

PERO... ¿HUBO ALGUNA VEZ ONCE MIL BISONTES? LOS TEMAS DEL ARTE PARIETAL PALEOLÍTICO DE LA REGIÓN CANTÁBRICA

*Manuel R. González Morales**

RESUMEN- En este trabajo se presentan una serie de reflexiones acerca de la subjetividad que domina el análisis de temas y contenidos en el Arte Parietal Paleolítico, así como su incidencia en las teorías más aceptadas sobre este tema. Se resalta la necesidad de tener en cuenta la cronología de las figuras y conjuntos, así como de correlacionar estos datos con las prácticas de subsistencia y sociedad de los grupos implicados.

ABSTRACT.- This paper points out the subjectivity that has conditioned the analysis of motifs and contents on Palaeolithic Art, as well as its importance on the general knowledge on this topic. The need of a detailed chronological frame is stressed, as well as a connection between motives, subsistence practices and social organisation of Upper Palaeolithic groups.

PALABRAS CLAVE: Arte Paleolítico. Enfoques teóricos. Temática. Subsistencia. Sociedad de cazadores-recolectores. Cronología.

KEYWORDS: Palaeolithic Art. Theoretical Approaches. Subsistence. Hunter-gatherer society. Chronology.

1. A MODO DE INTRODUCCIÓN

Dentro de los distintos aspectos que cabe tener en cuenta a la hora del análisis del arte rupestre paleolítico, la consideración de los temas de sus representaciones a menudo se ha abordado desde un punto de vista esencialmente lineal y descriptivo, dando por obvios muchos elementos susceptibles de una discusión más minuciosa que suele llevarnos del terreno aparentemente firme de certezas objetivas a unos campos donde la subjetividad se adueña de muchos conceptos. Por este motivo, he aprovechado la oportunidad de redactar este artículo para realizar calas en diferentes cuestiones unidas por un elemento conductor común: su pertenencia al ámbito de los temas del arte parietal paleolítico. Modos más convencionales de tratar este campo ya han aparecido con frecuencia en la bibliografía, y este hecho me da una mayor tranquilidad para utilizar un punto de vista alternativo. Espero que sirva como base de discusión y

de crítica de muchos de los lugares comunes que manejamos de manera habitual (y a ello, desde luego, no escapa el autor). Quiero señalar también que me voy a referir solamente al arte parietal: las diferencias entre las manifestaciones rupestres y las mobiliarias, radicalmente separadas por sus entornos de producción y uso me parecen demasiado complejas para tratarlas en el espacio limitado de esta nota. Por último, señalar que me referiré preferentemente al ámbito cantábrico, pero que muchas de las observaciones realizadas son aplicables al conjunto del arte parietal paleolítico.

2. LAS BASES DE LAS SISTEMATIZACIONES TRADICIONALES

Buena parte de las sistematizaciones realizadas hasta el presente sobre la temática del arte paleolítico cantábrico han tendido a seguir el mismo tipo

* Departamento de Ciencias Históricas. Universidad de Cantabria. 39071 Santander.

de esquema de desarrollo: primero, la enumeración de las representaciones de animales, consideradas como el núcleo fundamental de este arte; a renglón seguido, las manifestaciones antropomorfas o de discutible atribución, y en tercer lugar, los signos. Tal organización cruza a través de otras categorías de análisis, como pueden ser la relativa a las técnicas o la esfera de la cronología, generando un modelo donde las representaciones concretas parecen ser el resultado de la intersección casual de cada uno de esos grandes conjuntos de variables, que de hecho se manejan como independientes.

Dicho de otra forma, una figura de cierva se considera -y probablemente lo es, en sentido estricto- una figura de cierva, independientemente de que sea pintada en negro o en rojo, a tinta plana o en trazo de contorno, o bien grabada con una u otra técnica, y también independientemente de que corresponda a uno u otro momento o "fase estilística", o se sitúen en una u otra posición: el hecho de que sea una cierva y no un caballo, o un signo cuadrangular, es lo que se considera pertinente a la hora del análisis temático y, a menudo también, cuando se traspasa la barrera, tenue a menudo, que separa "tema" de "significación", y se recuentan las figuras de una u otra atribución para hablar de conjuntos significativos o tratarlas desde un punto de vista "estadístico" (que no suele pasar, salvo casos excepcionales, de simples porcentajes).

Voy a mantener aquí un punto de vista distinto: la dialéctica existente entre técnica, "tema", cronología, lugar y "significado" es distinta de la mera posición estática de una figura concreta en un punto de intersección de esos espacios antes enunciados, y por lo tanto carece de sentido un análisis meramente "temático" al modo tradicional, es decir, de recuento de número de figuras de cada "clase", sea de animales, antropomorfos o signos, y la comparación entre conjuntos, si se hace solamente basándose en esa dimensión, como a menudo casi todos hemos realizado, y excluyendo, sobre todo, la del tiempo.

Se supone que tratamos con conjuntos significativos, no con figuras como entidades aisladas y, por lo tanto, cualquier conclusión sobre los temas, generalizada a todo el arte paleolítico -aunque sea el de una región- sin tener en cuenta esos otros factores, no es pertinente o puede servir de punto de partida a otras generalizaciones aún más erróneas, aunque sólo sea por acumulación. Me gustaría explicarlo con algunos ejemplos donde se parte de ese tipo de afirmaciones genéricas sobre la temática del arte paleolítico

para abordar los problemas de significación.

3. LA DEFINICIÓN DE LOS TEMAS

No es objetivo de estas notas precisar de una manera acabada todos los términos relativos al ámbito de los temas del arte paleolítico, pero sí creo que se puede hacer referencia a la falta de homogeneidad en el significado de esos términos, por otro lado tan usuales, como temas, motivos, etc. Por lo general, y de una manera no analizada, entendemos que los temas del arte son aquello que las figuras representan. Pero un enunciado de este tipo contiene afirmaciones que es necesario aclarar algo más: al hablar así, se hace una identificación de hecho entre la materialidad de la figura y algún elemento del mundo real o imaginario que consideramos su modelo, su tema de inspiración en el sentido de Laming y Leroi-Gourhan. A partir de ahí se produce una de las contradicciones más habituales en las que solemos caer a la hora de valorar el conjunto de temas de una estación de arte paleolítico determinada: el considerar en la práctica que esos temas mantienen entre sí una relación simétrica de la que guardan en el mundo real de origen de sus modelos, y a la vez suponer que se organizan, a otros efectos, con una lógica propia e independiente de aquella realidad de referencia.

