo en la caza el papel de sustrato del chamanismo, lo que se encuentra inscrito en la evidencia de los hechos»). Esto no significa que otras culturas que tengan economías diferentes no puedan ser chamánicas, ni que los cazadores-recolectores tengan siempre y obligatoriamente prácticas chamánicas. Cuando se trata a las culturas de cazadores-recolectores, como

150. No obstante, la analogía etnológica siempre ha tenido sus defensores: «Aunque la analogía etnológica se encuentre llena de problemas, funciona mejor y es preferible recordarla que abstenerse de intentar una explicación para el arte rupestre» (Loendorf, 1994, p. 130). «Los métodos estructuralistas deberían ser completados por otros modelos explicativos, como, por ejemplo, la utilización de las analogías etnológicas y etnohistóricas» (Mandt, 1995, p. 276). Polly Shaasfma (1994, p. 47), la especialista en arte rupestre del Far West americano, interpreta el arte de la meseta del Colorado según «los aspectos más o menos universales de los fenómenos chamánicos observados en contextos arqueológicos más alejados».

151. «La atenta lectura del capítulo I muestra claramente cómo estas mismas observaciones fueron utilizadas, evitando las trampas de la analogía etnológica elemental y superficial (tema que Lewis-Williams frecuentemente ha condenado en el transcurso de los años, como por ejemplo en 1991» (Dobres, 2000).



a las comunidades paleolíticas, dicha observación etnológica refuerza considerablemente la posibilidad de esta clase de creencias y legitima la búsqueda de indicios susceptibles de demostrarla (o también de invalidarla).<sup>152</sup>

Efectivamente, no se trata de buscar, tal y como se ha dicho, una «pretendida mentalidad primitiva», sino más bien convergencias en las formas de pensar, de concebir el mundo y actuar sobre él —los «universales»— que podrían, si no aplicarse tal cual a los hechos paleolíticos, al menos darnos las claves posibles para su interpretación. Este proceder es más lógico que aquel otro que consiste en «dejar hablar a los hechos por sí mismos», lo que evidentemente no hacen nunca, o interpretarlos «de forma literal», puesto que, en este caso, la interpretación es obligatoriamente el fruto de los conceptos que prevalecen en la sociedad en que vivimos. Podemos, sin temor a equivocarnos, postular que las formas de pensamiento de los magdalenenses y de los otros paleolíticos estaban más cerca de la de los cazadores-recolectores de otros continentes, vistas sus formas de vida, que no de la de los occidentales materialistas, que viven en una sociedad compleja de tipo industrial, a finales del siglo xx.

De este modo, en el momento en que constatamos que, en numerosas culturas chamánicas —aunque también en otras—, el mundo subterráneo está considerado como el reino de los dioses, de los espíritus o de los muertos, es decir, como un mundo sobrenatural, resulta legítimo considerar esta explicación para interpretar las extrañas incursiones paleolíticas en las cuevas profundas donde nunca se llegó a vivir.

#### ¿UNA CONCEPCIÓN ERRÓNEA DEL CHAMANISMO?

Todo lo que hemos escrito sobre el chamanismo, en general ha sido igualmente criticado. Las objeciones se han basado en cuatro puntos principales.

«Tienen asumida una concepción generalizada del chamanismo, aplicable casi de manera universal, que pocos etnólogos, y qui-

152. «El estudio de 488 sociedades étnicas ha mostrado que, en el 90 % de ellas, existía una forma de institucionalización, culturalmente estructurada, de los estados de conciencia alterada (Bourguignon, 1973, p. 11; 1977, p. 10) y que, en América del Norte, este porcentaje alcanza el 97 % de las sociedades aborígenes conocidas etnológicamente» (Turpin, 1994, p. 79).

zás incluso ninguno, la aceptaría» (White, 1997, p. 104). En este caso, es el carácter global del fenómeno religioso lo que se pone en duda. Los otros tres puntos problemáticos han sido planteados por Roberte Hamayon (1997). Los dos últimos, los más importantes, han sido citados por diversos autores (Demoule, 1997; Beaune, 1997; Bahn, 1997, 1998; Bahn y Vertut, 1997).

Cometimos el error de hablar de un cosmos estratificado, aunque esta noción haya sido «frecuentemente desarrollada en la literatura y fuera popularizada por Mircea Eliade. El análisis antropológico muestra cómo la estructura del universo se muestra horizontal entre los cazadores, sensibles a la idea de que el medio natural es el que proporciona el alimento. La estratificación del mundo parece más relacionable con el desarrollo de economías organizadas y organizaciones sociales jerarquizadas. Frecuentemente, el chamanismo también parece ser la expresión de la existencia de una “gran” religión o de un estado centralizado» (Hamayon, 1997, p. 67, nota 8).

Mucho más grave fue nuestra asimilación del chamanismo al trance. Fuimos partícipes «por completo de una idea del chamanismo como si se tratase de la exploración de estados de conciencia alterada» (*ibid.*, p. 66). Esta concepción «se parece a la propaganda desde ambientes neochamanistas que se desarrollaron en la costa californiana a finales de los años 60 [...]. Hace del chamanismo un modelo de búsqueda espiritual para la investigación de los estados de conciencia definidos en términos de trance y puestos en relación con el consumo de alucinógenos» (*ibid.*). El «papel fundador» atribuido al trance en los orígenes del chamanismo es una pura especulación que reconduce «la vida religiosa a la experiencia religiosa, y ésta a la neurología» (*ibid.*). Ahora bien, «que las producciones del espíritu humano tengan una base neurológica es algo a la vez indiscutible y sin sentido», puesto que «de semejantes perogrulladas se puede sacar todo tipo de conclusiones» y que «es tan aberrante querer dar un desarrollo y una forma fijas a estas variaciones del estado de conciencia como querer encontrar en ello la base de fenómenos sociales y culturales». Por lo demás, «ningún neurólogo serio da crédito al género de experiencias [de trance] de las que habla el autor, ni tampoco querría estudiar tales fenómenos por el simple hecho de que a sus ojos son, ante todo, de orden simbólico. [...] Por la misma razón, los antropólogos parecen muy convencidos con el tema: “Es como analizar el matrimonio

sólo como función biológica de reproducción”, dice Atkinson (1992, p. 311)» (*ibíd.*).

En una entrevista concedida a una periodista, Roberte Hamayon ha matizado su posición y ha ido todavía más lejos: «El chamanismo no tiene nada que ver con el trance. Es un sistema de creencias y de prácticas [...] [El chamán] permanece tan consciente como un actor de teatro. Pertenece al terreno de lo simbólico.» «Nadie ha podido demostrar científicamente lo que era un estado de trance. Pertenece al campo de la experiencia individual, las manifestaciones son del todo variables según las personas, los momentos y las circunstancias: ¿qué tienen en común el éxtasis de un derviche giróvago y la catalepsia de una persona bajo la influencia de los alucinógenos?» (*La Croix*, 20 de diciembre de 1996).

Sophie de Beaune (1998, p. 215) lleva deliberadamente al extremismo nuestra supuesta asimilación del chamanismo con el trance y dice: «Si se lleva al máximo su propuesta, cada vez que nos encontremos en presencia de un arte recurrente junto con signos geométricos y representaciones medio humanas y medio animales deberemos recurrir al chamanismo. Tendremos que hablar del chamanismo griego, del chamanismo en el arte romano, etc.».

En definitiva, se nos ha criticado el haber establecido una relación muy estrecha entre el trance y las alucinaciones, ya que «el consumo de alucinógenos con fines chamánicos apenas se extendió fuera de América, y que en este continente sirvió esencialmente, como un procedimiento de calificación, para acceder a la función chamánica y cesa (o al menos disminuye) con el ejercicio de ésta» (Hamayon, 1997, p. 66). Esta última crítica, y lo que en relación a ella se pueda añadir, ya ha sido referida en la primera parte del presente estado de la cuestión y, por lo tanto, nos remitimos a ello.

### *El chamanismo y el trance*

¿Será equivocado referirse a una concepción global del chamanismo? Algunos autores hablan efectivamente de chamanismos, en plural, pero son escasos (Atkinson, 1991). Estos autores prefieren insistir sobre la indiscutible diversidad de las manifestaciones sociológicas y culturales surgidas en diversos medios, antes que hablar sobre los lazos que relacionan los chamanismos entre sí y que

ellos mismos no niegan. Se trata de la eterna historia del vaso medio vacío o medio lleno. Si no se tratase de un fenómeno universal, no se emplearía desde hace tanto tiempo el mismo término, que incluso fue recientemente utilizado como título de un «Que Sais-je?»\*. (Perrin, 1995). Ahora bien, los etnólogos modernos lo utilizan, no sólo para los pueblos siberianos para los cuales fue creado (Hamayon, 1990), sino también para los del Ártico (Robert-Lamblin, 1996, 1997), los de América (Chaumeil, 1999), de África del Sur o también de Asia (Walsh, 1989) y reconocen al mismo tiempo «su desconcertante diversidad y paradójicamente la impresión de una profunda unidad en este fenómeno tantas veces milenario» (Vazeilles, 1991, p. 71).

«La palabra “chamanismo” designa fenómenos de formas similares en todas las regiones del mundo» (Hultkranz, 1995, p. 166). Según Vitebsky (1995, p. 46), las sorprendentes semejanzas entre el chamanismo sudamericano y el de Siberia «aportan quizás la mejor prueba de lo constante de las ideas chamánicas en una inmensa variedad de entornos, de estructuras sociales y de períodos históricos». Ciertamente, «las creencias chamánicas no constituyen una religión o un sistema doctrinal único»; sin embargo, «en todo el mundo, las tradiciones chamánicas aproximan la realidad y la experiencia humana de formas similares» (Vitebsky, 1997, p. 34; la misma idea fue expresada por Walsh, 1989, p. 4). Es esta globalidad la que permite considerar que los conceptos y actitudes del chamanismo hayan podido tener un origen extremadamente antiguo que se remontaría al Paleolítico.

