

El Propósito del *Sapiens* **en el Paleolítico Superior:**

**De la lucha por la supervivencia
a la búsqueda de la trascendencia**

Ariane Weinberger



Fotografía: Anita Szeics

Traducido del francés

**Le Dessen de Sapiens au paléolithique supérieur européen :
de la quête de survie à la quête de transcendance**

editorial Prensas Universitarias de Lieja (Liège) – colección temática ERAUL

<https://pressesuniversitairesdeliege.be/produit/le-dessen-de-sapiens-au-paleolithique-superieur-europeen-de-la-survie-a-la-transcendance/>

ÍNDICE

Agradecimientos

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO I: Condiciones previas y contextos históricos

Preámbulo: Érase una vez... *La arcilla del cosmos*

El reconocimiento del fuego

El encuentro Neandertal-Homo sapiens: surgimiento de una nueva espiritualidad

Conclusión

CAPÍTULO II: El arte mueble - Las venus paleolíticas

Consideraciones generales

El arte escultórico: las venus volumétricas

La Venus, el fuego y la trascendencia social

La Venus, la continuidad de la especie y la trascendencia biológica

La Venus y la experiencia trascendente

Conclusión

CAPÍTULO III: El arte parietal, las cavernas decoradas

Consideraciones previas

Exploración de la "caverna interna". La espacialidad de la conciencia

Traducciones alegóricas-simbólicas de un mundo de significados

Las paredes como límites espacio-temporales

Diferentes tipos y profundidades de experiencia

Visión y mirada de los artistas paleolíticos

Algunos índices de posibles procedimientos de alteración

CAPÍTULO IV: Venus y cavernas decoradas: puntos en común

Homogeneidad y continuidad artística, cultural, regional

Concomitancia y sintonía de varios centros de irradiación

La omnipresencia del tema de la unidad

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS

Conclusiones generales

Conclusión final: Un guiño del futuro

Epílogo: Érase una vez... *El espacio virtual puro*

BIBLIOGRAFÍA

Agradecimientos

A mi antepasado prehistórico y su fuego siempre viviente.

A mi padre que supo despertar en mí el interés por la prehistoria.

A Silo, a través de cuya enseñanza aprendí a mirar y a ver lo esencial.

A los investigadores que dedicaron su vida a develar los testimonios de nuestros antepasados.

A todos aquellos que me autorizaron a reproducir sus fotografías y dibujos, especialmente Pierre Cattelain (Cedarc/Musée de Malgré-Tout), Jean-Michel Geneste (Centre National de la Préhistoire), Aurélien Simonet, Jean Clottes, Denis Vialou y las Ediciones Scala, Marie-Odile y Jean Plassard, Francesco d'Errico, Robert Nageli, Anita Szeics, Corinne Figueroa.

A mi familia y a mis amigos, y en particular a Aurélien Simonet, que me apoyó y estimuló durante mis búsquedas.

A Marcel Otte por la audacia de haber aceptado publicar este trabajo.

INTRODUCCIÓN

El interés de esta investigación nace de una serie de experiencias personales en relación con el hombre prehistórico percibido hasta entonces con una mirada “externa”, mirada proveniente de datos históricos, arqueológicos y antropológicos. Las primeras experiencias de conexión más profunda con el proceso mental del Antepasado sucedieron en el contexto del *Taller de la materia* (Ver: <http://www.parquepuntadevacas.org/taller.php>) especialmente durante el trabajo de la conservación y la producción del fuego, y luego durante el desmolde de la copia de la Venus de Willendorf.

Otras experiencias tuvieron lugar años más tarde, al visitar varios sitios paleolíticos en Dordogne (Dordña), Francia, especialmente ciertas cavernas decoradas: les Combarelles, Font-de-Gaume, Rouffignac y Lascaux II. Esas cavidades nos permitieron, en primer lugar, experimentar la *acción de forma* propia a la morfología de las cavernas profundas. Sumándose además el arte parietal, pudimos comprobar ciertas modificaciones de estados de conciencia, de situaciones mentales reconocibles gracias a nuestra práctica de la *Disciplina Morfológica*. (*Las Cuatro Disciplinas* <http://www.parquepuntadevacas.net/prod.php>)

La Disciplina Morfológica es un trabajo con la *espacialidad de la conciencia* a través de formas geométricas. Luego de un proceso de reducción a formas cada vez más abstractas, se pueden llegar a reducir a silencio las percepciones y las representaciones –gracias a un breve desplazamiento (o suspensión) del “yo”–, lo que permite el acceso a un espacio-tiempo diferente al cotidiano, a un mundo de significados no representables, significados que pueden ser traducidos posteriormente por la conciencia, por ejemplo a través de alegorías.

