

CAVERNÍCOLAS CONTEMPORÁNEOS

Algunos rasgos prehistóricos en artistas contemporáneos

Tonia Raquejo

«La mente humana es capaz
de cualquier cosa porque todo
está presente en ella:
tanto el pasado como el futuro.»

Joseph Conrad,
El corazón de las tinieblas.

Se dice que el espacio pictórico no es más que un reflejo de la concepción que el hombre tiene del mundo en un determinado momento. De ser así, a la hora de estudiar el arte contemporáneo, supuestamente reflejo del hombre contemporáneo, nos encontramos con un hecho estéticamente insólito: el Homo Sapiens tecnológico regresa al mundo cavernícola para retomar las formas y símbolos del arte parietal que tan misteriosamente desarrollaron sus lejanísimos ancestros.

Las explicaciones con las que los expertos justifican el arte prehistórico son de tipo socio-anímico-económicas. En otras palabras, las primeras manifestaciones artísticas del hombre responden a sus necesidades vitales que en el paleolítico giraban en torno a la caza (de ahí el culto zoomórfico) y a la fecundidad. Dos necesidades que, por otra parte, no han abandonado al hombre actual. Este sigue manifestando su instinto de procreación, cuya función, como ya nos advirtió Platón en *El banquete* por boca de Diotima, consiste en convertir a la humanidad precedera en algo eterno e inmortal. En cuanto a la cinegética, ya Bram Stoker lo dejó bien claro a fines del siglo pasado con su novela *Drácula*. Este mítico y legendario personaje no es más que el símbolo de aquello que perpetua el espíritu del cazador en la raza humana.

Pero no cabe duda de que los símbolos, desde su origen, han ido transformándose a través de las épocas. Sin embargo, curiosamente, con la ruptura de las vanguardias al inicio de este siglo, algunos artistas, influidos por la búsqueda de «lo primordial» (tanto en el arte como en el hombre), volvieron a expresarse con una serie de símbolos y fórmulas espacio-pictóricas que recuerdan vivamente a las usadas por los prehistóricos aunque probablemente, en cuanto al contenido se refieren, expresen (si es que expresan algo en absoluto) cosas diferentes. De estas conexiones nos ocuparemos seguidamente.

El culto a la fecundidad generó una serie de símbolos sexuales abstractos que a menudo acompañan a las representaciones zoomórficas del paleolítico y

neolítico. De entre estos símbolos, parece que las formas circulares fueron las que ejercieron particularmente más fascinación en el hombre. El círculo, inspirado probablemente en el disco solar, es la figura primaria abstracta que mejor representa *lo primordial*, aquello que es principio de todas las cosas. Se manifiesta de diversas formas, a saber: como bolas convexas de piedra que aparecen amontonadas formando pequeños montículos (generalmente se han encontrado cerca de enterramientos, por lo que se interpretan en relación a ritos funerarios); como pequeñas oquedades cóncavas que a modo de cupulinas decoran algunos abrigos rocosos; como protuberancias convexas que penden de las paredes de las cuevas; como círculos inscritos bajo relieve; como perforaciones (*fig. 1*), y, por último, como puntos cromáticos (rojos y negros) que generalmente se mezclan con otros símbolos, tal es el caso, por ejemplo, de la cueva de Pech-Merle, en Francia (*fig. 2*). Otras formas abstractas son igualmente frecuentes en la pintura parietal. Estas, según Giedion, derivan del triángulo invertido marcado en las venus para sobresaltar los órganos sexuales femeninos. En la cueva del Castillo se observa la evolución que el triángulo invertido sufre hasta transformarse en formas redondeadas. Aquí (*fig. 3*), cinco signos rojos campaniformes rodean a un negro (un fuste emplumado) que se ha interpretado como el signo fálico que recuerda al árbol de la vida mesopotámico. Ahora bien, considerar que para el hombre primitivo todas las líneas rectas significan falo y todo lo circular, o en forma de hoz, vagina, como pretendía Winthuis, es un riesgo que supone extraer conclusiones demasiado simplistas, advierte Gideon (1). Sin embargo, y aunque con reservas, a la hora de interpretar los símbolos prehistóricos tales consideraciones se han tenido en cuenta por los investigadores como Leroi-Gouran e incluso por el propio Giedion. Este, sostiene que el hombre prehistórico, al igual que el hombre «salvaje» de ciertas tribus «primitivas» en la actualidad, tenía una concepción cósmica basada en los elementos masculinos y femeninos, por lo que la naturaleza estaría interpretada bajo estas dos coordenadas sexuales. Esto quiere decir que el prehistórico no distinguía un cuerpo masculino y otro femenino tal y como lo hacemos nosotros hoy en día, sino que diferenciaba en uno mismo, prescindiendo de su sexo, órganos masculinos y femeninos de acuerdo a su forma y función.