En la definición que hemos dado insistimos sin ambigüedades en la complejidad del concepto, de sus ritos y de sus prácticas: «Hay que señalar que el chamanismo es en sí mismo un sistema de creencias de componentes múltiples, ya que comprende técnicas de curación, de control de los animales, ritos para influir sobre los elementos, profecías, búsqueda de visiones, prácticas de hechicería, viajes extracorporales y otras actividades. Cada una de estas creencias posee unos rituales, símbolos y mitos apropiados. En ciertos períodos del Paleolítico superior, uno o muchos de estos componentes han podido predominar, mientras que en otros momentos los chamanes se centrarían más sobre

\* Se trata del título de una importante colección de libros publicada en Francia. (*N. del t.*)

otras actividades diferentes» (véase *supra*, p. 105; véase también 1997a, p. 31-32).

En cuanto a la noción de «cosmos estratificado», que Roberte Hamayon pone en duda respecto a los pueblos cazadores-recolectores, hemos de decir que existe con toda seguridad, para sociedades de este tipo. La frase de Hamayon se aplica explícitamente a los san, con evidencias conocidas por todos. Para el resto, hemos dicho que «en todo el mundo, el cosmos chamánico es generalmente estratificado», y hemos dado algunos ejemplos. Igualmente, hemos planteado la hipótesis de que esta estructura, que se encuentra por todas partes —y no sólo en las sociedades de religión chamánica—, puede provenir de las reacciones del sistema nervioso humano durante los estados de conciencia alterada. Posteriormente a la aparición de nuestra obra, un especialista en chamanismo, Pieter Vitebsky (1997, p. 34), ha precisado lo siguiente: «Los viajes del alma de los chamanes tienen lugar, pensamos, en un cosmos estratificado, donde la tierra está en el centro de diferentes mundos superiores e inferiores.» De todos modos, que estos mundos diferentes, que nadie discute, hayan sido situados superpuestos, paralelos o yuxtapuestos por las gentes del Paleolítico superior, no cambia en nada el argumento básico de que el mundo subterráneo era verdaderamente percibido como uno de ellos.

Mucho más grave sería nuestra supuesta asimilación del chamanismo al trance, con la cual, según R. Hamayon, «no tiene nada que ver». Ambas propuestas son tan erróneas como exageradas. La definición, citada más arriba, es suficiente para mostrar que la lectura de nuestro libro fue llevada al extremo y caricaturizada. En cuanto al chamanismo, es cierto que no se reduce al trance, pero éste se encuentra en la base de sus tradiciones y juega un papel primordial.

Otros etnólogos contemporáneos, sin necesidad de referirnos a Mircea Eliade y sus sucesores, insisten siempre, y por razones obvias, en la importancia de los estados de conciencia alterada. De este modo, para Vitebsky (1995, p. 64), el trance es lo «esencial de la actividad chamánica en todo el mundo». «El chamanismo está sobre todo caracterizado por el viaje del chamán con la finalidad de perseguir los espíritus en otro mundo. [...] El chamán actúa por medio del trance o al menos de un estado de conciencia alterada» (Vazeilles, 1991, p. 10; véase también Hultkranz, 1995). Los chamanes de Groenlandia conocían trances de diferentes tipos

(Robert-Lamblin, 1997, p. 285). Hoy en día, «uno de los rasgos más sorprendentes del chamanismo amazónico depende de la utilización de un extenso abanico de plantas alucinógenas» para alcanzar el trance (Chaumeil, 1999, p. 43).

Debemos mencionar que en este último artículo, aparecido después de nuestra obra, la descripción de las visiones provocadas por este medio está muy próxima al «modelo» de Lewis-Williams y Dowson (1988), recogido en nuestro trabajo. «Conviene distinguir entre dos categorías de visiones, distinción que aparece por lo demás claramente en los relatos chamánicos. La primera —de origen neurofisiológico— consiste en sensaciones luminosas (luz ardiente, centelleos, etc.) con los motivos geométricos y no figurativos, denominados técnicamente bajo el nombre de fosfenos. Este tipo de dibujos geométricos juega por ejemplo un papel muy importante en el chamanismo de los indios shipibo del Amazonas peruano. [...]. La otra categoría de visiones alucinógenas responde a imágenes figurativas» (Chaumeil, 1999, p. 45).

Es evidente que los chamanes de las sociedades tradicionales, no en menor medida que los místicos que se abandonan al ayuno y al sacrificio, no tienen conciencia de que buscan «alterar su estado de conciencia» (Hamayon, 1997, p. 66), puesto que están convencidos que entran en contacto con otro mundo. Sin embargo, están convencidos de lo que hacen (Lemaire, 1993). También los hay que representan un papel y simulan entrar en trance, lo cual no quita para nada la autenticidad del fenómeno. Si, en nuestra sociedad, hay personas que fingen estar enamoradas, esto no implica que el verdadero amor no exista.

En cuanto a la observación de R. Hamayon acerca del supuesto rechazo de los «neurólogos serios» a estudiar este tipo de fenómenos, no deja de ser curiosa. Los fenómenos de visiones buscadas o accidentales, es decir, los fenómenos de trance, se encuentran atestigüados en todas las épocas y todas las culturas.<sup>153</sup> El trance es lo que diferencia el chamanismo de las otras religiones, es el que las instrumentaliza y constituye la base de los «viajes» hacia otros mun-

153. Este papel es admitido por Atkinson (1992), quien, lamentando que se llame mucho más la atención sobre los aspectos psicológicos que sobre los sociológicos, escribe: «Es cierto que los cambios en la conciencia constituyen una parte fundamental de la práctica chamánica» («*certainly shifts in consciousness are a key part of shamanic practice*») y a lo que añade: «Vale la pena comprender la neuropsicología del trance» («*understanding the neurophysiology of trance is valuable*»).

dos. La investigación de estos procesos se encuentra lejos de lo que se califica como perogrullada. Los estados de conciencia alterada han sido objeto de numerosos trabajos y publicaciones en diversos países (véase recientemente en Francia, Lemaire, 1993; véase bibliografía en Lewis-Williams y Dowson, 1988). Parece difícil de creer que todos estos trabajos que lo han tratado en profundidad no son serios. Tampoco parece lógico que para aparentar seriedad deba rechazarse el estudio de un fenómeno serio, cualquiera que sea, en virtud de ideas preconcebidas: un rechazo como éste no tendría nada de científico.

R. Hamayon, citando a Atkinson (1992), nos acusa de ver el chamanismo a través del trance, lo que sería «como analizar el matrimonio sólo como una función biológica de reproducción». Esto no es lo que nosotros hemos hecho, pero, igualmente, la comparación resulta excelente, puesto que insiste sobre un elemento principal, y aun fundamental. El chamanismo no sólo es el trance (véase *supra*), pero éste juega un papel básico; al igual que el matrimonio, que no sólo tiene una función sexual, pero esta función es la base de una institución que, sin ella, no existiría.

#### ¿CONTRADICCIONES CON EL PROPIO ARTE PALEOLÍTICO?

En algunas ocasiones, nuestras hipótesis relacionadas con el conjunto del arte paleolítico han sido percibidas como contradictorias a partir de los datos aportados por el propio arte, sobre todo en tres campos diferentes: la diversidad del arte opuesto a nuestra teoría pretendidamente «globalizadora», el carácter limitado de nuestras explicaciones y la presencia de características que se sitúan fuera del esquema propuesto.

Determinadas afirmaciones han sido consideradas como evidentes en sí mismas y sin discusión: «No habría una interpretación global del arte paleolítico. ¡Los magdalenenses no son los auriñacienses, como tampoco los franceses son galos, romanos o celtas!» (Vialou, 1998, p. 19). «Yo no me creo ni por un segundo la hipótesis de una religión única y todavía menos la idea de que el arte paleolítico sería su evidencia. Muy al contrario, creo en la diversidad de las creencias, tal y como la diversidad de las obras demuestra. [...] Quienes avanzan esta hipótesis le dan demasiada importancia. Una vez más, es un error buscar una explicación única»

(Lorblanchet, 1999, p. 109). «Como cualquier tentativa globalizadora, ésta se expone a ser criticada» (Beaune, 1997, p. 234).

«La estricta adhesión a la teoría única es un remedio contra el ejercicio de pensar, ya que limita cualquier explicación potencial e impone la falsa homogeneidad, reduccionista y totalmente hipotética, a una probable amplia paleta de motivaciones. La teoría única elimina cualquier motivación que no sea la propia necesidad humana de crear. «Los artistas prehistóricos, como los de las épocas más recientes, eran personas como nosotros, y se debería esperar que su arte reflejara todas las facetas de la vida» (Bahn, 1997, p. 66).

La diversidad de las imágenes era la razón por la cual, hace tiempo, Luquet, citado por White (1997, p. 101), quien le corrobora, «rechazaba obstinadamente utilizar el mismo pincel interpretativo para pintar todo el repertorio pictórico del Paleolítico superior, e insistía en ¡la evaluación imagen por imagen y yacimiento por yacimiento!». Claudine Cohen (1999, p. 74) opina igual cuando escribe que nuestra interpretación «no deja de ser frágil, precisamente por la universalidad que ella misma supone, excluyendo la posibilidad de otras lecturas de este arte que aspiran a tener en cuenta su especial contexto y su propio simbolismo».

Otros autores recuerdan la gran duración de los tiempos cuaternarios que resultaría incompatible con la pervivencia de las creencias. De esta manera, Dobres (2000) admite tener «muchas reservas acerca de una explicación chamánica que por sí sola diese explicación a formas y contextos diferentes, en materia de producción de imágenes, durante un período igualmente amplio». Este argumento se repite: «La uniformidad y la continuidad en cuestión de ideología y de arte, con conceptos estructuralmente invariables durante miles de años, si es que no lo es de decenas de miles años» es «un panorama, *a priori*, extremadamente improbable» (Bahn, 1998, p. 247). En consecuencia, «si se considera el largo tiempo pasado y la extensión de los territorios donde encontramos arte paleolítico, es probable que todas estas teorías encierren algunas verdades, y que hayan existido perfectamente otras motivaciones de las que no sabremos nunca nada»; la *función básica* de las imágenes «era probablemente influenciar sobre los conocimientos y los comportamientos de aquellos que podían descifrarlas» (Bahn y Vertut, 1997, p. 213).