Un ejemplo de ello lo tenemos al intentar sacar conclusiones de tipo ambiental de las asociaciones de figuras de animales, entendiéndolas como reflejo de su entorno natural (y del de los autores), a la vez que manejamos su organización espacial relativa, o la aparición o ausencia de determinados temas específicos con un valor esencialmente -o exclusivamente- simbólico. De ahí que muy a menudo se haya especulado con la vinculación que existe entre los temas del arte paleolítico y el entorno ambiental de sus autores.

Por otro lado, a la hora de la definición de los temas, el acto de identificación que conlleva es en sí mismo una fuente de conflictos. Ya Peter Ucko ha señalado las imprecisiones e incoherencias que suelen acompañar a los intentos de identificación de figuras, y el alto grado de subjetividad implicado en la misma (Ucko 1989). Por ello, muchas veces la definición de un tema depende estrictamente del observador y no de lo representado: más adelante volveremos a tocar este aspecto. Retornemos, por el momento, al apartado anterior.

4. **TEMÁTICA ZOOLOGICA Y "MUNDO REAL": LA RELACIÓN ENTRE LO PINTADO Y LO COMIDO**

Este es uno de los aspectos más manidos a la hora de efectuar generalizaciones sobre los temas del arte paleolítico, sobre todo para quienes no están familiarizados con el estudio directo del arte rupestre. Aparte de las dificultades de identificación de especies, o su variación a través del tiempo según la perspectiva de los investigadores (dado que las figuras, presumiblemente, siguen siendo las mismas), la comparación entre "fauna cazada" y "fauna representada", por lo que se refiere a conjuntos de arte parietal y los yacimientos de las mismas cuevas, u otras de cronología supuestamente similar, es un aspecto delicado, y con frecuencia mal comprendido. Un trabajo de Criado y Penedo (1989) sobre la contraposición entre arte paleolítico y arte levantino, por ejemplo, arranca de la afirmación de que:

"La oposición básica entre ambos artes, a partir de la cual es factible construir la hipótesis de que uno y otro corresponden a universos simbólicos y sociales claramente distintos, sino incluso antagónicos, es que, en líneas generales, el Arte Paleolítico "representa" distintas cosas de las que "caza" (...), mientras que en el Arte Post-Glacial Levantino se "representa" lo mismo que se "caza". (Criado y Penedo 1989: 5)

Sin entrar a considerar lo referente al arte levantino -que podría ser también objeto de comentario, pero se separa de nuestro tema- la afirmación de que los artistas paleolíticos en líneas generales representan cosas distintas de las que cazan sí que merece una observación más detenida, sobre todo a la luz de los ejemplos que se citan. En primer lugar, una generalización numérica de esas características requiere, al menos, una comparación entre elementos coetáneos, o cuya aproximación cronológica sea lo más estricta posible. En una perspectiva diacrónica, donde asistimos a cambios notables de largo plazo tanto en las tendencias de explotación del medio como en las representaciones parietales, no es posible generalizar un momento de una secuencia a la totalidad de la otra, y viceversa.

En segundo lugar, se requiere la determinación precisa de qué unidad de medida estamos utilizando para la comparación: dicho de otra manera, que no es lo mismo comparar proporciones de número de restos de animales, números mínimos de individuos, o peso en carne representado por éstos últimos individuos (y por tanto, su mayor o menor rele-

vancia económica efectiva en este último caso). En tercer lugar, una ocupación en una cueva representa una parte del conjunto de actividades -incluidas las venatorias- realizadas por uno o distintos grupos humanos, y los restos hallados en un nivel concreto de una cueva concreta proceden de un segmento del conjunto total de tales actividades: sería más lógico efectuar las comparaciones a una escala más amplia, usando la tendencia general de un período limitado cronológicamente, pero en un área superior a la del mero yacimiento concreto. Bahn ha tratado recientemente este problema de ligar explícita o implícitamente el arte paleolítico a la magia de caza y, por ende, a la obsesión por el animal como pieza (Bahn 1991).

Aunque unas líneas antes los autores citados reconozcan el problema de considerar todo el arte paleolítico como una unidad homogénea y global, de hecho asumen esa perspectiva en su trabajo. No son, por desgracia, los únicos: numerosas generalizaciones sobre los temas en el arte paleolítico, en la discusión sobre el grado de su similitud o diferencia con las especies del mundo real suman alegremente bisontes con caballos, ciervos con ciervas, renos y mamuts, sin tener en cuenta la distribución cronológica diferencial de las distintas representaciones. Lo que está detrás de este tipo de cuantificaciones es un concepto peculiar de la Prehistoria, que pone el acento en la estructura frente a la diacronía, y de hecho aborda el estudio del arte paleolítico de modo sincrónico, negando o colocando muy en segundo plano el hecho de que se trata de un fenómeno con una enorme profundidad cronológica, donde sus propios cambios y su relación con las transformaciones de las sociedades que integran sus autores son factores esenciales -y no accidentales- para su comprensión. De ahí que muchas de las afirmaciones de tipo general que se hacen sobre las relaciones entre temas y realidad en el arte paleolítico pueden ser ciertas, pero tal como son formuladas hallamos que pueden también ser ciertas sus contrarias, con lo cual poco habremos avanzado.