Las tribus «salvajes» de la República del Congo, por ejemplo, conciben el cuerpo humano bajo fórmulas semejantes. En la máscara reproducida en la figura 4 se observa como los elementos del rostro han sido reducidos a simples formas, siendo las redondas y profundas (ojos, orificio nariz y boca) interpretadas como femeninas y las rectas, afiladas, protuberantes (nariz) como masculinas (*fig. 4*).

Esta concepción bisexual del cuerpo explica las representaciones de símbolos andróginos prehistóricos. Uno de los más corrientes y representativos son los famosos bastones de mando (*fig. 1*), que constan de una base perforada por un círculo (femenino) y una prolongación cilíndrica que de manera obvia alude al falo. Estos son símbolos que contienen «dos en uno» (es decir, la dualidad en la unidad) y que por su peculiar potencia generadora vienen a ser considerados como imágenes divinas. son símbolos de aquello que tiene el poder de generarse a sí mismo. Son, en resumen, el símbolo de la fuente de la vida.

Estos símbolos prehistóricos parecen haber subsistido hasta nuestros días en alguna región del inconsciente, o al menos así se inclina a pensar uno delante de *Madre e hijo*, (1935), obra de Henry Moore (*fig. 5*). El grupo escultórico, de carácter marcadamente freudiano (esté de acuerdo su autor o no), muestra casi como si de una manual de la época prehistórica se tratase, el uso del círculo (ya sean perforaciones, protuberancias redondas o cupulinas excavadas) como elemento femenino, frente a la recta saliente masculina. La maternidad tradicional ha quedado aquí sustituida por símbolos casi abstractos cuya lectura difícilmente puede conducirnos a error. Moore, claramente influido por las esculturas primitivas (africanas y precolombinas) que pudo ver en el Museo Británico y entender a través de Roger Fry (2), presenta la realidad desnuda prescindiendo de referencias figurativas superfluas que no harían sino distraernos o confundirnos del hecho central: la relación de dependencia-necesidad de la madre con hijo y viceversa.

De la misma manera, Miró, en su *Maternidad*, (1935) presenta, de manera todavía menos figurativa, la fecundación del óvulo por el esperma valiéndose de formas que, aunque abstractas, revelan por sí mismas su significado (*fig. 6*). También Chagall, a la hora de representar una maternidad, eligió fórmulas prehistóricas de representación espacial tales como la conocida con el nombre de «transparencias» (*figs. 7 y 8*). Esta fórmula permite una visión radiológica del objeto a través de la cual es posible perforar visualmente la materia para ver qué es lo que contiene en su interior. En realidad no se trata ni más ni menos que de aplicar los principios teóricos de Klee, quien insistía en la necesidad de que el hombre visualizara interiormente los objetos para así trascender de lo puramente aparente y externo de la cosa a su conocimiento profundo.