Layton (2000, p. 179), contrariamente a los autores anteriores, cree que hemos «puesto en evidencia algunos aspectos importantes e interesantes de la variabilidad del arte del Paleolítico superior»,



pero señala que tenemos «tendencia a interpretarlas como testimonio de las diversas facetas del chamanismo antes que como distintos aspectos de la cultura». Por ejemplo, algunos signos, según Leroi-Gourhan, podían ser «marcadores étnicos». En consecuencia, Layton cree que «el criterio para juzgar la validez de las interpretaciones alternativas del arte del Paleolítico superior no debería ser la que vaya mejor como hipótesis global, sino cualquier hipótesis que dé cuenta de la variabilidad del arte de la forma más exacta posible» (p. 184), y propone un método similar.

Para algunos investigadores, nuestras interpretaciones tienen un poder explicativo limitado. «Por muy sugerente que pueda parecer, esta hipótesis positivista, fundamentada en la neuropsicología, no puede para nada explicar el sentido de las representaciones gráficas» (Gibeault y Uhl, 1998, p. 33). La interpretación chamánica «deja muchas preguntas sin respuestas: si los chamanes eran los artistas, si eran los únicos artistas, lo que significaban las imágenes, su utilización, y el porcentaje del arte que, de una forma razonable, se puede interpretar de ese modo» (Bahn, 1997, p. 66).

Las criaturas compuestas, también llamadas teriántropos o antro-po-zoomorfos, con frecuencia impropriamente llamados «hechiceros», se consideran que pueden aparecer en las religiones chamánicas (Francfort, 1998, p. 312). Pero, precisamente, son poco numerosas en el arte paleolítico, donde «no se conocen más que una decena de representaciones de “hechiceros”» (Beaune, 1998, p. 208). «Si los animales fantásticos o compuestos representan el último estadio alcanzado durante las alucinaciones visuales, entonces nos encontramos ante un argumento contrario al propio trance, cuando éste es considerado como un factor normal dentro del arte paleolítico, ya que [...] se conocen pocos casos de antro-po-zoomorfos. Sin embargo, es posible, que en Pergouset tengamos una de las excepciones a la regla» (Sieveking, en Lorblanchet y Sieveking, 1997, p. 54). En consecuencia, nuestro «modelo [...] no explica nada más que una fracción ínfima de las imágenes de que disponemos» (White, 1997, p. 111), e incluso, habría sido construida gracias a «un puñado de ejemplos en ocasiones poco representativos, aunque cuidadosamente escogidos entre un gran número de yacimientos» (Bahn, 1997, p. 66).

Por otro lado, nuestra tesis entraría en contradicción con el carácter «construido» del arte y con la perduración en el tiempo de los temas. Los paneles con arte evidencian un pensamiento organizado y no unas divagaciones psicodélicas: «En una experiencia tan

personal como el trance, ¿cómo podría darse un arte tan construido y permanente? En las paredes de las cuevas hay un discurso coherente, casi una “gramática” que necesita de un aprendizaje, una orientación técnica y no un estado de conciencia alterada. Si pintasen bajo los efectos de las visiones, tendríamos imágenes sin ningún tipo de relación entre ellas, sin construcción interna» (Y. Taborin en una entrevista a *La Croix*, 20 de diciembre de 1996). Así pues, «sólo se puede decir que el arte de las cuevas relata una mitología. El resto es imaginación» (*ibid.*). Sauvet y Tosello (1998, p. 89) han rechazado nuestra hipótesis con argumentos similares, basados en el «bestiario restringido» representado y en los conjuntos estructurados de animales de especies diferentes: «Esto implica la existencia de un sistema de pensamiento que condicione la concepción y la realización de tales obras, y una organización social que asegure la permanencia de la tradición. La hipótesis según la cual las figuras estarían íntimamente ligadas a las historias sagradas y a los mitos parece la más apta dada la coherencia interna del arte parietal».

En definitiva, campos enteros del arte paleolítico escapan a nuestras explicaciones. De este modo, si «semejante hipótesis puede explicar en parte el origen de las creencias y la sacralización del mundo subterráneo [...], no da cuenta de la existencia de un arte parietal al aire libre [...] ni del arte mueble [...] que se relacionan con las mismas creencias» (Sauvet y Tosello, 1998, p. 90). Deberíamos haber sido capaces de constatar que nuestros «argumentos eran débiles» al ver que los mismos motivos se encuentran tanto en el fondo de las cuevas como al aire libre (Hamayon, 1997, p. 66).

### *El arte paleolítico y sus diversas facetas*

¿Es nuestra hipótesis verdaderamente «globalizadora» e impone una unidad ficticia dentro de un arte diversificado? Esta objeción implica dos aspectos: la naturaleza del arte paleolítico y nuestra actitud hacia él.

Los especialistas, tanto en el campo del arte paleolítico como en cualquier otro, son más sensibles a las diferencias y más susceptibles a la hora de observar las evoluciones estilísticas, ya sean cronológicas o espaciales, que no para dilucidar los parecidos, que son tan evidentes que prácticamente no hay nada que decir sobre ellos y, en consecuencia, raramente se mencionan. En definitiva, existe

claramente un «estilo» paleolítico que evidencia una muy fuerte unidad durante los veinticinco milenios que duró (Clottes, 1998; Clottes y Lewis-Williams, 1971).

La unidad, detallada en nuestra obra, se puede resumir en:

— *uso simultáneo de las cuevas* y de los abrigos, y probablemente también de las rocas (Foz Côa en Portugal, Siega Verde y otros en España). Pintar o grabar en la oscuridad más absoluta es excepcional en la historia de la humanidad. Sin embargo, esta tradición está demostrada durante más de veinte milenios y para que se transmita a lo largo de tanto tiempo es necesaria una fuerte dependencia con una creencia transmitida de generación en generación;

— *los temas* son, en conjunto, siempre los mismos: prioridad de los animales, sobre todo los grandes herbívoros, acompañados de signos geométricos y de trazados indeterminados, con escasos humanos y algunos seres compuestos;

— *su representación* demuestra también una gran constancia: la ausencia de la vida humana y del marco natural, el escaso número de escenas, los animales vistos de perfil, sin escala, flotando sobre las paredes en posiciones variadas; la caracterización precisa y frecuente en ciertos animales, de este modo individualizados;

— *iguales comportamientos en las cuevas*: exploraciones totales; utilización para los dibujos tanto de las grandes salas como de los pequeños espacios; papel principal de la pared, de sus relieves, de las fisuras, de las oberturas de las galerías y de las simas; astillas óseas clavadas en las grietas. Ninguna de estas características era obligatoria. Se trataba de elecciones premeditadas, cuya duración durante tantos milenios evidencia un marco conceptual sustancialmente invariable.

Tal y como hemos escrito en nuestro libro (véase *supra*, p. 106), «a pesar de toda la diversidad de este arte, su unidad a lo largo de tanto tiempo demuestra la existencia de un marco común. Precisamente, es este marco general el que hemos intentado descubrir».<sup>154</sup> Por lo tanto, nuestro intento es muy diferente de la explicación

154. Este proceso ha sido comprendido por algunos investigadores: «Siendo muy prudentes y rechazando «todo sistema de explicación global», nos lleva a pensar que el chamanismo ofrece un marco que funciona bien más allá de las teorías que se han avanzado hasta aquí» (Tcherter, 1997, p. 63). En cambio, otros investigadores reconocen sin rodeos la unidad fundamental de los temas y de las técnicas del arte parietal (Vialou, 1998, p. 17-19, 21), rechazando paradójicamente la deducción lógica según la cual, esta unidad resulta de un sistema de pensamiento común.

global que se nos ha criticado. Desde hace dos mil años, el cristianismo también se ha desarrollado en un marco común, a pesar de conocer numerosos avatares y demostrando en sus manifestaciones exteriores una mayor diversidad que el arte paleolítico, y ello no impide que las iglesias y las capillas cristianas pertenezcan a un mismo conjunto conceptual.

¿Es imposible que las creencias hayan podido subsistir durante tantos milenios y perpetuarse mientras las civilizaciones cambiaban y se sucedían, del Auriñaciense al Gravetiense, y después del Solutrense al Magdaleniense? Ciertamente no, y lo sabemos por la experiencia en todo el mundo. Las ideas religiosas, cualquiera que éstas sean, cambian mucho menos rápidamente que la cultura material. Esto se puede ver en todas las grandes religiones milenarias que se han perpetuado y permanecen florecientes en el mundo convulso de los últimos siglos. Tenemos evidencias probadas de lo dicho en el Paleolítico superior. La cueva del Parpalló, en España, no lejos de Valencia, tiene una entrada cuya forma recuerda desde lejos la de un sexo femenino. Por esta u otra razón fue el lugar de determinadas prácticas documentadas en la excavación de sus complejos estratos arqueológicos. Durante más de diez mil años fueron grabadas o pintadas numerosas plaquetas de piedra que allí se depositaron. Estos depósitos tienen continuación desde el Gravetiense hasta el final del Magdaleniense, ambos inclusive (Villaverde Bonilla, 1994). Acabamos de ver un ejemplo de la continuidad de prácticas culturales durante muchos milenios.