5. **SOBRE EL ARTE Y LA VIDA: EL EJEMPLO DE ALTAMIRA**

Un caso evidente de los problemas y los absurdos a los que conducen las generalizaciones sobre la temática del arte parietal paleolítico lo tenemos en un yacimiento supuestamente de referencia como es Altamira. Digo supuestamente, porque es bien conocido que se trata de uno de los conjuntos de los que menos sabemos, al menos por lo que tiene que ver

	SOLUTRENSE			MAGDALENIENSE			
	Obermaier	Straus (NMI) kg.		Obermaier	Straus (NMI) kg.		Klein (NMI)
<i>Elephas primigenius</i>	presente	0		presente	?		
<i>Sus scrofa</i>	escaso	2	240				
<i>Cervus elaphus</i>	muy abundante	20	2.000	muy abundante	19	1.900	14
<i>Rangifer tarandus</i>	muy escaso	1	55				
<i>Capreolus capreolus</i>	escaso	1	12,5	escaso	2	25	3
Gran bóvido/bisonte	muy abundante	5	2.000	abundante	4	1.600	2
<i>Rupicapra rupicapra</i>	bastante abund.	2	45	numeroso	2	45	
<i>Capra ibex (pyrenaica)</i>	bastante abund.	2	100	bastante numer.	1	50	
<i>Equus caballus</i>	muy abundante	8	1.440	abundante	4	720	1
<i>Phoca vitulina</i>	presente	1					
<i>Vulpes vulpes</i>	escaso	2					1
<i>Ursus spelaeus</i>	escaso	5					1
Aves		3		presentes	0		p

con un trabajo llevado a cabo desde fundamentos teóricos y metodológicos actuales: no conviene olvidar que el último estudio sistemático del conjunto de las pinturas y grabados de Altamira que se ha publicado data de 1935, y fue realizado al menos diez años antes. Entre otras muchas cosas, el gran techo de Altamira se ha puesto como ejemplo de la falta de correlación entre la fauna cazada y la representada, a partir del dominio numérico de figuras de bisonte que contrastaría con la escasa relevancia de dicha especie en la dieta de los cazadores magdalenenses de la cueva.

Las indicaciones ofrecidas por Breuil y Obermaier sobre la fauna de Altamira no son muy precisas, y aparecen enunciadas estrictamente en términos de presencia, ausencia o abundancia relativa de una manera que podíamos calificar de impresionista. A partir de las colecciones conservadas (cuya representatividad podría, desde luego, cuestionarse) Straus ofreció hace algunos años algunas estimaciones sobre

número mínimo de individuos para los distintos niveles (Straus 1977), que vienen a coincidir relativamente bien con la limitada colección del nivel magdalenense de las excavaciones de 1980-81 estudiada por Klein. Los datos de conjunto se ofrecen en el cuadro 1.

Si aceptamos que las pinturas de los bisontes del gran techo fueron realizadas en algún momento de la ocupación magdalenense inferior -como parece desprenderse también de la proximidad de las dataciones absolutas de yacimiento y pinturas- habrá que concluir que precisamente las tres especies que suponen la inmensa mayoría de la carne aportada al yacimiento -bisonte o gran bóvido, ciervo y caballo, por ese orden-, son las que forman parte de la composición, incluyendo la abundancia de bisontes y la relevancia formal y de tamaño de la gran cierva.

Difícilmente podríamos afirmar aquí que se representa lo que no se come, salvo que cometamos el error de manejar cifras de número de restos y no

estimaciones de la relevancia de las especies en la dieta (a partir de NMI y peso de carne). Si bien las técnicas de determinación del NMI pueden variar, como también los cálculos de pesos medios por especie, está claro que, para los magdalenenses de Altamira, el bisonte y el caballo juntos representaban una cantidad de alimento muy superior a la obtenida del ciervo, diferencia que había sido mucho más marcada aún en el Solutrense. Por lo tanto, no se trata en este caso de especies marginales, sino básicas para la subsistencia, y no sólo en ese momento, sino a lo largo del Paleolítico Superior.

6. ¿BUENO PARA COMER O BUENO PARA REPRESENTAR? UNA NUEVA INCURSIÓN HACIA LOS TEMAS ANIMALES

Otro aspecto curioso que hallamos en ejemplos como el anterior es la proyección de nuestro concepto de importancia o relevancia como sinónimo de número o relevancia numérica. Cuando muchos autores buscan equivalencias o diferencias numéricas proporcionales entre fauna cazada y fauna representada están asumiendo unos criterios de contabilidad rigurosamente modernos: o sea, que la importancia del ciervo se mide siempre por el número de ciervos representado, no por su posición, su tamaño, o su posible relación simbólica con otros elementos de la decoración o del soporte (o lo que es peor para nosotros, del orden o del ritual de ejecución de las representaciones, que desconocemos por completo). Es necesario filtrar ese tipo de afirmaciones por el tamiz del conocimiento de otros artes primitivos, donde podemos conocer el alto grado de variación existente en estas cuestiones.

De todas formas, llevar al extremo este tipo de consideraciones podría conducirnos por un camino de esterilidad, si llegamos a afirmar que existe un relativismo absoluto que impide cualquier afirmación o conocimiento. No me cabe duda que la coincidencia en la representación de determinadas categorías de animales a lo largo de todo el Paleolítico Superior es un hecho incuestionable y esencial para la interpretación de este arte; lo que discuto es la posibilidad de efectuar las comparaciones a base de correlaciones numéricas estrictas entendiendo que traducen valores simbólicos del mismo rango de importancia. El debate sobre esta cuestión puede seguirse en los artículos de Altuna (1983) y Rice y Paterson (1985, 1986), donde pueden verse posturas encontradas sobre la cuestión de la correlación entre fauna cazada y la representada. R. Willis, por su parte, ha situado el pro-

blema en el marco más amplio de las relaciones hombre-animal destacando la complejidad de los aspectos simbólicos por encima de las asimilaciones simples y directas (Willis 1990).

Como resumen, si hubiera que responder a la pregunta de si, para los artistas paleolíticos, los animales buenos para comer eran también buenos para representar, habría que responder de manera genérica con una afirmación, para precisar de inmediato dos aspectos: primero, que ello sería válido para todo el conjunto, pero sin equivalencia numérica estricta; segundo, que esa relación parece haberse modificado de manera sutil pero continuada a lo largo del Paleolítico Superior y que podría ser más cierta, por regla general, en las fases antiguas que en las más recientes. De esto ya he tratado en otro lugar (González Morales 1992), o lo han hecho algunos colegas (González Sáinz 1989), y desarrollarlo nos llevaría muy lejos de nuestro tema aquí. Más adelante, empero, volveré sobre ello.