Ese trabajo intencional de elevar, amplificar y finalmente trascender la conciencia, exige la configuración de un Propósito poderoso. Nos pareció que ese Propósito –del modo en que fue formulado en aquel momento– no era un Propósito personal sino el Propósito mayor de la especie humana que sigue sin resolver todavía, transcurridos cientos de miles de años de existencia, su sufrimiento de fondo: la finitud.

¿No son la búsqueda de trascendencia y el mito de la inmortalidad el motor de la Historia? Y si la muerte aparece como el mayor sufrimiento respecto al futuro ¿no es evidente que la búsqueda y la sospecha de trascendencia representan la mayor esperanza? Asimismo ¿no representará la experiencia trascendental la mayor liberación?

Pero antes de continuar, conviene precisar qué entendemos por “Propósito”, por “trascendencia” y por “inmortalidad”.

Precisiones terminológicas

El *Propósito* corresponde a las aspiraciones más profundas y se lo reconoce por la conmoción que produce. Responde a la pregunta sobre lo que se desea profundamente, sobre aquello que puede dar sentido a la vida y tal vez más allá de ella. El Propósito se configura a lo largo del tiempo dando lugar a cambios perceptibles en el estilo de vida. Opera desde la copresencia, con un mecanismo distinto al de la voluntad, no por concentrar la atención sobre él sino por automatismos, es decir se independiza de la atención y se dispara. Dicho de otro modo: el Propósito no actúa en el momento presente sino en el futuro, orientando la acción con aquella imagen que se configuró anteriormente. Va creciendo paulatinamente en potencia y en algún momento se manifiesta, si es que ha sido cargado y repetido suficientemente. Cualquier persona que se haya entrenado en un deporte opera con este mecanismo.

Inmortalidad significa que hay “algo” que no se termina con la muerte.

Para algunos la inmortalidad es la descendencia, es lo que continúa más allá de la propia muerte, en la memoria de los hijos.

Para otros, la inmortalidad es lo que perdura en la posteridad gracias a las acciones realizadas y a los objetos producidos o transformados en vida.

Para otros aun, la inmortalidad es la vida que continúa más allá de la muerte física, a través el alma o el espíritu según la concepción o la experiencia que se tenga.

Respecto a la *trascendencia*, la entendemos tal como explica Silo en las siguientes líneas:

Cuando nosotros hablamos de trascendencia hablamos de aquello que continúa aun cuando estos fenómenos de percepción y de conciencia mecánica desaparezcan... Cuando hablamos de conciencia hablamos del sistema nervioso, hablamos del cerebro, hablamos de lo que percibe, hablamos de lo que mueve al cuerpo, hablamos de las grabaciones de memoria, de los aparatos. Pero cuando nosotros aquietamos la conciencia y obtenemos respuestas internas de otra calidad y de otra fuerza, ya estamos hablando de esto a lo cual dotamos de posibilidad de trascendencia y que llamamos en general "lo mental"... (Hay quienes) han tenido experiencias de tal manera que para ellos es evidente que aunque se muriera en ese momento, eso otro continuaría sumándose. Hay gente que ha tenido ese registro y uno no tiene por qué discutirlo, porque lo han tenido con mucha evidencia, tan evidente como para nosotros es ver un objeto... Es muy difícil discutir la experiencia que han tenido otros, pero también es muy difícil transmitir la experiencia que han tenido otros, de todos modos está bien todo esfuerzo que se haga por transmitir la experiencia, o por lo menos transmitir una técnica que permita al otro esa experiencia, eso estará bien. En todo caso estas gentes experimentan algo que..., que claro, es tan fuerte, tan importante para ellos, que entonces ya esto de la muerte y eso de..., de los temores en la vida cotidiana, pierden peso. Se orienta todo de otro modo.”

(Extracto de una charla de Silo sobre *El sentido de la vida*, Brasil, 1980, material inédito)

Efectivamente:

“... desde antiguo existieron procedimientos capaces de llevar a las personas hacia estados de conciencia excepcionales en los que se yuxtaponía la mayor amplitud e inspiración mental con el entorpecimiento de las facultades habituales. Aquellos

estados alterados presentaron similitudes con el sueño, la embriaguez, algunas intoxicaciones y la demencia.

Frecuentemente, la producción de tales anomalías fue asociada con “entidades” personales o animales, o bien con “fuerzas” naturales que se manifestaban precisamente en esos paisajes mentales especiales. A medida que se comenzó a comprender la importancia de aquellos fenómenos, se fueron depurando explicaciones y técnicas con la intención de dar una dirección a procesos que, en principio, estaban fuera de control.