Por lo tanto no se mantiene el argumento del amplio marco temporal opuesto al marco conceptual. Mientras que el de las grandes distancias, que debería implicar concepciones del mundo múltiples y diferenciadas, es aún más falaz. El continente europeo es menos extenso que Australia o que América del Norte. Además, se sabe que, en cada uno de estos continentes, en el momento del contacto con los europeos, las religiones aborígenes presentaban características básicas comunes, a lo largo de miles de kilómetros de distancia. Las prácticas y los detalles difieren en muchos puntos, pero el fondo y las estructuras de las creencias se parecen mucho. Cuando en el Paleolítico superior se observan las constantes que hemos explicado, la empresa de proponer un mismo marco interpretativo, con, ciertamente, diferencias temporales y espaciales, es legítimo.

Igualmente, se nos objetó que la idea de las prácticas chamánicas, con sus visiones alucinatorias, sería incompatible con la dura-

ción del arte, sus temas y sus técnicas, así como con su carácter estructurado. Reparemos en el hecho de que la primera parte de esta objeción contradice la objeción precedente, puesto que se sustenta sobre la unidad del arte durante todo el período. *A priori*, puede parecer fuerte y con motivos, pero sólo en la medida en que se desconocen las prácticas de las sociedades chamánicas. Es evidente que las visiones son personales y distintas de un individuo a otro en *nuestra* sociedad, ya que son el resultado de patologías, de accidentes físicos o emocionales, o se producen por tomar drogas alucinógenas, fuera de cualquier marco de referencia. Los fantasmas y las experiencias individuales se dan libremente en cada persona.

Todo esto funciona de una manera muy diferente entre las culturas chamánicas. Los futuros chamanes, o incluso los individuos que buscan visiones, por ejemplo en el momento de los ritos de paso, reciben una instrucción, generalmente extensa y detallada. No sólo se les enseñan los mitos y las historias sagradas del grupo, sino también la geografía del mundo sobrenatural hacia donde viajarán; los seres fantásticos que se encontrarán; los peligros a los que se enfrentarán con la intención de poder librarse de ese mundo peligroso. «Las alucinaciones están culturalmente determinadas» (Sieveking, en Lorblanchet y Sieveking, 1997, p. 54). «Los trances se ritualizan, es decir se desarrollan en un espacio-tiempo autorizado y se adaptan a las creencias y a la geografía local de lo Invisible» (Lemaire, 1993, p. 149). «Los trances chamánicos son empresas en el contexto de un conjunto de conocimientos y de creencias que pasan de generación en generación por un aprendizaje que induce un estado contemplativo antes que psicodélico» (Turpin, 1994, p. 80).

Es obvio que, a la inversa de las alucinaciones psicodélicas modernas, que son implícitamente el punto de referencia de nuestros críticos, las alucinaciones chamánicas implican unas estructuras que son las propias creencias de la tribu. Los sueños no se desarrollan en abstracto, sino en uno o varios marcos de referencia, obligatoriamente estructurados, con unos temas dominantes, relaciones y prohibiciones que los aprendices de chamanes han procedido a conocer y a dominar. Que estas estructuras se encuentren en el arte demuestra que tales prácticas no tienen nada de extraordinario. En consecuencia, como ha escrito Schefer (1997, p. 5), «la consideración *estructural* de las obras o evidencias no es un análisis de contenido: induce una forma de contenido. No tiene nada de

incompatible con la concepción de una función religiosa o de una práctica chamánica del arte paleolítico: simplemente la mediatiza».

En definitiva, nuestra hipótesis, según algunos autores, no explicaría una mayoría de imágenes (sólo los seres compuestos que son poco numerosos), ni siquiera el sentido de las imágenes, tal y como hemos visto, por lo que muchas preguntas quedarían sin respuesta.

Destacaremos en primer lugar que una hipótesis, para ser la mejor, no es necesario que lo explique todo. Es suficiente con que se adapte a las condiciones arriba mencionadas y que explique más y mejor que cualquier otra hipótesis la gran variedad de hechos, aun teniendo un potencial predictivo y no siendo contraria a los hechos observados, como ocurre en nuestro caso. (Lewis-Williams y Dowson, 1988, p. 238). Nuestra hipótesis explica muchas más imágenes y hechos de lo que se ha dicho, y además a diferentes niveles.

De esta manera, el número de seres compuestos, se trate de chamanes transformados, de espíritus con forma parcialmente animal, de dioses o de criaturas legendarias, ha sido, sin duda, considerablemente minimizado, por razones metodológicas importantes: los especialistas sólo han incluido en sus estadísticas aquellos casos que eran absolutamente evidentes e indiscutibles. Un estudio más profundo revela que existe toda una gama de representaciones ambiguas, con caracteres animales sobre figuras humanas, en ocasiones llamadas «bestializadas», o, al contrario, de discretos atributos humanos sobre animales, o incluso de animales que presentan características propias de varias especies (Clottes, *en prensa*). Esto evidencia una concepción del mundo (o de un mundo) donde la realidad fluctúa, ya que animales y humanos se encuentran mucho menos diferenciados que en nuestro universo, lo cual es característico del chamanismo: «Los animales híbridos o las criaturas humanas-animales corresponden a una concepción chamánica del mundo. Los animales compuestos reflejan la metamorfosis y la transformación constante de la naturaleza. Los seres antropomorfos compuestos expresan mundos naturales y sobrenaturales que se interrelacionan» (Francfort, 1998, p. 312). Se podría preguntar entonces cuántos, de entre todos los animales aparentemente bien representados, corresponden de hecho a transformaciones consumadas o a espíritus auxiliares, con los cuales el chamán se indificaría y cuyo papel es tan importante en el chamanismo. No es posible responder a esta pregunta, lo que no quiere decir que esté mal el planteársela.

Los espíritus auxiliares siempre «son concebidos con la forma animal en las sociedades cazadoras» (Hamayon, 1990, p. 433) y «todo en el comportamiento del chamán parece demostrar que se identifica con un animal, que es lo que se le pide: es con un ser sobrenatural de forma animal que se le debe asociar, en contra de otros seres sobrenaturales de forma animal a los que debe enfrentarse. Por lo tanto, se le requiere de su parte un cambio de esencia» (*ibíd.*, p. 533). Es lo correcto porque, a pesar de sus reservas sobre el trance (véase *supra*), R. Hamayon declara: «Siempre he estado convencida de que el arte de las cuevas tenía una relación con el —verdadero— chamanismo: hay un vínculo fundamental entre el chamán y la caza. Me parece un hecho totalmente verosímil que estas sociedades donde la vida depende de los animales hayan recurrido al chamanismo» (*La Croix*, 20 de diciembre de 1996).

La existencia del arte mueble y del arte al aire libre, del que hemos hablado extensamente en nuestro trabajo, es expuesto como algo contradictorio a los argumentos expresados a propósito del arte de las cuevas (por ejemplo, Taborin, 2000, p. 59). Estas exclusiones son raras. ¿La existencia de iglesias o catedrales hace imposible la celebración de misas al aire libre? Si nos hemos extendido más ampliamente sobre el arte de las profundidades que sobre el de al aire libre, es porque su conservación y la de su contexto arqueológico permiten tratar mejor las motivaciones de sus creadores. De la misma forma que una cruz situada en el coro de un santuario construido y otra aislada en la cima de una montaña, o incluso la cruz sobre una espada o en el pecho de un cruzado, participan de las mismas creencias, nada impide pensar que el marco chamánico, demostrado con tantos elementos en el interior de las cuevas, pueda aplicarse igualmente al arte mueble o al de los abrigos y los roquedales. Por otro lado, la identidad de los motivos y de las técnicas, en el caso de estos últimos, no es perfecta, tal y como ya se dijo mucho tiempo atrás (Laming-Emperaire, 1995-1996).

No hemos afirmado —más bien al contrario— que *todas* las imágenes provenían de visiones y que *todas* las visiones deberían tener lugar en las cuevas. Las cuevas eran los lugares privilegiados, donde suficientes indicios se han conservado *in situ* para permitirnos una mejor aproximación a las motivaciones de los paleolíticos. Es evidente que sus creencias y sus prácticas deberían ser también tan complejas como las de los pueblos cazadores-recolectores estudiados por los etnólogos. Las otras facetas del arte paleolítico presen-

tan suficientes relaciones entre ellas para que se pueda valorar que las ceremonias que se desarrollaban en lugares tan diferentes y sobre soportes tan diversos puedan proceder de una misma concepción del mundo y de las mismas creencias. Con el arte mueble, ya dimos ejemplos para mostrar cómo elementos tan diversos podían integrarse en un mismo conjunto.

Desde la aparición de nuestro trabajo, hemos ido recogiendo otras informaciones que refuerzan la coherencia de nuestras hipótesis y prueban por sí mismas su carácter predictivo, lo que es una de las condiciones de las «*best-fit hypotheses*». Algunas de estas nuevas informaciones conciernen a las cuevas y otras al arte mueble.

Se nos han proporcionado diversos ejemplos sobre el carácter alucinógeno de las cuevas profundas, ya sea por testimonios directos de espeleólogos, por artículos u otros trabajos (Renault, 1995-1996; Simonet, 1996, p. 343; Féniés, 1965). Está claro que estas alucinaciones, no buscadas e incluso temidas, son anárquicas y que adquieren formas diversas según las personas. Las alucinaciones simplemente muestran que el sistema nervioso de diferentes espeleólogos reacciona a la prolongada oscuridad, a la falta de puntos de referencia y a los efectos de la fatiga. Dado que nadie discute ni la concepción universal del mundo subterráneo ni la de un más allá, parece cierto que cuando los paleolíticos se encontraban en las profundas galerías deberían tener conciencia de hallarse en el mundo de los poderes ocultos y era donde esperaban encontrarlos. Un estado de ánimo semejante, reforzado por la enseñanza recibida, había de favorecer las visiones que deberían ser buscadas antes que rechazadas. De esta manera, las cuevas podían tener un doble papel donde los aspectos estarían fundamentalmente unidos: facilitar los estados alterados de conciencia, es decir, las visiones, y entrar en contacto con los espíritus a través de la pared.