7. LO CONCRETO Y LO ABSTRACTO DE LOS SIGNOS: ¿COTIDIANO O RITUAL?

Otra importante fuente de reflexión sobre los temas del arte paleolítico (¿o sería más correcto decir 'sobre nuestras ideas sobre los temas?') que me ha sugerido la lectura del artículo de Criado y Penedo mencionado antes es la que tiene que ver con el carácter "no cotidiano" del arte paleolítico o la falta de representación de las actividades humanas y de sus útiles y armas.

"Esta 'mayor cotidianidad' del AL [Arte Levantino] respecto al AP [Arte Paleolítico] se traduce, asimismo, en la presencia de útiles y elementos de cultura material en el primero de ambos (arcos, flechas, vestimentas, calzado); en el segundo en cambio sólo se han señalado posibles, escasas y ambiguas representaciones de útiles como arpones, mazas o bumerangs entre los signos frecuentes en este arte" (Criado y Penedo 1989: 9).

Pero si pasamos revista a las obras sobre el Arte Paleolítico anteriores a Leroi-Gourhan y Laming-Emperaire, encontraremos un arte poblado de toda una variedad de instrumentos de caza, así como de animales alcanzados por distintos tipos de venablos. Es el cambio de perspectiva teórica iniciado por los dos autores mencionados el que determina que los instrumentos cotidianos desaparezcan del arte y sean

sustituídos por una variedad de figuraciones supuestamente derivadas de la esquematización del sexo masculino (motivos "abiertos" o lineales) o femenino (motivos "cerrados" o "llenos"), considerando globalmente los signos como una categoría distinta y opuesta a la figuración animal.

Merece la pena detenerse en este punto y reflexionar sobre la circularidad que encierran algunas de nuestras actitudes habituales en torno a la relación entre "temas figurativos" y "temas abstractos" en el arte paleolítico: la reducida cantidad de representaciones humanas explícitas favorece su consideración como un arte donde el "mundo natural" es el centro de atención. La no aparición de figuras humanas se extiende a la idea de que en el arte parietal no se representan actividades humanas: el salto en el vacío que ello implica se suele pasar por alto, pero es el que lleva a buscar alternativas semánticas para figuras que, sin ese prejuicio, pueden resultar explícitas, y de hecho con frecuencia a los ojos del observador "no iniciado" en la contemplación del arte parietal (y no sesgado por los prejuicios profesionales). No parece más evidente *per se* que las líneas finas sobre un jabalí en un abrigo levantino sean flechas frente a que puedan ser venablos las líneas trazadas sobre un ciervo de la Caverna de la Peña de Candamo, por ejemplo; la consideración como representación "naturalista" de flecha en el primer caso y como "signo abstracto" en el segundo viene dada por el contexto teórico, y no por la materialidad de la figura. Otra cosa es que los signos del arte paleolítico sean todos ellos "legibles" por nosotros, o sean todos necesariamente representaciones figurativas de objetos cotidianos; extremo éste imposible de verificar, en todo caso.

Recapitulando, la idea de que los "signos" del arte paleolítico no representan objetos de uso común o de otro tipo está ligada a prejuicios teóricos sobre el sentido del arte y depende de nuestra capacidad de adaptar unos códigos visuales de lectura actuales a representaciones ejecutadas dentro de otro sistema de referencias muy distinto, y de nuestra limitada capacidad de reconocimiento de formas de posibles instrumentos que no conocemos a través de un registro directo de información, sino de uno mediado fuertemente por procesos de alteración como es el registro arqueológico.

8. UN EJEMPLO ALTERNATIVO: BAHN Y MITHEN SOBRE EL ARTE PALEOLÍTICO

La prueba de que la visión que relaciona los

signos en el arte paleolítico precisamente con las actividades de tipo cotidiano relacionadas con la caza está en aportaciones sobre esta categoría de temas como las realizadas por Paul Bahn (1986) y más recientemente por Steven Mithen (1990), justamente en el extremo opuesto de la consideración de los signos como figuras abstractas. Si bien se ofrece para ellos una identificación naturalista, ésta se separa, sin embargo, de lo recogido en el apartado anterior. En el bien conocido artículo de Bahn sobre la obsesión por la sexualidad en el arte paleolítico, este autor hace referencia al carácter equívoco de la identificación de una serie de signos paleolíticos como representaciones del sexo femenino, y recoge una serie de ejemplos de distintos contextos etnográficos en los cuales representaciones del tipo de las consideradas sistemáticamente como vulvas en el arte paleolítico se convierten, entre otras cosas, en huellas de animales sobre varios tipos de suelos. Bahn llama la atención sobre la subjetividad de la identificación de las figuras del arte paleolítico, y por más que no esté personalmente de acuerdo con otras partes de su artículo, ésta me parece una observación atinada.

La identificación de las vulvas con huellas de animales, por otro lado, no era nueva en ese momento ni original de Bahn: al menos ya F. Bourdier en 1967 señalaba esa identidad formal (Bourdier 1967: 272), como cita el propio Bahn (por no mencionar la contribución de Gómez-Tabanera (1971) en el mismo sentido, apoyada también en determinados paralelos etnográficos). Estaríamos ante la prolongación de la idea de que el arte paleolítico es un arte esencialmente ligado a las representaciones de figuras de animales, ampliada ahora a partes de los mismos, como sus huellas.

Pero, recientemente, S. Mithen ha llevado un paso más allá este tipo de identificaciones. Dentro de su idea global de interpretar el arte paleolítico como un sistema de recogida y transmisión de información estrictamente funcional, ligada a la práctica de la caza (Mithen 1988, 1990), muchos signos serían interpretados como huellas de animales, series de pisadas, vegetación circundante, etc. (Mithen 1990: 225-255). Las vulvas, distintos tipos de puntuaciones o trazos cortos, y signos afeados se corresponderían de manera genérica con esas categorías de identificación. En la misma onda de buscar referencias estrictas entre el arte paleolítico y la caza, un autor como Kehoe (1990) asimila las formas de diversos tipos de signos, sobre todo los cerrados cuadrangulares y las parrillas, con trampas o cierres para control de captura de los animales. También Marshack, en su obra de conjunto, efectuaba la identificación específica de distintas clases de signos con elementos vegetales, inter-

pretados a su vez como referencias estacionales (Marshack 1972).