En la prehistoria, la contraposición entre lo externo y lo interno se omite porque ambos dominios venían a significar lo mismo para el hombre primevo, ya que éste no disociaba su yo del entorno; lo

uno y lo otro eran lo mismo. Esta dualidad psicológica-espacial se da, además, en otras obras de artistas contemporáneos. Por poner un ejemplo universalmente conocido, citaremos el *Guernica*, (1937), de Picasso. Aquí la escena se desarrolla en un espacio indefinible en tanto en cuanto no nos es posible descifrar si la escena se desarrolla en el interior de la casa o en el exterior (*fig. 9*). Los dos elementos referenciales (la puerta y la ventana) incitan al ojo ambiguamente quizá con el deseo premeditado del artista. Así, los desastres de la guerra, en un principio dedicados a España (lo que equivaldría al espacio interior de la casa), trascendería al mundo entero (exterior), con lo cual Picasso estaría criticando, no ya un hecho histórico en particular, sino la actitud bélica de toda la humanidad.

Sería quizá demasiado aventurado relacionar, como se ha hecho en el caso de las maternidades, los símbolos abstractos sexuales (puntos cromáticos y fustes emplumados), con el resto de la pintura de Miró (*fig. 10*) o Klee (*fig. 13*), puesto que en estos casos la coincidencia de significados no está ni mucho menos clara. Sin embargo, los parecidos puramente formales que pudieran tener además, como veremos posteriormente, justificaciones de tipo teórico, son suficientemente chocantes como para que al menos merezcan mencionarse, sin por ello pretender llegar a la conclusión de que la obra de estos pintores deba ser interpretada necesariamente bajo los valores prehistóricos bisexuales. El hecho de que tanto Miró como Klee coincidan en elaborar un sistema de imágenes semejante al del hombre primevo, pone de manifiesto hasta que punto el hombre contemporáneo no debe sentirse totalmente desvinculado de sus primeros antepasados. No en vano, para Herbet Reard, Paul Klee es el artista que ha llegado más lejos en la exploración del yo, allí donde reside el poder primigenio. Algo que justifican las palabras del propio artista: «Es presuntuoso —escribe Klee— el artista que no sigue su camino hasta el fin. Pero son escogidos los artistas que penetran en la región de ese ámbito secreto donde el poder primigenio nutre toda evolución. Allí, donde el generador de todo tiempo y espacio —llámesele cerebro o alma de la creación— activa toda función: ¿quién es el artista que no habitaría allí? En las entrañas de la naturaleza, en la fuente de la creación donde la llave secreta de todo se halla guardada (3).»

Viendo la obra de Miró y Klee (*figs. 10, 11, 12 y 13*) junto a las ya esquemáticas pinturas parietales del neolítico, se diría que los miles de años transcurridos desde la prehistoria hasta hoy en día no han servido para nada, excepto para volver al punto de partida después de dar un completo y, eso sí, virtuosísimo rodeo estético de 360 grados. El hombre decide volver al origen para buscar no el aspecto ex-

terior de las cosas (el grado aparente de civilización), sino lo esencial de ellas, aquello que sigue siendo común entre el hombre primevo y el contemporáneo; eso que Klee llamaba «lo sustancial» y que se aprende a reconocer a través de «la prehistoria de lo visible»: «Antes —escribe Klee— se describían cosas que se veían en la tierra, que se veían con agrado o que se deseaban ver. Ahora se pone de manifiesto la relatividad de las cosas visibles, y con ello se expresa la creencia de que lo visible es, comparado con la totalidad del mundo, sólo un ejemplo aislado, y que otras verdades está latentes en la mayoría de las cosas... Se tiende a convertir lo accidental en sustancial. La inclusión de categorías como bueno-malo crea una esfera ética. Lo malo no debe ser un enemigo triunfante o humillante, sino una fuerza que participa en la creación del todo. Cofactor de la generación y del desarrollo. Una simultaneidad de lo genuinamente masculino (malo, excitante, apasionado) y de lo genuinamente femenino (bueno, creciente, tranquilo), como un estado de estabilidad ética (4).» Esta visión cósmica del mundo recuerda a la concepción bisexual que el hombre prehistórico tenía de la naturaleza. Klee, consciente o no de ello, volvía a comunicarse mediante signos ancestrales, los primeros que descubrió el hombre.