Por coincidencias, al mismo tiempo que aparecía nuestro trabajo, un colega checo publicaba un artículo detallado sobre una tumba masculina del Gravetiense, excavada de antiguo (Brno II). El autor, con prudencia, se sorprendía de los parecidos que encontraba con el chamanismo atestiguado históricamente y acababa afirmando que se encontraba ante la tumba de un chamán, puesto que «si se trata de un simple cazador del Gravetiense, ¿porqué habría sido enterrado al aire libre en el exterior del poblado, en solitario y equipado para el mundo del más allá, únicamente con objetos inutilizados, ya fuesen armas u ornamentos?» (Oliva, 1996, p. 383). En



este caso, aparte de la localización del enterramiento, son los objetos de arte mueble los que constituyen el principal soporte del argumento en favor de las creencias chamánicas.

### ¿OTRAS POSIBLES HIPÓTESIS INTERPRETATIVAS?

La hipótesis según la cual, el arte de las cuevas y de los abrigos demuestra una religión de tipo chamánico fue expuesta mucho tiempo antes de que nosotros lo hiciéramos, tal y como ya lo hemos mencionado (véase *supra*, p. 73-74). Esta relativa antigüedad de la teoría ha sido considerada a veces como un problema en sí. «Jean Clottes ha querido resucitar recientemente una vieja teoría que interpreta ciertas obras como el testimonio de prácticas chamánicas» (Valentin, 1999, p. 103). «Me parece frívolo volver a modelos generales de principios de siglo, hace tiempo abandonados» (White, 1997, p. 111).

Efectivamente, «la tesis del chamanismo ha sido objeto de importantes críticas» (Cohen, 1999, p. 74), y además «esta teoría fue unánimemente criticada» (Mohen y Taborin, 1998, p. 73), hasta el punto que «la interpretación chamánica del arte parietal ha sido, de forma incisiva y definitiva, rechazada a la vez por Leroi-Gourhan (1977) y Lévi-Strauss (1973, p. 389) porque es de cualquier forma indemostrable» (Francfort, 1998, p. 313).

Esto, implícitamente significa que una hipótesis tiene en esencia un tiempo de vida limitado. Si es antigua, es *a priori* sospechosa. Si fue criticada o rechazada en su momento, debe ser considerada como definitivamente muerta y no debe «resucitarse». El argumento de autoridad («Leroi-Gourhan y Lévi-Strauss lo han dicho, por lo tanto...») condiciona completamente este razonamiento. En este caso, no deja de ser curioso, puesto que el argumento de autoridad era el soporte principal de la escolástica medieval. Como aquellos que se llamaban «modernos» en las antiguas discusiones, preferimos examinar la validez de los argumentos a la luz de los conocimientos actuales y de las experiencias recientes, incluso cuando se trata de una «vieja» teoría, mejor que mantenernos en opiniones —aunque sean ilustres y respetables— expresadas en otro contexto.

Hoy en día, no existe otra hipótesis interpretativa sólidamente argumentada que se aplique al marco conceptual del arte parietal

en su conjunto. No obstante, algunas propuestas han sido formuladas en una simple frase y presentadas como alternativas a nuestras ideas. Así, Paul Bahn (1997, p. 66; v. *supra*) ha mencionado la necesidad humana de crear, la posibilidad de que el arte refleje todas las facetas de la vida y que haya podido tener por objetivo influenciar sobre los conocimientos y los comportamientos de las personas.

Que el arte haya tenido, durante la elaboración de las imágenes por parte de los artistas paleolíticos, una cierta búsqueda de la perfección, incluso un disfrute artístico, es perfectamente posible, y también es muy posible juzgar por los aciertos constatados. Sin embargo, en las sociedades tradicionales, el arte por el arte no existe. Por ejemplo, en Australia el concepto de «arte» estaba ausente del vocabulario de diversos grupos aborígenes. Las imágenes eran producidas dentro de un marco que era el de la propia colectividad y con un objetivo preciso, no por el placer de su autor y la satisfacción de sus deseos personales. La necesidad de generar novedades y de creación individual, con la intención de escapar de los esquemas existentes y de expresar un concepto personal del mundo, es un sentimiento propio de nuestra cultura. La creación tradicional se hacía y se continúa haciendo aun dentro de un marco estricto, sobre temas y con métodos establecidos y consagrados por la costumbre. Esto no impide que haya existido lo que podríamos llamar verdaderos «artistas», individuos no sólo dotados de la observación y de la capacidad de plasmar el mundo animal en dos o tres dimensiones, sino también capaces de interpretarlo a su propia manera, en función de su talento, de su originalidad o de su ingenio. Simplificando, podríamos decir que el «maestro» de Chauvet dibujaba de forma diferente al de Lascaux, pero no necesariamente sólo por razones cronológicas o culturales.

Decir que las gentes del Paleolítico eran como nosotros y que, en consecuencia, se debe esperar que representaran todo lo que hacían a lo largo de su vida es un argumento muy particular, ya que a partir de una constatación indiscutible se sacan conclusiones erróneas, implícitamente basadas en un razonamiento superficial y engañoso. Que los Paleolíticos hayan tenido las mismas capacidades intelectuales y artísticas que nosotros es una evidencia. Pero también es igualmente cierto que su cultura era extremadamente diferente a la nuestra, que el arte de los cazadores-recolectores es siempre producto de una cultura compleja y que las formas de pensamiento del mundo occidental contemporáneo no tienen que ser

necesariamente las mismas que en el Paleolítico. Las comparaciones no pueden sustentarse más que sobre conceptos universales, lo que aquí no es el caso. Incluso en la Europa anterior al Renacimiento, el arte no trataba todos los aspectos de la vida cotidiana, sino que estaba altamente especializado. Por lo demás, nos costaría encontrar dentro del arte parietal cualquier cosa que recuerde directamente la vida de los hombres y de las mujeres paleolíticas.

En cuanto a los conocimientos y a los comportamientos de las personas, es posible que el arte esté supuestamente influenciado por ellos. De hecho, éste es uno de los papeles que hemos considerado para las grandes salas con arte. Sin embargo, éste no se dirige necesariamente sólo a los humanos, ya que también puede dirigirse al mundo del más allá y tener por objetivo captar el poder, de una manera o de otra. El poder que le corresponde a la imagen es una noción sobradamente conocida como para que ahora sea necesario volver a insistir en ella (véase «Cien años de investigación sobre los significados»).

Mucho más interesante es la propuesta según la cual, el arte parietal sería la transcripción de mitos (Sauvet y Tosello, 1998; Taborin, 2000). Ninguna cultura puede obviar los mitos, y las creaciones artísticas no deberían escapar de la concepción del mundo que representan. Esta hipótesis ha sido a veces presentada a modo de afirmación, como si se tratase de una evidencia («sólo se puede decir que el arte de las cuevas relata una mitología. El resto es imaginación». Taborin en *La Croix*, 20 de diciembre de 1996). Con semejante reduccionismo se produce una confusión: no es necesario confundir la necesidad de las historias sagradas y de los mitos con las culturas y su representación gráfica. Esto último cae por su propio peso, tal y como sabemos por la etnología. Así, en el oeste de América del Norte, «el arte *no* depende de los mitos o de sus actores principales; efectivamente el arte no tiene ninguna conexión, cualquiera que sea, con la mitología (aparte de alguna excepción muy específica)» (Whitley, 1994, p. 6).

Sauvet y Tosello (1998, p. 89) han propuesto la misma hipótesis con más prudencia y algunos argumentos, de los cuales, el principal es que la relación íntima de las representaciones con las historias sagradas y los mitos sería «la más apta a juzgar por la coherencia interna del arte parietal». El ejemplo norteamericano muestra que esto no es una obligación y que esta hipótesis exigiría un mayor desarrollo (¿qué mitos habrían sido representados?) y otros

fundamentos más lógicos. Leroi-Gourhan lo llegó a probar con su interpretación de las imágenes, tanto de animales como de signos, según los principios de macho y hembra, pero quedó encallado y acabó reconociendo su fracaso al final de su vida.

Esto contrasta además con una contradicción mayor, que el mismo Leroi-Gourhan había detectado, antes que otros: «Un hecho ha llamado la atención a los prehistoriadores (y al primer maestro H. Breuil), que no todas las cuevas santuario hayan demostrado las evidencias de una intensa frecuentación; algunas de las cuales, y no las menos elaboradas como Niaux, parecen incluso haber sido muy poco frecuentadas» (1977, p. 23). Esto, añadido a la localización de muchas imágenes en lugares inaccesibles para grupos, incluso poco numerosos, resulta contradictorio con la representación de mitos con un objetivo didáctico, para la transmisión de conocimientos sagrados o su perpetuación en el uso de la comunidad.

Por eso es por lo que Leroi-Gourhan dedujo de forma lógica la explicación chamánica. Prosigue: «Personalmente, con frecuencia me suelo preguntar si el hecho de saber que semejante mundo organizado existía en el corazón de la tierra era lo más eficaz para la representación de imágenes y si el hombre o los hombres preparados (por no decir iniciados) estaban en situación de visitarlo, en cuerpo o en espíritu. De ahí a imaginar la larga marcha chamánica, no habría más que un paso». Pero añadía, lo que es destacable, «que más vale guardarse de atravesar el linde de lo chamánico, para no ver surgir confusamente a la “señora” de los bisontes americanos liberando de su cueva al rebaño, a Sedna reteniendo las focas en su retiro submarino, a Orfeo encantando a los animales y recuperando a Eurídice, a Mitra y su toro inmolado, al chamán y a sus estatuillas femeninas y a tantas otras informaciones paralelas prestadas de las más variadas culturas». Muy explícitamente, Leroi-Gourhan rechaza de esta forma la fuerte tentación de la hipótesis chamánica a la que había ido a parar, no en función de sus posibilidades o de hechos constatados en el Paleolítico, sino por motivos de su fobia (véase Perlès, 1992) hacia las analogías etnológicas de primer grado.