Por lo tanto, y por más que buena parte de estas propuestas me parezcan muy discutibles, si no directamente rechazables, sirven para ilustrar el hecho de la falta de unanimidad entre los investigadores sobre el carácter abstracto de los signos, o su derivación exclusiva de la figura de los sexos masculino y femenino, al modo de Leroi-Gourhan: la tradición anterior, desde los inicios del estudio del arte paleolítico, y aportaciones contemporáneas a ese autor o posteriores discrepan notablemente de su sistema de clasificación. Robert Layton ha señalado cómo en la tradición de los investigadores europeos se pueden distinguir dos formas distintas de aproximarse al problema de las figuras que no sugieren con certeza un modelo natural, como es el caso de los signos: quienes les otorgan un significado que se supone que ha sido el que ha intentado representar el artista, frente a quienes asimilan las series de signos a un modelo que sugiere lo mismo al investigador, pero del cual no se afirma que ha estado en la mente del artista (Layton 1987: 24-34). Aquella perspectiva esencialista y la segunda, explícitamente formalista, no aparecen siempre claramente diferenciadas en el trabajo de muchos investigadores, y se puede tener la impresión de que tendemos a pasar de una a otra sin efectuar un análisis crítico del cambio radical de punto de vista que ello supone.

9. SIGNOS SIN ANIMALES: OTROS COMENTARIOS SOBRE EL PAPEL DE LOS SIGNOS

Y al hablar de signos surge otra cuestión elemental de definición del arte paleolítico como un arte naturalista de temática esencialmente animal, acompañado de signos: el hecho de que haya conjuntos enteros que solamente contienen este último tipo de representaciones, con exclusión de figuras de animales, y otros muchos donde no es posible saber con certeza si los signos de hecho acompañaron a esas figuras o fueron realizados como conjuntos aislados. Esto es especialmente visible en la costa cantábrica, donde nos encontramos con cuevas donde las áreas de decoración presentan series de signos como único tema, y no sólo en el caso de representaciones aisladas, sino también en el de agrupaciones complejas, como Entrecuevas, La Herrería, Balmori, El Tebellín y las Cuevas de Mazaculos, en Asturias, o las de La Fuente del Salín y Santián en Cantabria. En otros casos, paneles de signos se alternan con figuras de animales, marcando claras diferencias en cuanto a técnicas

de realización o superposiciones de conjunto.

Ello hace pensar en fases completas donde, o bien los signos eran exclusivos, o bien dominaban el conjunto, con un número limitado de figuras de animales. Por lo tanto, entender a priori que los signos son un elemento acompañante de las figuras de animales y están limitados a ese papel también en el plano de la significación es un ejemplo más de las generalizaciones simplificadoras al uso sobre los temas en el arte paleolítico. Ello no contradice lo expuesto más arriba: solamente lo haría si consideráramos -en una nueva generalización de orden superior- que los signos son en sí mismos una categoría única, abstracta y definida por oposición a las representaciones figurativas (al modo de Leroi-Gourhan). Pero, desde el punto de vista de su aparición como tema en el arte parietal, hay signos que de manera reiterada están asociados directamente a figuras de animales aparentemente contemporáneas y otros que no: esa variedad de comportamiento parece simplemente relatar su variedad de significado, no reducible a un esquema único.

Para nuestra visión, con una limitada capacidad de identificación de los signos y sesgados por la idea de que el predominio de figuras animales representa el núcleo mismo del arte paleolítico, los casos de conjuntos exclusivos de signos parecen resultar aberrantes por incomprensibles. Sin embargo, de nuevo nos hallamos ante el tema de la subjetividad de nuestro punto de vista. El mismo Layton ha señalado que muchos arqueólogos que trabajan en arte paleolítico consideran que la calidad interpretacional de las figuras es transparente y fácilmente clasificable en motivos que significan bisonte, caballo o ciervo. Pero unos son más transparentes que otros, según porten más o menos información: en el caso de los signos, nuestro problema de lectura estriba básicamente que muchos de ellos debían llevar consigo información suficiente para una identificación por sus contemporáneos, pero escasa para nosotros, sin dejar a un lado la posibilidad de que, en ocasiones, la ambigüedad o indefinición fueran deliberadas (Layton 1987: 23-38).

Por tanto, los signos integran en la práctica, y para la mayoría de nosotros, una categoría que podría ser formalmente definida por exclusión: es decir, en la que colocamos todo aquello que no nos parece ni animal (o semejante) ni humano o antropomorfo; pero fuera de ello se dista de tener una visión única y unánime sobre el carácter figurativo o abstracto de muchos signos, y por lo tanto del papel que juegan en las composiciones, bien como elementos acompañantes de otras figuras, bien como entidades con su propia organización.

Figuras de animales y signos componen en su conjunto lo que acostumbramos a considerar como los temas del arte paleolítico: sin embargo, me voy a permitir introducir otra categoría que, al menos en algunas ocasiones y bajo ciertas condiciones, podría considerarse con un rango similar.

10. CUANDO EL FONDO ES EL MENSAJE: EL SOPORTE COMO TEMA

Una de las características que se menciona más a menudo como propia del arte parietal paleolítico es la de la integración de elementos del soporte en las figuras, bien sea para dotarlas de volumen, bien sea para crear detalles o partes de las mismas. En una tal acepción, nos encontraríamos más ante un artificio técnico que ante una posible consideración del soporte como tema. Se ha insistido también con frecuencia en la falta de referencias paisajísticas en este arte, y ahí podemos empezar a discrepar parcialmente de la opinión más generalizada. Se cita en algunos estudios el hecho de que el suelo aparezca en ocasiones, más que sugerido, materializado de manera efectiva por salientes o variaciones de color de las paredes, lo cual constituye un caso relativamente frecuente, y donde el soporte obra casi el papel de representación, en sentido estricto.