Hasta ahora se han citado sólo símbolos abstractos, pero a ellos se deben añadir los figurativos, concretamente aquellos que representan «la parte por el todo». De estos, el exponente más interesante y característico lo constituyen las impresiones y siluetas de manos. También son estas imágenes en relación al culto de la fecundidad que, o bien aparecen monotemáticamente, o acompañadas de otras para reforzar su función simbólica (fig. 2). Pueden mostrarse, al igual que los puntos cromáticos, en rojo o negro, siendo el primero más normal en las impresiones y/o siluetas de la mano izquierda (lo femenino) mientras el segundo figura con más frecuencia en relación a la derecha (lo masculino).

Las manos constituyen uno de los símbolos más ancestrales y poderosos. Son, sin duda, la primera huella que el hombre deja impresa. Con ellas, el hombre ha transformado la naturaleza y ha creado un mundo de artificio a su imagen y semejanza. Como instrumento creativo y transformador, son utensilios de gran valor y por ello nuestros antepasados primevos las sacrificaban a las fuerzas ocultas con objeto de obtener de ellas favores a cambio. Esta es la razón por la cual se observan dedos mutilados en algunas impresiones.

La ceremonia de la automutilación se conserva todavía en pueblos «primitivos» actuales, también con carácter de sacrificio para ahuyentar un mal o pedir protección a los poderes invisibles. Estos ri-

tuales, que vistos desde nuestra civilización nos causan horror, están todavía presentes en algunas de nuestras manifestaciones culturales. Me refiero a los happenings del Accionismo Vienés (de alguna manera deudores de las investigaciones freudianas sobre el inconsciente) en los que la histeria colectiva llevó a Rudolf Schwarzkogler a morir en 1969, víctima de sus propias automutilaciones.

El expresionismo abstracto de Jackson Pollock se asocia también con estados psico-físicos especiales en los que el inconsciente domina sobre el consciente: «Cuando pinto —confiesa el artista— no soy consciente de lo que estoy haciendo (5).» Pollock no usaba caballete, prefería colocar el lienzo sobre la pared o, preferiblemente, en el suelo. Tampoco utilizaba el pincel, sino que aplicaba la pintura directamente del tubo (técnica de dripping) como para no perder el contacto directo con la materia que estaba trabajando. Evitando intermediarios innecesarios en ese proceso comunicativo, Pollock llegaba a pintar directamente con la mano, dejando en ocasiones su huella impresa sobre la tela tal y como hizo el hombre primevo miles de años atrás. El impulso que motivó este acto en uno y otro, viene de lo más recóndito del hombre, de allí donde todavía se conservan yacimientos psicológicos prehistóricos que algún día convendrían ser excavados.

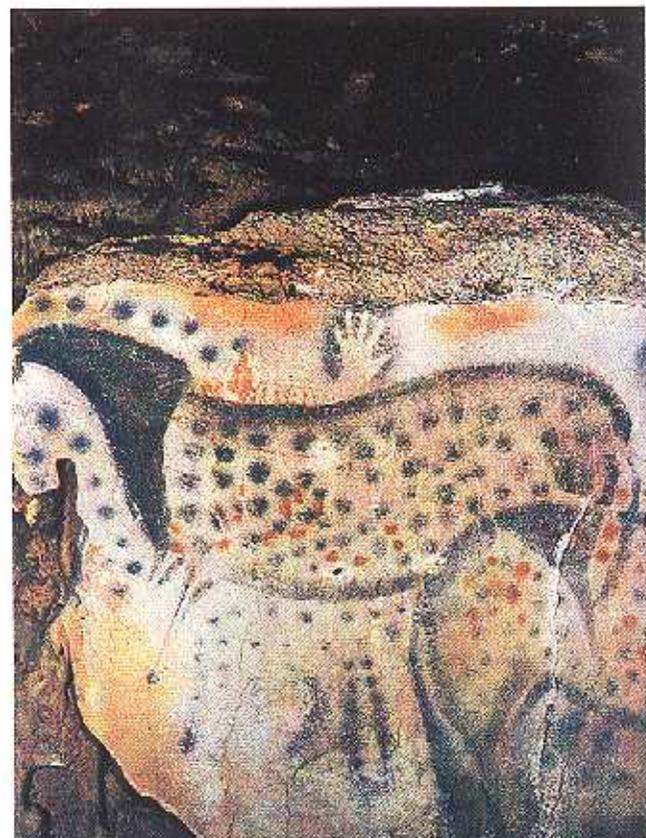
Dejar impresa la huella es una acción directa que expresa los instintos más primarios y que sobrevive en el hombre al margen de su estado de civilización. En las tribus urbanas, por ejemplo, el fenómeno se repite con asombrosa claridad. De entre la ya mítica maraña de graffitis neoyorquinos que embadurnan las paredes del *underground*, es frecuente encontrarse impresiones de manos, como si con ellas los autores quisieran constatar la paternidad de la obra. Esta firma, que fue universalmente utilizada en las cavernas también es hoy universalmente reconocida, y así decoran ahora nuestras cuevas (fig. 14). A diario, pueden verse en el Metro de Madrid las huellas de un pasado ancestral que amenaza con perpetuarse hasta la desaparición del hombre.