Por último, Layton (2000) ha comparado la hipótesis chamánica y la hipótesis totémica y se ha esforzado en poner a punto un método para rastrearlas. De pronto, señalamos que estas dos hipótesis no se excluyen una a la otra, tal y como se puede constatar a partir del estudio de los pueblos contemporáneos. Los Kwakiutl del

norroeste de Canadá, totemistas por excelencia, practicaban el chamanismo (Rosman y Ruebel, 1990). Sin duda, Layton insiste más que nosotros sobre la diversidad de las posibilidades, aunque nosotros hayamos retomado el tema en diversas ocasiones. Es más una cuestión de matices que de divergencias, y sus posiciones son, en definitiva, próximas a las nuestras. Por otra parte, después de haber aplicado su método al arte parietal paleolítico, Layton concluye: «Este test tiende a confirmar [*to support*] la interpretación de Clottes y Lewis-Williams concerniente al arte animalístico» (p. 183).

### **Preguntas y respuestas a modo de conclusión**

En las reseñas a nuestro libro y en el marco de diversas conferencias sobre el tema nos han formulado una serie de preguntas que suelen referirse a:

- el estado de conciencia de los artistas;
- su calidad;
- la torpeza de algunas representaciones;
- el origen neurológico o no de los temas;
- la escasa representación de figuras humanas;
- la doble lógica que encierra el uso de las grandes salas y de los rincones aislados;
- la materialización de las visiones y su necesidad.

Es evidente que para resolver la mayoría de los problemas que se nos han planteado carecemos de pruebas formales y no tenemos más remedio que formular hipótesis, aunque algunas de éstas se fundamenten en cierto número de argumentos.

No creemos que las pinturas y los grabados tan elaborados fueran hechos sistemáticamente en estado de trance, ya que por definición, una persona en trance es incapaz de llegar a realizar las sutilezas técnicas y estéticas que presentan algunos dibujos, especialmente las obras naturalistas propias de las cuevas paleolíticas. Nuestra respuesta es clara al respecto: necesariamente los artistas deberían encontrarse plenamente conscientes cuando representaban en las paredes sus obras naturalistas de gran belleza. Puede haber excepciones como en Pergouset (Lot) (Lorblanchet y Sieveking, 1997, p. 53), donde los grabados se van deformando a

medida que se adentran hacia el interior. Pero este caso es rarísimo. Por lo tanto, creemos que las visiones se materializaban después, no durante el trance.

¿Eran los artistas y los chamanes la misma persona? Probablemente en la mayor parte de los casos. En efecto, es tal la sofisticación y la calidad de las obras parietales que es de presuponer una especialización y una formación específica. Desde la óptica que hemos expuesto y en función de las culturas de las que hemos hablado, parece poco probable que haya habido una disyunción entre aprendizaje del arte y el de sus funciones: por un lado, con un chamán viajando en espíritu por un mundo sobrenatural, y por otro, con un artista esforzándose en entrar en contacto con los entes de este mundo a través de sus dibujos o materializando las visiones de otros. Las pinturas, por sí mismas, poseen un poder que el especialista religioso debía utilizar. Se trata de un problema completamente diferente al que encontramos en el arte mueble, que se crea en función de un contexto distinto al arte de las cuevas, y tal vez también —aunque no necesariamente— en el arte situado al aire libre.

Igualmente es posible ir más lejos todavía y especular sobre la fundamentación de los hechos conocidos, en relación a la selección de los chamanes y de las enseñanzas que recibían. Teniendo en cuenta la calidad de las representaciones parietales en las cuevas, aspecto que generalmente es el más destacado, no se podría excluir la posibilidad de que se hayan buscado aptitudes artísticas precoces entre los niños y que éstas hubieran constituido un criterio principal en la elección de los futuros chamanes. En el transcurso de su formación, estas calidades habrían podido ser favorecidas y desarrolladas. Después de todo, la capacidad de reproducir la realidad —y por la misma razón de ejercer un control sobre las fuerzas naturales y sobrenaturales— puede ser percibida como dependiente de la magia.

En cambio, la torpeza de ciertas representaciones, los trazados y las marcas indeterminados, las manos negativas (que incluyen las manos de niños) podrían evidenciar actividades de otras personas, que participaban en los ritos (de curación, de iniciación, etc.) a su manera.

La elección de los temas representados en el caso de los signos geométricos simples tan extendidos era, a nuestro parecer, de origen neurológico al provenir de los fosfenos, esas imágenes que se

forman en el interior de la retina y que acompañan el trance. Esto podría darse también en un buen número de imágenes pintadas o grabadas, en la medida en que provienen de visiones buscadas. No se puede insistir mucho sobre el hecho de que el contenido de las visiones debía ser controlado, canalizado y de alguna manera inducido por el aprendizaje recibido y por los imperativos culturales que les condicionaban. El origen real de estos temas era por lo tanto cultural, como no podría ser de otro modo. Su significado, como el de los signos geométricos,<sup>155</sup> debía variar en función de las culturas, de las épocas y de los lugares. Hay que destacar que ha sido experimentalmente demostrado cómo los fosfenos pueden servir de «inductores» en un viaje mental que ellos mismos facilitan, como si fueran un catalizador (Lemaire, 1993, p. 79, 167). Tampoco se ha rechazado la posibilidad de que ciertos signos geométricos hayan tenido este papel, entre otros muchos.

El escaso número de humanos es una cuestión que siempre ha intrigado —y aún no ha dejado de hacerlo— entre los que se dedican al arte parietal. Es cierto que, en todas las épocas y en todos los continentes, de una manera o de otra, el ser humano se ha situado en el centro de sus propios conceptos explicativos del mundo. Su presencia, aparentemente discreta en el arte parietal paleolítico, puede explicarse por diversos motivos. El mundo bullía por aquel entonces de vida animal, mientras que los grupos humanos eran dispersos y poco numerosos. En estas condiciones, es normal que las fuerzas sobrenaturales a las que el ser humano habría acudido para ayudarse a sí mismo adoptaran una forma animal y que estas imágenes se materializaran en las cuevas donde los humanos se esforzarían por entrar en contacto con los espíritus que esas figuras encarnaban. La rareza de las representaciones de humanos en las cuevas pone en evidencia que estas imágenes animales, frecuentemente desconectadas unas de las otras, no eran la reproducción de un hecho cotidiano o de una historia, sino que respondían a otras causas.

En las cuevas paleolíticas se observa la doble lógica de las grandes salas y de los rincones con representaciones. Estos lugares, donde sólo una o dos personas pueden encontrarse al mismo tiempo,

155. «Como el modelo neuropsicológico no describe los orígenes de las imágenes geométricas en el arte rupestre, tampoco puede explicar los significados» (Blundell, 1998, p. 10).

no fueron visitadas con mucha frecuencia a juzgar por la ausencia de rastros. Allí, no cuenta el resultado, es decir, la imagen. Lo que verdaderamente importa es su realización y, por lo tanto, el acto en sí. Al contrario, las grandes salas frecuentemente presentan imágenes más elaboradas y espectaculares (Niaux, Lascaux, Chauvet, Pech-Merle, etcétera), como si estuvieran destinadas deliberadamente para ser contempladas. Grupos de gente podían reunirse en estos lugares. Como la perpetuación de la tradición durante más de veinte milenios es un hecho conocido, lo que implica una enseñanza dogmática, parece posible que estas salas tuvieran la ocasión de jugar un papel importante en este proceso.

En definitiva, ¿por qué materializar las visiones? Los paralelos etnológicos nos proporcionan los elementos de respuesta a esta pregunta. Por ejemplo, en California y en Nevada, los chamanes pintaban sus visiones en la roca al día siguiente. Pensaban que, si no lo hacían, podrían caer enfermos y morir. Los lugares con arte estaban cargados de poder y facilitaban los nuevos «viajes» (Whitley, 2000), papel que de forma similar pudieron haber tenido las grandes salas con arte de nuestras cuevas. Entre los wanas, en el centro-este de la isla de Célebes en Indonesia, los chamanes van al reencuentro con los espíritus (frecuentemente de los animales que se transforman en hombres) durante la noche en el bosque, ya que es aquí donde se encuentran. De esta manera, el bosque juega un papel comparable al de la cueva o al del abrigo en otros contextos. Los chamanes consumen frutos alucinógenos para tener visiones que se relatan seguidamente al público, puesto que explicarlas refuerza su poder intrínseco.<sup>156</sup> El relato tiene en este caso la misma función que el dibujo en las cuevas paleolíticas. La materialización de las visiones puede tener justificaciones múltiples y complementarias: voluntad de concretarlas por una necesidad vital, para añadir poder, para inducir nuevas visiones, para abrir una puerta en el mundo de los espíritus con los que se ha deseado entrar en contacto, o incluso, para tener una utilidad mnémica, comparable a la de la iconografía en la tradición judeocristiana (Chauviel, 1999, p. 45).

Hemos leído y escuchado atentamente las críticas que nos han realizado. Algunas nos han asombrado por su tono y su contenido,

156. Informaciones recogidas y amablemente comunicadas por Gérard Nougazol, etnomusicólogo, que estudia este pueblo desde 1991.



pero tienen al menos el mérito de habernos obligado a profundizar en nuestra propia reflexión, a precisar algunas de nuestras posiciones y a ir más lejos, en nuestra intención por mejorar la comprensión del arte paleolítico, pero también en el plano epistemológico. La investigación científica no es nunca neutra y etérea. Las pasiones, los prejuicios y el conservadurismo juegan un papel nada despreciable, aunque raramente hayan sido puestos en evidencia cuando se defiende una postura interpretativa determinada. Era el momento de analizar este fenómeno a partir de hechos concretos, puesto que las reacciones suscitadas por la publicación de nuestra obra se han manifestado con una especial intensidad. Cuatro años después nos proporcionan un conjunto suficiente. El avance de la investigación en materia del arte parietal y en otros campos (etnología, por ejemplo), los descubrimientos efectuados en la cueva Chauvet y en otros yacimientos, los elementos que ignorábamos y que nos fueron proporcionados para ampliar nuestro conocimiento, no han contradicho las hipótesis avanzadas en nuestro libro, sino que más bien las han reforzado.