En algunos signos se hace especialmente clara la relación entre soporte y actividad pictórica: los casos reiterados en que oquedades alargadas y profundas aparecen silueteadas de bandas de puntuaciones (Chufin) o trazos cortos (Mazaculos) en rojo, o bien trazos grabados (El Linar); salientes de disolución o estalactitas que sirven de apoyo expreso a trazos por una o ambas caras, como en Pindal o de nuevo Chufin, y, en general, todos los ejemplos de expresa yuxtaposición o superposición entre signos y elementos que se individualizan con respecto a la superficie.

En otras ocasiones, las figuras de animales parecen surgir de, u ocultarse tras salientes o grietas de la superficie parietal. Estas modalidades de interacción entre las representaciones y el soporte han sido objeto de análisis para otros artes primitivos, como en el caso de los bosquimanos San, llegando a la conclusión que la superficie de la roca se comporta, más que como límite o soporte sólido, como un espacio de relación entre el mundo real y el mundo de los espíritus, un velo a través del cual circulan las figuras en una u otra dirección (Lewis-Williams y Dowson 1990). Así, las figuras incompletas de animales podrían no ser tales en sentido estricto, sino imágenes de esos seres en tránsito entre ambos universos.

Hay casos en que, de modo indudable, las figuras se han ejecutado interrumpiendo intencionalmente su desarrollo en un accidente de la superficie: un cuarto trasero de bóvido en la Cueva de Cobrantes ofrece un ejemplo singular.

Los autores mencionados ligan esta idea al hecho de que las pinturas de los San están relacionadas con la actividad de los chamanes, y representan parte de las alucinaciones propias de sus trances. En ese mismo sentido, el hecho de decorar las paredes de la cueva, donde las figuras se reparten por la superficie del túnel que forman las galerías, podría tener bastante que ver con las alteraciones de la percepción del espacio propias de tales situaciones alucinatorias. Resulta, desde luego, ingenuo esperar que el arte paleolítico debería comportarse de la misma forma que determinados artes primitivos actuales en cuanto a su significación, origen o vinculación con prácticas chamánicas (entre otras cosas, porque la propia variedad de éstos es el primer argumento en contra de una interpretación única), pero aspectos como los mencionados a propósito de la interrelación entre figura y soporte no pueden descartarse (véase Layton 1987 para una crítica reciente de los problemas de las comparaciones etnográficas).

Por tanto, el soporte, además de funcionar materialmente como tal, se integra ocasionalmente en las figuras o forma en sí mismo, con algunas modificaciones añadidas, un tema de composición en sentido estricto, como signo o elemento de paisaje. Es de suponer -pero ello es indemostrable- que muchos otros elementos naturales yuxtapuestos a las representaciones hayan formado parte de las mismas a ojos del artista, pero la selección de los mismos en la actualidad resultaría subjetiva en esencia, y se requiere especial cautela para no pasar sin crítica al terreno de la pura fantasía. Este es uno de los aspectos que, a mi juicio, merecería un esfuerzo de desarrollo de una metodología rigurosa, destinada a avanzar en el conocimiento de la relación entre el soporte y la representación, desde esa perspectiva del soporte como tema.

11. ¿Y DE CUANDO SON LOS TEMAS? ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE LAS VARIACIONES TEMPORALES DE LA TEMÁTICA DEL ARTE PARIETAL

También se ha comentado ya que, para algunos autores, parece lícito abordar un análisis general de la temática del arte paleolítico desde una perspec-

tiva de hecho sincrónica, sin entrar a considerar la cronología de los conjuntos implicados. Ello supone negar la dimensión histórica del arte paleolítico y su dinámica de cambio a lo largo de los milenios de su desarrollo. En cambio, diversos especialistas "críticos" (como Ucko, Rosenfeld, Layton o Conkey, sobre todo) han coincidido en señalar que a lo largo de todo el Paleolítico Superior ha dado tiempo a que aparecieran y desaparecieran varias "tradiciones artísticas"; por ello resulta ingenuo extraer conclusiones de valor universal para la totalidad del arte paleolítico sin integrar la dimensión temporal. Por otro lado, las representaciones artísticas son una parte más del conjunto de actividades realizadas por los grupos humanos, y no es posible asumir cambios en éstas -por más "adaptativos" que sean para algunos- a la vez que presuponemos que el arte permanece invariable. Creo que merece la pena explorar algo más esa relación.

Ese tipo de análisis del arte, o de sus temas en este caso, presupone que las "formas artísticas" se pueden analizar (u omitir su análisis) con independencia de los aspectos económicos, o incluso sociales, de una comunidad humana (y viceversa). Con ello, resultan ser un aspecto fenoménico, no sustantivo, para la comprensión del funcionamiento de un sistema, e incluso pueden variar de un modo relativamente aleatorio con independencia de él. Su desaparición a fines del Paleolítico Superior no dejaría, por tanto, de ser una anécdota o una coincidencia temporal que no resulta significativa para el conjunto del análisis del sistema.

Obviamente, desde una perspectiva de carácter materialista, no resulta posible desligar, en el estudio de las sociedades primitivas, los aspectos económicos de la estructura social o de las manifestaciones de la ideología (como el arte): todos ellos forman parte integrante de la trama estructural de esas sociedades, sin que sus funciones se encuentren especializadas, a la manera de las formaciones sociales más avanzadas (Godelier 1974, 1977: 155-159). Por ello defendí en su día que carece de sentido abordar el estudio de las comunidades humanas en el tránsito del Paleolítico Superior al Mesolítico eludiendo el análisis de la desaparición del arte, en tanto que desaparición de las evidencias materiales de una ideología de muy larga duración, presente a lo largo de la mayor parte del Paleolítico Superior. Las variaciones que sufren los temas del arte tienen especial relevancia en este debate.