NOTAS:

- 1.—S. Giedion, *El presente eterno: Los comienzos del arte*, Madrid, Alianza Forma, 1985.
- 2.—R. Fry, *Visión y diseño*, Barcelona, Paidós, 1988 (publicado por primera vez en Londres, 1920).
- 3.—P. Klee, *On Modern Art*, cit. por Herbert Read, *Imagen e Idea*. Méjico, Fondo de Cultura Económica, 1957, p. 188.
- 4.—P. Klee, *Confesión Creativa*, 1920, en Angel González, Francisco Calvo Serraller, Simón Marchán Fiz, *Escritos de arte de vanguardia 1900-1945*, Madrid, Turner, 1979, p. 321.
- 5.—J. Pollock, cit. por T. Copplestone, *Modern Art*, New York, 1985, p. 188.



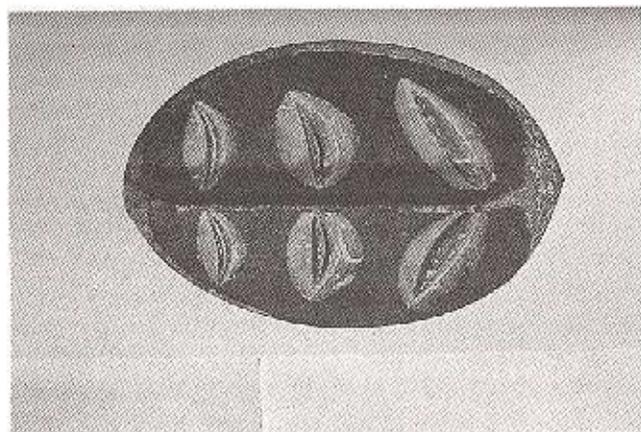
1.—Bastón de mando procedente de la cueva de El Pendo (Santander).



2.—Cueva de Pech-Merle (Francia), caballos punteados y mano impresa.



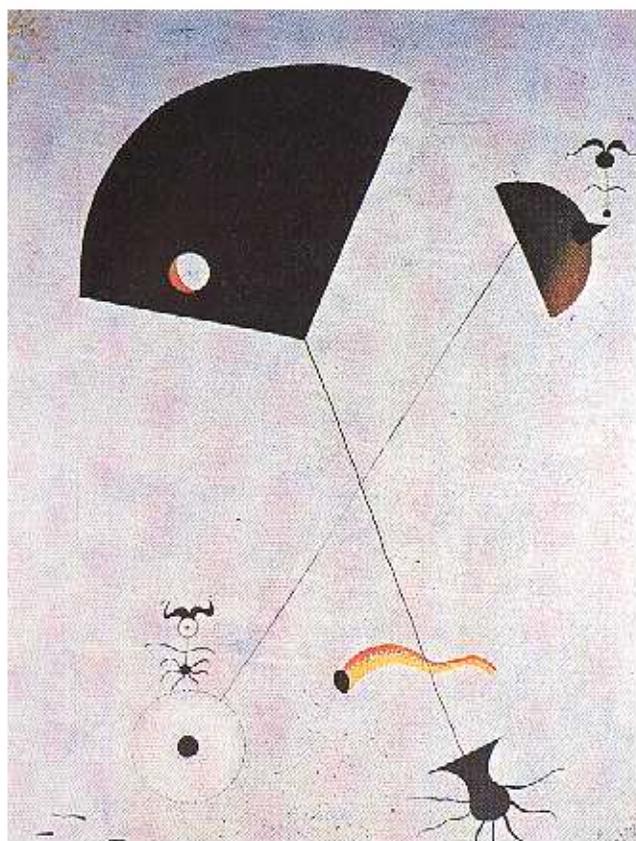
3.—Cueva del Castillo (I levante), signos femeninos y masculinos.