## Bibliografía citada

- Abelanet, J. (1998): «Notes de lecture. *Les Chamanes de la Préhistoire* par Jean Clottes et David Lewis-Williams». *Bulletin Association archéologique des Pyrénées-Orientales*, n.º 13, pp. 83-85.
- Atkinson, J.-M. (1992.): «Shamanisms today». *Annual Review of Anthropology*, 21, pp. 307-330.
- Aubriot, G. y S. (2000.): *L'Homme de la Combe d'Arc*, Pont Saint-Esprit, La Mirandole, 320 pp.
- Bahn, P. G. (1997): «Membrane and Numb Brain. A Close Look at a Recent Claim for Shamanism in Palaeolithic Art». *Rock Art Research*, vol. 14, 1, pp. 62-68.
- (1998): *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. Cambridge, Cambridge University Press, 302 pp.
- (1999): «Face to face with the earliest “art object”», en Strecker, M. y Bahn, P. (dir.), *Dating and the Earliest Known Rock Art*. Oxford, Oxbow Books, pp. 75-77.
- Bahn, P. G. y Vertut, J. (1997): *Journey through the Ice Age*. Londres, Weidenfeld & Nicolson, 240 pp.
- Beaune, S. de (1997): Compte rendu. *L'Homme*, 144, pp. 153-236.
- (1998): «Chamanisme et Préhistoire. Un feuillet à épisodes». *L'Homme*, 147, pp. 203-219.
- Bégouën, R. y Clottes, J. (1981): «Apports mobiliers dans les cavernes du Volp (Enlène, Les Trois-Frères, Le Tuc-d'Audoubert)». *Altamira Symposium*, pp. 157-188.
- (1982): «Des ex-votos magdaléniens». *La Recherche*, 132, abril, pp. 518-520.
- Blundell, G. (1998): «On Neuropsychology in Southern African Rock Art Research», en Galanti, G. A. (dir.), *The Anthropology of Consciousness*, 9 (1), pp. 3-12.
- Bourguignon, E. (1973): «Introduction: a Framework for the Comparative Study of Altered States of Consciousness», en *Religion, Altered States of Consciousness, and Social Change*. Columbus, Ohio University Press.

- (1977): «Altered States of Consciousness», en *Myths and Rituals. Drugs, Rituals, and Altered States of Consciousness*. Rotterdam, Balkema, pp. 7-24.
- Breuil, H. y Lantier, R. (1959): *Les Hommes de la pierre ancienne (Paléolithique et Mésolithique)*. Paris, Payot, 360 pp.
- Chakravarty, K. K., y Bednarik, R. G. (1997): *Indian Rock Art in its Global Context*. Delhi, Inde, Motilal Banarsidass Publishers Private Lid., 228 pp., 198 figs.
- Chaumeil, J.-P. (1999): «Les visions des chamanes d'Amazonie», *Sciences Humaines*, 97, pp. 42-45.
- Chippindale, C. (1999): «Issues in the Study of Palaeolithic Images». *American Journal of Archaeology*, 103, pp. 113-117.
- Clottes, J. (1995): *Les Cavernes de Niaux. Art Préhistorique en Ariège*. Paris, Le Seuil, 180 p., 181 figs.
- (1998): «Twenty Thousand Years of Palaeolithic Cave Art in Southern France». *Proceedings of the British Academy*, 99, pp. 161-175.
- (1999): «The Chauvet Cave Dates», en Harding, A. F. (dir.), *Experiment and Design. Archaeological Studies in Honour of John Coles*, pp. 13-19.
- (en prensa): «Créatures composites discrètes».
- Clottes, J. y Courtin, J. (1994): *La Grotte Cosquer. Peintures et gravures de la caverne engloutie*. Paris, Le Seuil, 199 pp., 191 figs.
- Clottes, J., y Lewis-Williams, D. (1996). *Les Chamanes de la Préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*. Paris, Le Seuil, 120 pp., 114 figs.
- (1997a): «Préhistoire. Les chamanes des Cavernes». *Archeologia*, 1997, n.º 336, pp. 30-41.
- (1997b): «Transe ou pan transe réponse á Roberte Hamayon». *Nouvelles de l'archéologie*, 69, pp. 45-47.
- Cohen, C. (1999): *L'Homme des origines. Savoirs et fictions en Préhistoire*. Paris, Le Seuil, 316 pp.
- Coles, J. (1995): «Rock Art and Picture Show», en Helskog, K. y Olsen, B. (dir.), *Perceiving Rock Art Social and Political Perspectives*. Oslo, Novus forlag, pp. 181-199.
- Courtin, J. (1999): *El chamán del fin del mundo*. Palma de Mallorca, José J. de Olañeta, 284 pp.
- Darwin, C. (1893): *The Variation of Animals and Plants under Domestication*. Londres, John Murray, 2.<sup>a</sup> ed.
- Delporte, H. (1997): «Comptes rendus. Livres». *Bulletin de la Société préhistorique française*, 94, 1, p. 16.
- Demoule, J.-P. (1997): «Images préhistoriques, rêves de préhistoriens». *Critique*, 606, pp. 853-870.
- Dobres, M. A. (2000): «Book Reviews». *Visual Anthropology Review* (en prensa).
- Feliks, J. (1999): «The Value of Interpretive Approaches in Archaeology». *Rock Art Research*, 15, 2, pp. 128-134.

- Fénies, J. (1965): *Spéléologie et médecine*. París, Manson, col. «Médecine légale et de toxicologie médicale».
- Flood, J. (1997): *Rock Art of the Dreamtime. Images of Ancient Australia*. Sydney, Angus & Robertson, 372 pp.
- Gibeault, A. y Uhl, R. (1998): «De l'outil á l'œuvre d'art, l'invention de la symbolisation», en Sacco, F. y Sauvet, G. (dir.), *Le Propre de l'Homme. Psychanalyse et Préhistoire*. París, Delachaux & Niestlé, pp. 12-40.
- Gould, S. J. (1998): «The Sharp-Eyed Lynx Outfoxed by Nature». *Natural History*, 6/98, pp. 23-27, 69-73.
- GRAPP (1995): *L'Art pariétal paléolithique. Techniques et méthodes d'étude*. París, CTHS, 427 pp.
- Groenen, M. (2000): *Sombra y luz en el arte paleolítico*. Barcelona, Ariel, 135 pp.
- Hamayon, R. (1990): *La Chasse á l'âme Esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*. París, Société d'Ethnologie, Université de Paris X, 880 pp.
- (1995): «Pour en finir avec la transe et l'extase dans l'étude du chamanisme», en Beff, M. L. y Even, M. D. (dir.), *Variations chamaniques*, 2, *Études mongoles et sibériennes*, cahier 26, pp. 155-190.
- (1997): «La transe d'un préhistorien á propos du livre de Jean Clottes et David Lewis-Williams». *Les Nouvelles de l'Archéologie*, 67, pp. 65-67.
- Hultkranz, A. (1995): «Le chamanisme, une tradition spirituelle multimillénaire», en Burenhult, G. (dir.), *Les Populations traditionnelles. Continuité et changement dans le monde contemporain*. París, Bordan, pp. 166-167.
- Laming-Empeaire, A. (1962): *La Signification de l'art rupestre paléolithique*. París, Picard, 424 pp., 50 figs., 24 pl.
- Lawson, A. (1997): «Leading French Prehistorian Honoured». *Past, The Newsletter of the Prehistoric Society*, 26, pp. 1-2.
- Layton, R. (2000): «Shamanism, Totemism and Rock Art. *Les Chamanes de la Préhistoire*, en the Context of Rock Art Research». *Cambridge Archaeological Journal*, 10, 1, pp. 169-186.
- Lemaire, C. (1993): *Rêves éveillés. L'âme sous le scalpel*. París, Les Empêcheurs de penser en rond, 267 pp.
- Leroi-Gourhan, A. (1968): *Prehistoria del arte occidental*. Barcelona, Gustavo Gili, 326 pp.
- (1977): «Le préhistorien et le chamane». *L'Ethnographie*, 74-75, n.º especial, *Études chamaniques*, pp. 19-25.
- Lewis-Williams, D. (1991): «Wrestling with Analogy a Problem in Upper Palaeolithic Art Research». *Proceedings of the Prehistoric Society*, 57 (1), pp. 149-162.
- (1992): «Ethnographic Evidence Relating to "Trance" and "Shamans" among Northern and Southern Bushmen». *South African Archaeological Bulletin*, 45, pp. 126-136.