Recientemente se han abordado aspectos relacionados con el fin del arte paleolítico por González Sáinz (1989a, 1989b: 254-264). Para este autor, los factores del "enrarecimiento y posterior desaparición"

del arte paleolítico podrían resumirse como

"la pérdida del sentido original de unos temas y fórmulas de composición parietal, mantenidos durante casi todo el Paleolítico Superior, pero cada vez más en contradicción con las bases económicas de los grupos humanos.

Tendencias a un menor grado de interrelación cultural de los grupos humanos, por el menor papel de los movimientos a larga distancia y la nueva orientación del aprovechamiento económico, más intensivo y diversificado, desde finales de la época magdaleniense." (González Sáinz 1989b: 264).

Vemos cómo en este caso la cuestión de la desaparición del arte parietal se intenta ligar con los cambios en los factores productivos, por más que dicha relación no se articule completamente en el plano teórico.

El proceso de regionalización que es patente en el Mesolítico europeo está claramente señalado en el Magdaleniense Superior final y el Aziliense cantábrico: la progresiva sustitución de la caza especializada -cuya inflexión al alza sitúa Straus ya en el Solutrense- sobre territorios aún relativamente amplios debida a la restricción espacial de la explotación, unida a una paralela diversificación de los recursos, al poner en uso nuevas fuentes tanto de materias primas como de alimentos más próximas a los lugares de hábitat. Reducción del territorio, con la paralela tendencia a la reducción de los movimientos de los grupos y, por tanto, a los contactos a larga distancia entre los mismos (González Morales y González Sáinz, 1986: 260-285). En la misma dirección apunta la tendencia a la reducción de la variedad tipológica del instrumental, ligada a motivos funcionales pero también a cambios en la captación de materias primas.

La estructura social de estos grupos hubo de sufrir cambios similares en un espacio relativamente corto: en las sociedades primitivas, la organización social es en sí misma, e indisolublemente, a la vez organización productiva, sin la separación más neta que podríamos establecer entre estructura económica y superestructura jurídico-política en sociedades más avanzadas. La menor movilidad -fruto de la restricción geográfica antes mencionada- y el subsiguiente menor contacto generalizado con otros grupos sin duda debió suponer cambios inevitables en las estructuras de parentesco, a la vez que la organización social del trabajo en una economía de amplio espectro, con una recolección y pesca incrementadas y una

aparente reducción en la tradicional actividad cazadora hubo de ser netamente diferente de la de épocas anteriores.

Un último elemento debe ser tenido en cuenta en este análisis: los componentes ideológicos, bajo la forma del mito y el ritual, no pueden tampoco desligarse de los aspectos anteriores. Ya Leroi-Gourhan había destacado hace tiempo el papel que determinados signos parecían jugar como "marcadores étnicos" (Leroi-Gourhan 1980) y, por otra parte, se ha tratado por diversos autores el tema de los "santuarios" paleolíticos como lugares de agregación periódica de unidades sociales dispersas (como en Conkey 1980). Pero en un momento de disolución de esas unidades sociales extensas en pleno proceso de regionalización, unos mitos y unos rituales (entre éstos el arte paleolítico) ligados a una formas productivas y a una estructura social ya caducas no pueden mantenerse por más tiempo: las contradicciones que afloran en el Magdaleniense entre los temas del arte parietal y del arte mueble cantábricos (González Sáinz y González Morales 1986: 250) nos señalan cómo las formas presumiblemente más ritualizadas del arte -las ligadas a los santuarios parietales- mantienen una expresión más conservadora de sus contenidos, en tanto que aquellas otras vinculadas con el mundo de los objetos cotidianos parecen reflejar más directamente en su contenido temático las preocupaciones cinegéticas -y en buena parte productivas- de sus autores. Conkey (1984, 1985; Rowntree & Conkey 1980) ha explorado reiteradamente el tema de la relación entre territorio, paisaje, unidades sociales y arte prehistórico, y es una buena referencia para ampliar esta discusión.

Volvemos aquí a la cuestión de la relación entre lo representado y lo consumido, pero ahora desde una perspectiva temporal. En efecto, si analizamos el registro de representaciones parietales atendiendo a las cronologías al uso, podemos concluir que la separación entre la fauna identificada en el arte y aquella presente en los yacimientos coetáneos (teniendo en cuenta las salvedades hechas líneas arriba sobre este tipo de comparaciones) tiende a variar con el tiempo, presumiblemente de manera no lineal, pero dando la impresión de que son aquellas especies más importantes como base de subsistencia a principios del Paleolítico Superior las que forman el núcleo de los te-

mas -bisonte/gran bóvido y caballo- y ocupan la parte central de las composiciones principales, tal vez como reflejo de los mitos que están tras ellas. Este núcleo persiste, con matizaciones y añadidos de elementos complementarios, hasta el mismo final del Paleolítico, cuando ya las especializaciones cinegéticas sobre otras especies -ciervo en el Cantábrico, reno en el Pirineo y el Périgord, cabra en determinados entornos de montaña- nos muestran que, efectivamente, la base de subsistencia se aparta cada vez más de aquello que integra el centro del universo traducido por el arte.

Estáramos dando ahora una respuesta, por más que sea hipotética, a los interrogantes planteados antes sobre la correspondencia entre lo cazado y lo representado: no tiene sentido formular esa pregunta de manera absoluta, sino que parece dependiente del factor tiempo. Creo que profundizar de una manera rigurosa en el conocimiento lo más preciso posible de la cronología de las figuras y los conjuntos, y de su correlación con las prácticas de subsistencia -especies cazadas, pero también estrategias y técnicas de caza y sus requisitos sociales- debería ser el camino para llegar a conclusiones más generalizables sobre estos procesos que enlazan principio y fin del arte parietal paleolítico.

12. CONCLUSIÓN

Este rápido repaso a algunas cuestiones sobre los temas en el arte parietal no pretende, como se decía al principio, ser otra cosa que una serie de sondeos en algunos de los problemas implicados en la definición misma de los contenidos de las representaciones parietales y su relación con otras esferas de la actividad económica y organización social de sus autores. En especial, me gustaría concluir señalando las pocas certezas que podemos alcanzar a través de los análisis tradicionales, y la necesidad, apuntada en varias ocasiones, de desarrollar nuevas líneas metodológicas para abordar la cuestión, asumiendo de entrada las limitaciones de los enfoques anteriores y las dosis de subjetividad implicadas en ellos. Espero que estas líneas sirvan por lo menos para generar alguna discusión en ese sentido.