Ya en épocas históricas, en distintas culturas (y con frecuencia a la sombra de las religiones), se desarrollaron escuelas místicas que fueron ensayando sus vías de acceso hacia lo Profundo. Todavía hoy en la cultura material, en los mitos, leyendas y producciones literarias, se pueden apreciar fragmentos de concepciones y de prácticas grupales e individuales muy avanzadas para las épocas en que esas gentes vivieron.”

(Las Cuatro Disciplinas <http://www.parquepuntadevacas.net/prod.php>)

Problemática

Entonces, nos encontramos con dos series de preguntas:

1. ¿Cuál es la más antigua manifestación del Propósito y cuál es la más antigua huella de experiencia trascendental? ¿Cómo y en qué contexto se habrá producido? ¿Bajo qué forma fue traducida o materializada en el mundo?
2. ¿Qué pasaría si la experiencia de la trascendencia inmortal fuera lograda por toda la humanidad, tal como sucedió en su momento con la experiencia de la domesticación del fuego? ¿Surgirá entonces un nuevo mito, una nueva espiritualidad, una nueva cultura, una nueva civilización, esta vez a escala planetaria? ¿Emergerá entonces una nueva especie? Y ¿qué tipo de Propósito tendrá ese hombre nuevo?

La búsqueda por comprender el pasado impulsa a la consciencia a preguntarse sobre el futuro e, inversamente, la necesidad de proyectarse hacia el futuro exige y ayuda a integrar el pasado.

Estructura del trabajo

En este trabajo nos limitamos a buscar respuesta a la primera serie de preguntas, las referidas al pasado. Para esto estudiaremos algunos aspectos de la cultura más antigua: la del Paleolítico.

Empezaremos por el Paleolítico Inferior, focalizando en su momento más significativo: el “descubrimiento” del fuego, hace alrededor de un millón de años atrás. Una vez que comprendamos mejor este evento tan determinante para el proceso evolutivo posterior, nos vamos a centrar en el período del Paleolítico Superior (40.000 a 10.000 BP) y más particularmente en la región que se extiende desde el Atlántico hasta los Urales. En efecto, es

en esa región y en esa época donde encontramos la mayor cantidad y calidad de huellas tangibles que son de interés para nuestra investigación.

En la parte central de este estudio sobre el Paleolítico Superior “europeo”, presentaremos primeramente algunos contextos históricos para comprender mejor en qué condiciones el Homo sapiens configura su búsqueda de trascendencia. Luego analizaremos sus producciones artísticas, especialmente las “venus” paleolíticas y el arte parietal de las cavernas subterráneas, con la intención de descubrir si el Propósito lo había conducido efectivamente a una experiencia significativa y de qué tipo. Trataremos de detectar también algunos indicadores que nos podrían señalar la vía –los procedimientos utilizados– para acceder a tal experiencia. Siendo nuestro interés principalmente la experiencia “directa” (que se distingue de la simple creencia), no estudiaremos el fenómeno de sepulturas, aunque el Propósito parece expresarse también allí. Finalmente examinaremos las posibles repercusiones que han tenido la acción del Propósito y las experiencias vividas en la formación de una cultura impregnada – a escala continental– de un estilo de vida espiritual e intentaremos destacar las principales características. Para terminar, sintetizaremos nuestras principales hipótesis y conclusiones.

En la conclusión final –escrita en forma de cuento– resumimos la visión que resulta de nuestro trabajo de investigación relacionándola con la segunda serie de preguntas, las que tienen que ver con el futuro de nuestra especie.

Método

En este trabajo no vamos a presentar de manera sistemática ni a discutir profundamente las diversas hipótesis interpretativas que existen sobre este período del proceso humano, aunque nos vamos a referir a ellas de vez en cuando. Sin embargo aprovechamos para expresar aquí nuestra gratitud a los científicos e investigadores que dedicaron sus vidas con tanta pasión y empeño a sacar a la luz los tesoros del pasado, aunque no siempre coincidimos con sus conclusiones y aunque sentimos la necesidad de aportar nuestro propio ladrillo en la “construcción de puentes”, que puedan conectar numerosos datos que están todavía aislados entre sí.

Desde luego asumimos nuestra propia mirada. Esa mirada está guiada por el interés definido anteriormente pero también se configuró en base a:

- 1- nuestras experiencias personales en materia de búsqueda de experiencia trascendente (Disciplina Morfológica),
- 2- nuestras propias observaciones e investigaciones de campo, particularmente en Combarelles, Font-de-Gaume, Rouffignac y Lascaux II (Dordoña),
- 3- datos obtenidos gracias a la abundante documentación y a las entrevistas personales que tuvimos con algunos historiadores de la Prehistoria.