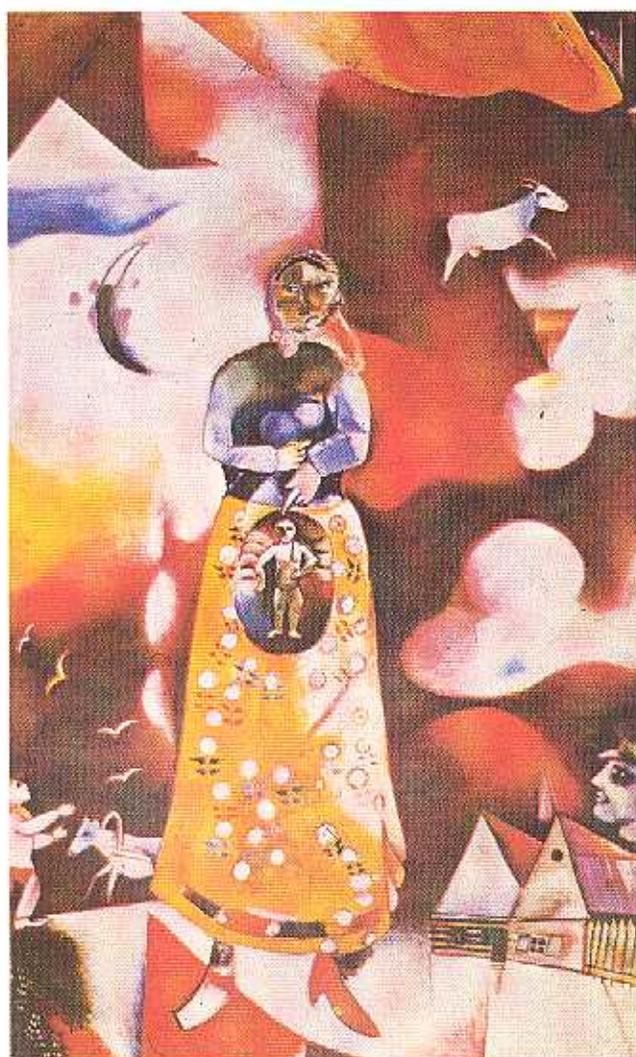
4. Máscara del Congo.



5. Henry Moore, *Madre e hijo* (1953).



6.—Joan Miró, *Maternidad* (1953).



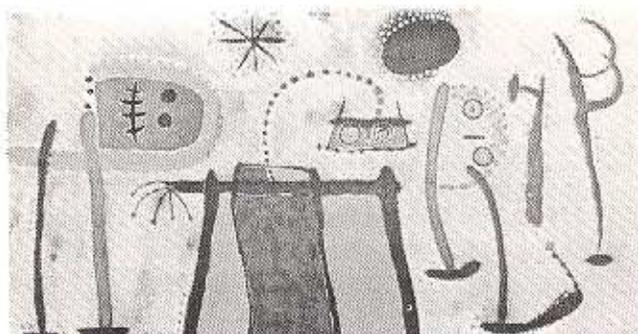
7.—Marc Chagall, *Maternidad* (1953).