BIBLIOGRAFÍA

- ALTUNA, J. (1983): On the relationship between archæofaunas and parietal art in the caves of the Cantabrian region. *Animals and Archæology* (Clutton-Brock, J. & Grigson, C.). BAR, Oxford.
- BAHN, P. C. (1991): Where's the Beef? The Myth of Hunting Magic in Palæolithic Art. *Papers presented to the Symposium G of the AURA Congress* (Bahn, P.C. & Rosenfeld, A.), Darwin 1988. Oxbow, Oxford.
- BAHN, P. G. (1986): No sex, please, we're Aurignacians. *Rock Art Research*, 3 (2): 99-105.
- BOURDIER, F. (1967): *Préhistoire de France*. Flammarion, Paris.
- CONKEY, M. W. (1978): Style and Information in Cultural Evolution: Toward a Predictive Model for the Paleolithic. *Social Archeology: Beyond Subsistence and Dating* (Redman, C.). Academic Press, New York.
- CONKEY, M.W. (1980): The Identification of Prehistoric Hunter-Gatherer Aggregation Sites: The Case of Altamira. *Current Anthropology*, 21, 5: 609-630.
- CONKEY, M. W. (1984): To Find Ourselves: Art and Social Geography of Prehistoric Hunter Gatherers. *Past and Present in Hunter-Gatherer Studies* (Schrire, C.). Academic Press, New York.
- CONKEY, M. W. (1985): Ritual Communication, Social Elaboration, and the Variable Trajectories of Paleolithic Material Culture. *Prehistoric Hunter Gatherers. The Emergence of Cultural Complexity* (Brown, T.D.P. & J.A.). Academic Press, Orlando.
- CRiado BOADO, F.; PENEDO ROMERO, R. (1989): Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte Paleolítico y el arte Postglaciar Levantino. *Munibe*, 41: 3-22.
- GODELIER, M. (1974): *Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas*. Siglo XXI, Madrid.
- GODELIER, M. (1977): *Teoría marxista de las sociedades precapitalistas*. 3ª Ed., Laia, Barcelona.
- GÓMEZ-TABANERA, J.M. (1971): Simbolismo y ritual en el arte rupestre paleolítico de la isola caucasoide. *Zephyrus*, 21-22: 73-87.
- GONZÁLEZ MORALES, M.R. (1992): From Hunter-Gatherers to Food Producers in Northern Spain: Smooth Adaptive Shifts or Revolutionary Change in the Mesolithic. *Perspectives on the Past: Theoretical bases in Mediterranean hunter-gatherer research* (Clark, G.A. ed.). University of Pennsylvania Press, Philadelphia: 204-216.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C. (1989): Algunas reflexiones sobre el hecho artístico al final del Paleolítico Superior. *Cien Años después de Sautuola* (González Morales, M.R. ed.). Diputación Regional de Cantabria, Santander: 229-261.
- GONZÁLEZ SÁINZ, C. & GONZÁLEZ MORALES, M.R. (1986): *La Prehistoria en Cantabria*. Tantín, Santander.
- KEHOE, T. (1990): Corraling Life. *The Life of Symbols* (Foster, M. & Botscharow, L.). Wetsview, Boulder: 175-193.
- LAYTON, R. (1985): The cultural context of hunter-gatherer rock art. *Man*, 20: 434-453.
- LAYTON, R. (1987): The use of ethnographic parallels in interpreting Uper Palæolithic rock art. *Comparative Encounters* (Holy, L. & Fardon, R.). Blackwell, Oxford.
- LAYTON, R. (1991): Figure, Motif and Symbol in the Hunter-Gatherer Rock Art of Europe and Australia. *Papers presented to the symposium G of the AURA Congress* (Bahn, P.C. & Rosenfeld, A.), Darwin 1988. Oxbow, Oxford: 23-38.
- LEROI-GOURHAN, A. (1980): Les signes pariétaux comme marqueurs ethniques. *Altamira Symposium*. Ministerio de Cultura, Madrid: 289-294.
- LEWIS-WILLIAMS, J.D. & DOWSON, T.A. (1990): Through the Veil: San Rock Paintings and the Rock Face. *South African Archæological Bulletin*, 45: 5-16.
- MARSCHACK, A. (1972): *The Roots of Civilization. The Cognitive Beginnings of Man's First Art, Symbol and Notation*. McGraw-Hill, New York.
- MITHEN, S. (1988): Looking and learning: Upper Palaeolithic art and information gathering. *World Archaeology*, 19 (3): 297-327.
- MITHEN, S. (1990): *Thoughtful Foragers*. Cambridge University Press, Cambridge.
- RICE, P. & PATERSON, A. (1985): Cave art and bones: exploring the interrelationships. *American Anthropologist*, 87: 94-100.
- RICE, P. & PATERSON, A. (1986): Validating the cave art-archæofaunal relationship in Cantabrian Spain. *American Anthropologist*, 88: 658-667.
- ROWNTREE, L.B. & CONKEY, M.W. (1980): Symbolism and the Cultural Landscape. *Annals of the Association of American Geographers*, 70 (4): 459-474.
- STRAUS, L.G. (1977): Of deerslayers and mountain men: Palaeolithic faunal exploitation in Cantabrian Spain. *For Theory Building in Archæology* (Binford, L. ed.). Academic Press, New York: 41-

76.

- UCKO, P. (1987): Débuts illusoires dans l'étude de la tradition artistique. *Bulletin Societe Préhistorique Ar.*, 42: 15-81.
- UCKO, P. (1989): La subjetividad y el estudio del arte parietal paleolítico. *Cien Años después de Sa-
tuola* (González Morales, M.R. ed.). Diputación Regional de Cantabria, Santander:
- WILLIS, R. (1990): Introduction. *Signifying Animals. Human meaning in the natural world* (Willis, R.). Unwin Hyman, London.