Estudiaremos dichas producciones artísticas –particularmente las venus en bulto redondo y el arte parietal de las cuevas profundas– utilizando el método de análisis e interpretación alegórica y simbólica desarrollado en los siguientes libros: *Apuntes de Psicología*, cap. Psicología I y II (Silo 2006), *Autoliberación* (Ammann, 1991) y *Morfología* (Caballero 2001).

Estas dos últimas obras fueron escritas en base a los conceptos desarrollados por Silo en los años 1970-90.

En cuanto a las posibles prácticas y experiencias “místicas” de los hombres paleolíticos, estudiaremos y los interpretaremos a la luz de nuestra propia experiencia (Disciplina Morfológica) y del esquema del siquismo desarrollado por (op. cit.). En este sentido, en cuanto a ciertos conceptos o terminología que utilizamos en este estudio, a título de ejemplo: *alegoría y símbolo, espacio de representación, niveles y estados de conciencia, trance, conciencia alterada, conciencia perturbada, conciencia inspirada, desplazamiento, sustitución, suspensión del “yo”*, no los vamos a definir sistemáticamente para no interrumpir el hilo de nuestro desarrollo. Recomendamos al lector consultar directamente su procedencia (debidamente indicada a medida que se la utiliza).

Respecto a nuestras interpretaciones, si bien nuestra intención es la de fundamentar metódicamente todo lo que afirmamos, no pretendemos ratificarlo con pruebas definitivas de manera “científica”; pero ¿quién podría hacerlo? En cambio, proponemos ampliar la gama de métodos convencionales utilizados por la mayoría de los científicos, agregando un modelo de interpretación: la analogía con la propia experiencia.

En efecto, la brecha temporal con nuestro sujeto de estudio (el hombre paleolítico), la escasez de vestigios materiales, la inexistencia de textos escritos y la imposibilidad de “traducir” el significado del arte parietal, nos coloca ante una elección:

- 1- Renunciar a toda interpretación, y desde luego privarnos de toda posibilidad de dar sentido, de reconstruir y de integrar una parte del proceso humano.
- 2- Arriesgar interpretaciones, siendo conscientes de que éstas no representan una verdad única; definiendo el propio punto de vista y el desarrollo de nuestro pensar; advirtiendo además que toda interpretación, aun la que está basada en datos irrefutables, no es sino una “mirada”, y por lo tanto subjetiva (quedando el observador forzosamente incluido en lo observado); y por último tratando de ponderar los condicionamientos mentales desde los cuales miramos e interpretamos.

Finalmente, las hipótesis, interpretaciones y conclusiones que presentaremos en este trabajo son el resultado de un estudio bibliográfico multidisciplinario (arqueología, antropología, historia del arte, mitología, psicología, mística); de un análisis iconográfico y morfológico; de un enfoque intuitivo y experiencial basado en nuestras propias observaciones, intuiciones y prácticas; de un enfoque estructural (puesta en relación y cotejo de todos aquellos datos e información dispares).

Esperamos que este trabajo pueda contribuir a abrir nuevas pistas de investigación y a inspirar y enriquecer las discusiones de la comunidad científica.

Dicho esto, precisamos que nuestro primer objetivo no es estudiar el Paleolítico Superior en cuanto a momento histórico en su globalidad, ni interpretar de manera exhaustiva el fenómeno del arte paleolítico, ni tampoco informar sobre las eventuales prácticas, ritos o ceremonias de tipo religioso o místico. Recordamos que, en este estudio, nuestro principal interés es descubrir si el “motor” del ser humano en esa época, fue o no la búsqueda de la trascendencia (en el sentido previamente definido); si había podido o no sobrepasar el estadio de creencias

en una vida *post mortem* para obtener experiencias “directas” en vida; y finalmente, la relación tan particular que podía tener con su arte visual y escultórico.

En este sentido, y para no alejarnos demasiado de nuestro eje principal, efectuaremos una selección importante de los datos existentes. En cuanto al arte mueble (o mobiliario), no nos detendremos en las estatuillas animales que son numerosas, resistiremos a la tentación de desarrollar en profundidad nuestra hipótesis sobre “lo femenino sagrado y el matriarcado” y, en consecuencia, vamos a dejar de lado una cantidad significativa de “venus”. No analizaremos tampoco las prácticas funerarias en relación solamente indirecta con nuestro tema. Finalmente, no intentaremos interpretar los signos codificados en las cavernas decoradas.