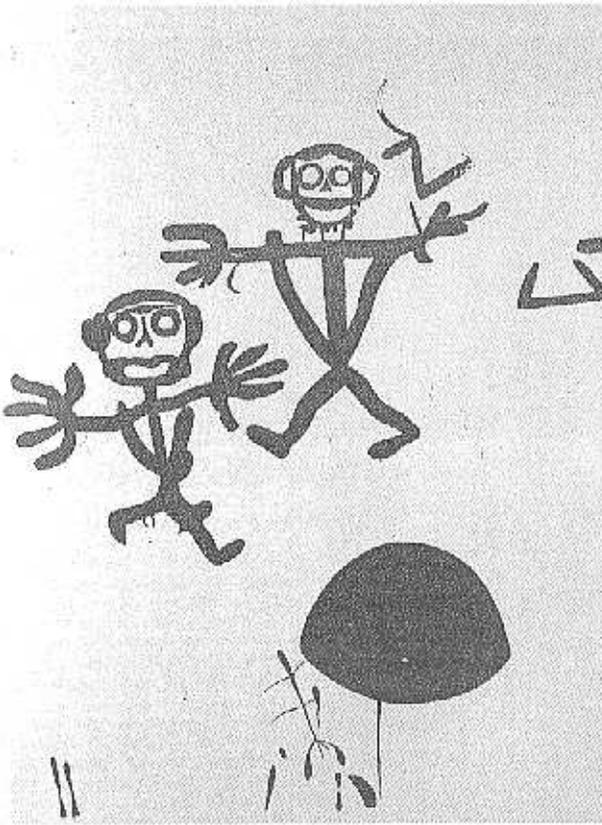
8.—Cueva del Pindal (Asturias), visión radiológica de un animal.



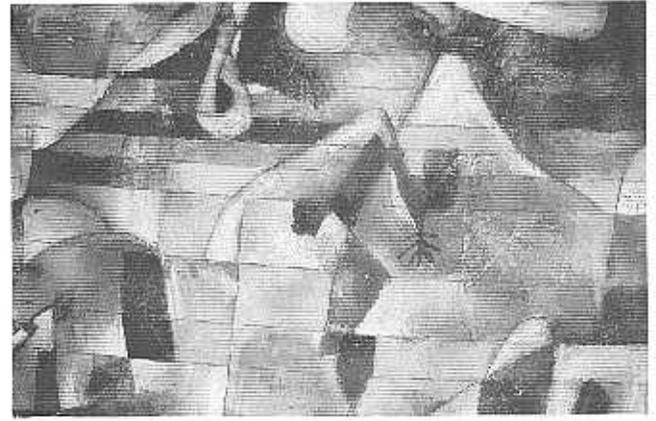
9.—Pablo Picasso, *El Guernica* (1937).



10.—Joan Miró, *Pintura* (1953).



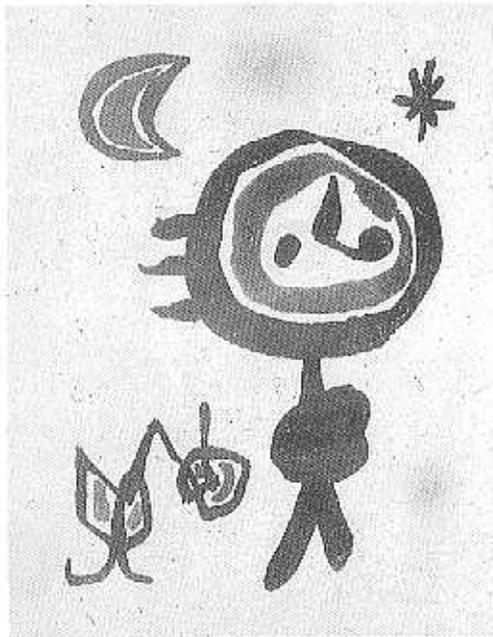
11.—Cueva de La Granja, Miranda del Rey (Jaén).



13.— Paul Klee, detalle de *Paisaje con torre de iglesia amarilla*, (1920).



14.—Interior de la estación de Metro de Embajadores (Madrid).



12.—Joan Miró, *Figura bajo la luna* (1953).



15.—Saura, *Crucifixión*, al igual que Pollock, Saura imprime la huella de su mano en los cuadros.