- (1994): «Rock Art and Ritual: Southern Africa and beyond». *Complutum*, 5, pp. 277-289.
- (1997): «Prise en compte du relief naturel des surfaces rocheuses dans l'art pariétal sud-africain et paléolithique ouest-européen: étude culturelle et temporelle croisée de la croyance religieuse». *L'Anthropologie*, 101, pp. 220-237.
- Lewis-Williams, D. y Clottes, J. (1998a): «Shamanism and Upper Palaeolithic Art: a Response to Bahn». *Rock Art Research*, vol. 15, 1, pp. 46-50.
- (1998b): «The Mind in the Cave — the Cave in the Mind: Altered Consciousness in the Upper Paleolithic». *Anthropology of Consciousness*, 9 (1), pp. 13-21.
- Lewis-Williams, D. y Dowson, T. (1988): «The Signs of all Time. Entoptic Phenomena in Upper Palaeolithic Art». *Current Anthropology*, 29, 2, pp. 201-245.
- (1992): «Art rupestre san et Paléolithique supérieur: le lien analogique». *L'Anthropologie*, 96 (4), pp. 769-790.
- Loendorf, L. (1994): «Finnegan Cave: a Rock Art Vision Quest Site in Montana», en Turpin, S. (dir.), *Shamanism and Rock Art in North America*. San Antonio, Texas, Rock Art Foundation Inc., n.º especial, 1, pp. 124-137.
- Lorblanchet, M. (1988): «De l'art pariétal des chasseurs de rennes à l'art rupestre des chasseurs de kangourous». *L'Anthropologie*, 92, 1, pp. 271-316.
- (1992): «Introduction», en *Rock Art in the Old World*, Lorblanchet, M. (dir.) XV-XXXII.
- (1995): *Les Grottes ornées de la Préhistoire. Nouveaux regards*. Paris, Errance, 288 pp.
- (1999): «Michel Lorblanchet: pourquoi l'art est-il apparu?». *La Recherche*, 326, pp. 107-109.
- Lorblanchet, M. y Sieveking, A. (1997): «The Monsters of Pergouset». *Cambridge Archaeological Journal*, vol. 7, 1, pp. 37-56.
- Mandí, G. (1995): «Alternative Analogies in Rock Art Interpretation: the West Norwegian Case», en Helskog, K. y Olsen, B. (dir.), *Perceiving Rock Art: Social and Political Perspectives*. Oslo, Novus forlag, pp. 263-291.
- Mohen, J.-P. y Taborin, Y. (1998): *Les Sociétés de la Préhistoire*. Paris, Hachette, 320 pp.
- Nougier, L.-R. y Barrière, C. (1967): «L'art préhistorique occidental et ses problèmes. Réflexions à propos d'un ouvrage récent». *Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique*, VIII-IX, Annales de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Toulouse, III, 1, pp. 151-171.
- Oliva, M. (1996): «Mladopaleolihický hrob Brno II jako Pispevek k Pocatku Smananismu (Upper Paleolithic Grave Brno II an a Contribution to the Origins of Shamanism)». *Archeologické rothledy*, XLVIII, Praga, pp. 353-383.

- Panofsky, E. (1992): *Estudios sobre iconografía*. Madrid, Alianza, 348 pp.
- Perlès, C. (1992): «André Leroi-Gourhan et le comparatisme». *Les Nouvelles de l'Archéologie*, n.º 48/49, pp. 46-47.
- Perrin, M. (1995): *Le Chamanisme*. París, PUF, coll. «Que sais-je?».
- Renault, P. (1995-1996): «Fantômes et maisons hactécs». *Les Cahiers zététiques*, 5, pp. 11-21.
- Ripoll López, S.; Ripoll Perelló, E. y Collado Giraldo, H. (1999): *Maltravieso. El Santuario Extremeño de las Manos*. Cáceres, Junta de Extremadura, Consejería de Cultura, Museo de Cáceres, 168 pp., 116 figs.
- Robert-Lamblin, J. (1996): «Les dernières manifestations du chamanisme au Groenland oriental». *Boréales*, 66/69, pp. 115-130.
- (1997): «Les chamanes du Groenland oriental: éléments biographiques et généalogiques». *Études inuits*, 21 (1-2), pp. 269-292.
- Rosman, A. y Ruébeñ, P. (1990): «Structural Patterning in Kwakiutl Art and Ritual». *Man*, 25, pp. 620-639.
- Rouget, G. (1990): *La Musique et la Transe*. París, Gallimard, 621 pp.
- Santander Symposium* (1972). Santander-Madrid, UISPP, 645 pp.
- Sauvet, G. (1989): «Further Comment». *Rock Art Research*, vol. 6, n.º 2, pp. 149-150.
- Sauvet, G. y Tosello, G. (1998): «Le mythe paléolithique de la caverne», en Sacco, F. y Sauvet, G. (dir.), *Le Propre de l'Homme*. Lausana, Delachaux & Niestlé, pp. 55-90.
- Schaafsma, P. (1994): «Trance and Transformation in the Canyons. Shamanism and Early Rock Art on the Colorado Plateau», en Turpin, S. A. (dir.), *Shamanism and Rock Art in North America*. San Antonio, Texas, Rock Art Foundation Inc., Special Publication, 1, p. 45-71.
- Schaffer, B. S. (2000): «Reviews». *Scientific American Discovering Archaeology*, enero-febrero, pp. 106-107.
- Schefer, J.-L. (1997): «L'art paléolithique. Préliminaires critiques». *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*, pp. 5-33.
- Shay, T. y Clottes, J. (dir.) (1992): *The Limitations of Archaeological Knowledge*. Lieja, ERAUL, 49, 263 pp.
- Simonnet, G., L. y R. (1991): «Le propulseur au faon de Labastide (Hautes-Pyrénées)». *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, XLVI, pp. 133-143.
- Simonnet, R. (1996): «Les techniques de représentation dans la grotte omée de Labastide (Hautes-Pyrénées)», in Delporte, H. y Clottes, J. (dir.), *Pyrénées préhistoriques, arts et sociétés*. Actes du 118<sup>e</sup> congrès des sociétés historiques et scientifiques, Pau, 25-29 octobre 1993, París, CTHS, pp. 341-352.
- Steinbring, J. (1998): «Compte rendu de P. G. Bahn, *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*». *Rock Art Research*, vol. 18, 1, pp. 52.

- Taborin, Y. (2000): «Les interprétations de l'art paléolithique». *Archeologia*, n.º 366, pp. 52-61.
- Tscherter, E. (1997): «Lectures et Documents». *Ardèche Archéologie*, 14, pp. 63.
- Tilley, C. (1999): «Why Things Matter: Some Theses on Material Forms». *Mind and Body*, pp. 315-339.
- Turpin, S. A. (1994): «Ou a Wing and a Prayer: Flight Metaphors in Pecos River Art», en Turpin, S. A. (dir.), *Shamanism and Rock Art in North America*. San Antonio, Texas, Rock Art Foundation Inc., número especial, 1, pp. 73-102.
- Valentin, B. (1999): «Compte rendu de J. Clottes, 1998, *Voyage en Préhistoire*, Paris, La maison des roches», en *La Recherche*, 326, pp. 102-103.
- Vazeilles, D. (1991): *Les Chamanes, maitres de l'univers*. Paris, Le Cerf.
- Vialou, D. (1996): *Au cœur de la Préhistoire. Chasseurs et artistes*. Paris, Gallimard, coll. «Découvertes», 160 pp.
- (1998): *L'Art des grottes*. Paris, Scala, 127 pp.
- Villaverde Bonilla, V. (1994): *Arte paleolítico de la Cova del Parpalló. Estado de la colección de plaquetas y cantos grabados y pintados*. Valencia, Diputació de València, 2 vols., 404 pp., 56 figs., LXXV, 316 figs. (vol. 2).
- Vinnicombe, P. (1995): «Perspectives and Traditions in Australian Rock Art Research», en Helskog, K. y Olsen, B. (dir.), *Perceiving Rock Art. Social and Political Perspectives*. Oslo, Novus forlag, pp. 87-103.
- Vitebsky, P. (1996): *El chamán*. Barcelona, Debate, 184 pp.
- (1997): «What is a Shaman?». *Natural History*, 3/97, pp. 34-35.
- Walsh, R. (1989): «What is a Shaman definition, origin and distribution». *The Journal of Transpersonal Psychology*, 211, pp. 1-11.
- White, R. (1997): «Structure, Signification and Culture. Different Logics of Representation and their Archaeological Implications». *Diogenes*, n.º 180, vol. 45/4, pp. 97-113.
- Whitley, D. S. (1994): «Shamanism, natural modeling and the rock art of far Westem North American hunter-gatherers», en Turpin, S. A. (dir.), *Shamanism and Rock Art in North America*. San Antonio, Texas, Rock Art Foundation Inc., n.º especial, 1, pp. 1-43.
- (2000). *Les Chamanes de Californie. Le monde des Amérindiens*. Paris, Le Seuil, 140 pp., 111 figs.

## OTROS TÍTULOS DE ESTA COLECCIÓN

### Barbarie y civilización

Bernard J. Wasserstein

### Anarquistas. Un siglo de movimiento libertario en España

Dolors Marin

### Las revoluciones hispanoamericanas

John Lynch

### Historia social del Tercer Reich

Richard Grunberger

### Historia de España en el siglo XX

Julián Casanova y Carlos Gil Andrés

### España 1808-2008

Raymond Carr

### ¿Qué es la historia?

E. H. Carr



El chamán desempeña un papel destacado en la mayoría de sociedades primitivas, como intermediario entre los hombres y los dioses y como poseedor de conocimientos superiores a los del resto del grupo. Las gentes del Paleolítico Superior, nuestros directos antecesores, tenían un sistema nervioso idéntico al nuestro y, por lo tanto, estados de conciencia alterada que interpretarían a su manera. Sabemos que repetida y deliberadamente entraban en la profundidad de las cuevas para plasmar representaciones, no para vivir allí, y eso ocurrió durante inmensos periodos de tiempo. También sabemos que en todo lugar y en toda suerte de mitologías, el mundo subterráneo ha sido considerado como el reino de lo sobrenatural, de los dioses, la muerte o los espíritus. Ir allí era aventurarse en el otro mundo para reunirse con sus moradores.

Las cuevas tenían una doble función: facilitar las visiones y acceder a los poderes a través de la pared, que era una suerte de velo entre el otro mundo y el nuestro. Así, el uso de relieves naturales cobra pleno sentido: se creía que el propio espíritu del animal estaba presente en la roca, literalmente al alcance de la mano. Mediante la representación, se llegaba a él a través del velo de la pared y se conectaba con su poder.

Sin hacer del chamanismo una explicación única para todo el Paleolítico, esta obra da un paso muy importante hacia la comprensión de la actitud del hombre prehistórico ante lo sobrenatural y sus modos de acercarse a sus propios dioses.



929370



*Ariel*

HISTORIA  
www.ariel.es