Para terminar, dado que nuestros antepasados nos transmitieron su “ciencia” en un lenguaje artístico, nos proponemos recibirlos con una mirada poética. Es por esta razón que decidimos depositar nuestro objeto de estudio en un “alhajero” formado con dos extractos de una obra literaria –*El día del león alado*– por el cual su autor, Silo, recibió el Premio de Literatura Poética, en Italia (1997).

I- CONDICIONES PREVIAS Y CONTEXTOS HISTÓRICOS

Preámbulo: Erase una vez... *La arcilla del cosmos*

Cuando la superficie de este mundo comenzó a enfriarse, llegó un precursor y eligió el modelo de proceso que habría de autosostenerse. Nada le resultó de mayor interés que planear una matriz de n posibilidades progresivas divergentes. Entonces, creó las condiciones de la vida. Con el tiempo, los trazos amarillentos de la atmósfera primitiva fueron virando hacia el azul y los escudos protectores comenzaron a funcionar dentro de rangos aceptables.

Más adelante, el visitante observó los comportamientos de las diversas especies. Algunas avanzaron hacia las tierras firmes y tímidamente se fueron acomodando a ellas, otras retrocedieron nuevamente a los mares. Numerosos engendros de distintos medios sucumbieron o siguieron su transformación abierta. Todo azar fue respetado hasta que al fin se irguió una criatura de medianas dimensiones animales capaz de ser absolutamente discente, apta para trasladar información y almacenar memoria fuera de su circuito inmediato.

Este nuevo monstruo había seguido uno de los esquemas evolutivos adecuados al planeta azul: un par de brazos, un par de ojos, un cerebro dividido en dos hemisferios. En él casi todo era elementalmente simétrico como los pensamientos, sentimientos y actos que habían quedado codificados en la base de su sistema químico y nervioso. Aún llevaría algún tiempo la ampliación de su horizonte temporal y la formación de las capas de registro de su espacio interno. En la situación en que se encontraba, escasamente podía diferir respuestas o reconocer diferencias entre la percepción, el sueño y la alucinación. Su atención era errática y, por supuesto, no reflexionaba sobre sus propios actos porque no podía captar la naturaleza íntima de los objetos con los que se relacionaba. Su propia acción era vista con referencia a los objetos táctilmente distanciados, y mientras se siguiera considerando simple reflejo del mundo externo no podría abrir paso a su intención profunda capaz de mutar su propia mente. Atrapando y huyendo había moldeado sus primeros afectos que se expresaban por atracción y rechazo, modificándose muy lentamente esa bipolaridad torpe y simétrica esbozada ya en las protoespecies. Por ahora su conducta era demasiado previsible, pero llegaría el momento en que autotransformándose daría un salto hacia la indeterminación y el azar.

Así, el visitante esperaba un nuevo nacimiento en esa especie en la que había reconocido el temor ante la muerte y el vértigo de la furia destructiva. Había presenciado cómo esos seres vibraban por la alucinación del amor, cómo se angustiaban por la soledad del Universo vacío, cómo imaginaban su futuro, cómo luchaban por descifrar la huella del comienzo en la que fueran arrojados. En algún tiempo, esta especie hecha con la arcilla del cosmos emprendería el camino para descubrir su origen y lo haría andando por caminos imprevisibles.”

SILO, El Día del León Alado, en *Obras completas*, Vol. I, México, 2002, pág. 586

El reconocimiento del fuego

El hombre del Paleolítico Inferior tuvo que recuperarse después de la hazaña que sus ancestros prehumanos habían realizado convirtiéndose en humanos. Ya que no fue solamente la más antigua proeza de la humanidad, sino también la más grande y más difícil de todas las que la humanidad haya realizado desde entonces. (TOYNBEE 1996, pág. 114)

Hace aproximadamente un millón de años, por primera vez, el homínida desobedece radicalmente los dictámenes de la naturaleza y se opone a su instinto de conservación, avanzando hacia el fuego en lugar de huir de él como todos los animales. Por ese acto menos previsible que lo acostumbrado, trascenderá su animalidad y hará nacer su humanidad. ¡Esta será una experiencia determinante para el proceso evolutivo!

No todos los investigadores comparten la misma visión en relación al momento de aparición del “fenómeno humano”. En cuanto a nosotros, nos acercamos a Catherine Perlès: *El hombre aparece con el fuego... el fuego, pudiendo ser considerado como “criterio” y como “factor” de hominización... la posesión del fuego es un hecho esencialmente, exclusivamente humano.* (PERLES 1977, pág. 156)

Evidentemente, el pasaje de animal a humano es el fruto de un largo proceso evolutivo de acumulación de actos, de experiencias y de aprendizajes –siendo los ejemplos más clásicos el bipedismo, la talla de la piedra, la fabricación de instrumentos para fabricar otros instrumentos–, proceso durante el cual la conciencia se prepara a dar un salto. Pero es con el cambio de comportamiento ante el fuego que el homínida producirá una verdadera ruptura irreversible con su condición de origen.

¿Qué es lo que sucedió en aquel momento? El cambio de conducta indica un cambio de relación entre el homínida y el fuego, o más exactamente un cambio de relación del homínida consigo mismo, con su propia conciencia.

El fuego en tanto percepción ya existía para el homínida: el fuego existía en la naturaleza proveniente de los volcanes, de los fuegos de los bosques, etc. Pero al parecer, un día se produjo un cambio en la significación de ese fenómeno percibido. Como si el impulso sensorial del fuego que le penetraba ya no fuera registrado y estructurado de la misma manera que antes, o desde el mismo lugar (en la misma profundidad) que antes; como si “algo” hubiera perturbado su circuito mental para reorganizarlo de otra forma; como si hubiera tenido por un lado una representación antigua grabada en su memoria desde hace millones de años y asociada al “peligro-miedo-fuga” y por otro lado, el surgimiento de una representación nueva asociada a la “curiosidad-fascinación-avance”.

¿Quién es este ser tan luminoso y misterioso que se mueve, se desplaza, silba, emite olores, come y devora, duerme y se despierta como todos los otros seres vivos y es a la vez tan diferente?

El Homo no sabe qué hacer con esta tensión que va en dos direcciones opuestas. Pareciera que de esa “contradicción emotiva” –ya que es el plexo emotivo el que ha debido activarse en ese momento– surgió la “libertad de elección” y, por primera vez, el Homo aprovechará para dar una respuesta menos determinada que habitualmente: él elige, en ese instante, el futuro en perjuicio del pasado, lo nuevo en perjuicio de lo viejo, la imaginación en perjuicio de la

memoria. Pero ¿de dónde venía entonces esa nueva libertad, ese coraje, esa curiosidad, esa intuición, esa inspiración, esa apertura de su conciencia? De dónde venía, siendo que en ese momento él no podía todavía imaginar todos los beneficios que el fuego iba a aportarle. Él no podía saber que arriesgando su vida, iba a ganar la forma de sobrevivir y desarrollarse.

A menos que una fuerza irresistible lo haya atravesado, golpeando e iluminando su conciencia todavía oscura, de la misma manera que el rayo descendió del cielo para golpear e inflamar ese árbol erguido delante de él...

A menos que él haya reconocido esa llama, esa energía, ese calor, esa luz, esa forma de vida en su propio interior aunque se presentara fuera de él...

A menos que la Intencionalidad evolutiva haya irrumpido para unir un fuego interior con un fuego exterior...

A menos que él haya escuchado en el crepitar de ese fuego exterior el llamado interior de un Propósito y que, siguiéndolo, haya trascendido su condición animal...

¿La experiencia del fuego fue un fenómeno concomitante? Según Catherine Perlès, no se ha probado que el fenómeno del descubrimiento del fuego haya sido simultáneo. El uso del fuego fue efectivamente registrado en el mismo período en lugares muy alejados entre sí. Por otro lado, en regiones cercanas y comunicadas, no necesariamente se han encontrado huellas de uso del fuego en la misma época. ¿Qué podemos deducir de estas constataciones? Se puede considerar el fenómeno como una concomitancia en la medida en que el lapso de algunos cientos de miles de años no es tan significativo en una época donde las etapas se miden en millones (por ejemplo, cuatro millones de años separan al *Australopithecus* del *Homo habilis*). Inversamente, considerar que no todas las especies (o todos los grupos de una misma especie) descubrieron el fuego al mismo tiempo, significa simplemente que la experiencia interna del fuego –en tanto “reconocimiento de lo sagrado en sí y fuera de sí”– no se produjo al mismo tiempo para todos. En todo caso esto también apoya la hipótesis de que la experiencia trascendente pudo haber estado en el origen de ese acto, y que sin esa experiencia la imagen del fuego no hubiera podido operar de la misma manera en la conciencia del “vecino”. Por otro lado, esto no se opone al hecho de que en seguida, una vez instalado el nuevo “paisaje”, el fenómeno haya sido contagioso y compartido, movilizándolo en una misma dirección.

El fuego se convierte de ahora en adelante en algo indispensable para la vida, pero el problema es que no está garantizado hasta tanto su conservación y sobre todo su producción no estén resueltas definitivamente. Se sigue entonces un largo proceso de varios cientos de miles de años, de aprendizaje y evolución.

En efecto, “afuera” comienza el uso del fuego y “adentro” comienza el trabajo de la intencionalidad que dará lugar a respuestas diferidas.

Afuera, se aprende a conservar el fuego y adentro, se memorizan las técnicas y los procedimientos utilizados, lo que dará lugar a la transmisión de datos por el lenguaje y más tarde a la memoria diseminada.

Afuera, el fuego se convierte en el centro de gravedad físico (centro de la cueva; centro alrededor del cual se formará el “círculo” de la tribu) y adentro se desarrollan los *centros de*

respuesta emotivo e intelectual, al tiempo que se consolida un *centro de gravedad* interno: el nivel de conciencia de vigilia.

Afuera, el tiempo se alarga gracias a la luz artificial del fuego que prolongará el día al igual que la esperanza de vida (el fuego protege contra los animales salvajes y el frío, el fuego favorece el desarrollo de herramientas gracias a las cuales la caza se hace posible permitiendo más opciones de comida) y adentro se alarga el horizonte temporal (la noción del pasado y del futuro).

Afuera, la producción del fuego es definitivamente adquirida, produciendo una nueva liberación frente a la naturaleza, y adentro esto produce tal vez la sospecha de que la vida podría continuar o renacer después de la muerte, de la misma manera que ese fuego externo podía ser reanimado una vez apagado. Pareciera ser que el manejo definitivo de la producción del fuego y las primeras sepulturas fueron fenómenos sincrónicos (hace aproximadamente 150.000 años). Es también en este período que nace el *Homo sapiens* u hombre moderno.

Afuera, el fuego le permite explorar nuevos espacios del mundo externo tales como cavernas oscuras y adentro le permitirá la exploración de nuevos espacios internos, más profundos, más inspirados, sagrados.

Así, el ser humano nace de una experiencia con “lo profundo de sí mismo”, de una inspiración que se convertirá en una aspiración: un Propósito que lo sobrepasa y que lo empuja a superarse en una dirección trascendente.

Al instinto de sobrevivencia se sumará una intención de sobrevivencia, una aspiración de vida y luego de continuidad de vida, de trascendencia, de inmortalidad. Un propósito y una dirección a partir de ahora impresas en la memoria de *ese ser histórico cuyo modo de acción social transforma su propia naturaleza*. (SILO 2002, Cartas a mis amigos, carta IV, en *Obras Completas*, pág. 653).

El encuentro *Sapiens-Neandertal*: surgimiento de una nueva espiritualidad y de un nuevo arte sagrado

El período más largo de la historia de la humanidad ha sido, hasta ahora, el Paleolítico Inferior. Este pudo haber durado quinientos mil años contando desde el momento donde nuestros ancestros se convirtieron manifiestamente en humanos. Comparándolo, el Paleolítico Superior, que comenzó tal vez hace 30.000 años, ha sido de corta duración: sin embargo su duración fue larga en términos de escala temporal de las civilizaciones, y más larga aún en la escala temporal de las religiones superiores. (TOYNBEE, op. cit., pág. 58)

En Europa, el Paleolítico Superior se extiende entre 40.000 y 12.000 BP, coincidiendo con el fin del último período glacial. Es un período que se caracteriza principalmente por:

- 1- La llegada del *Homo sapiens* a Europa (desde África), en varias olas sucesivas, vía el estrecho de Gibraltar y el Oriente, aprovechando probablemente el mejoramiento climático para instalarse en ese continente.
- 2- El desarrollo de nuevas técnicas y tecnologías (láminas, industria ósea, propulsor, etc.).
- 3- La eclosión del arte prehistórico, especialmente con las cavernas decoradas y las estatuillas femeninas conocidas como las venus paleolíticas.

A lo largo del tiempo, *Homo sapiens* desarrolla su tecnología en todas partes del mundo. Sin embargo, es principalmente en el continente que hoy corresponde a Europa donde desarrolla, en aquella época, su arte pictórico y escultural considerado por los científicos cada vez más como arte sagrado. No estamos diciendo que el arte profano (decorativo) no existió en otros lados ni que el arte sagrado –en tanto expresión de una espiritualidad o sentimiento religioso– no se haya manifestado de forma rudimentaria antes de ese período temporal y/o en otras zonas geográficas del mismo período, sin embargo es solamente en este continente donde se han encontrado tal cantidad y calidad de producciones artísticas sistematizadas.

Ese arte surge allí donde el *Homo sapiens* convive con el hombre de Neandertal, es decir desde una región que se extiende desde el Atlántico hasta los Urales (y un poco en Asia central), y sobre todo que surge en el momento en cual Neandertal desaparece: ¡hace 30.000 años!

Efectivamente, el fenómeno neandertaliano es un hecho esencialmente europeo, aun si se encuentra también, en menor proporción, en Asia central y Oriente Próximo. (Fig.1)

Los principales sitios conocidos son: en Francia (La Chapelle-aux-Saints, La Ferrassie, Le Moustier, Saint-Césaire, La Quina, L'Hortus), España (Gibraltar, Zafarraya), Bélgica (Spy, la Naulette), Alemania (Neandertal, Ehringsdorf), Italia (Monte Circeo, Saccopastore), Croacia (Krapina, Vindija), Ucrania (Kiik-Koba), Uzbekistan (Teshik-Tash), Montes de l'Altaï en Siberia meridional (Okladnikov), Irak (Shanidar), Siria (Dederiyeh), Israel (Amud, Tabun, Kébara)... (Jaubert, 1999; Vandermeersch & Maureille, 2007).

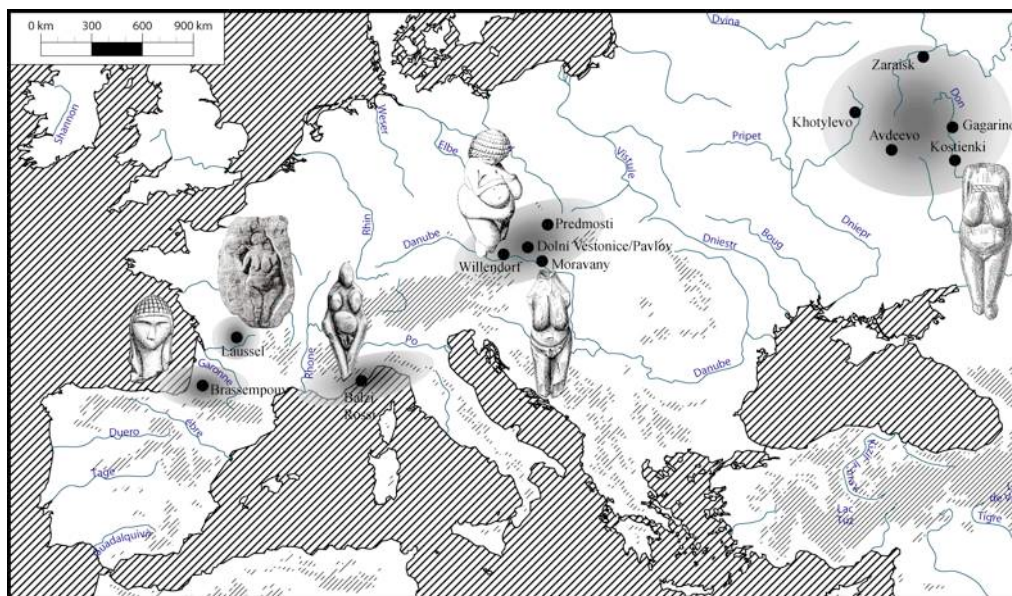


Figura 3. Mapa mostrando los principales sitios gravetienses con estatuillas femeninas.
A. Simonet.

Con respecto a la desaparición de Neandertal, los vestigios más recientes provienen de las zonas montañosas mediterráneas: en Francia (Saint-Césaire, 32.000 BP), en España (Zafarraya, 30.000 BP), en Croacia (Vindija, 32.000 BP), en el Noroeste del Cáucaso (Mezmaiskaya, 29.000 BP).

Las cuevas decoradas más antiguas descubiertas hasta hoy datan de alrededor de 31.000 BP (como ejemplo, las grutas de Chauvet en Ardèche y de Arcy-sur-Cure en Yonne, Francia) y las más antiguas venus son del 34.000 – 28.000 BP (por ejemplo la de Hôhle Fels, “roca hueca”, en el valle Ach, Alemania).

No nos parece que la simultaneidad entre el surgimiento del arte y la extinción de Neandertal sea obra de la casualidad, ya que se ha demostrado que las dos especies estuvieron en contacto durante miles de años, al menos en Europa. Hasta el 2010, la teoría oficial pretendió que cada especie permaneció en su lugar, evitando a la otra. Pero cada vez más científicos afirman lo contrario, y algunos de ellos hasta defienden la teoría de hibridación en los comienzos de su encuentro (Maureille op.cit.). Entre los más grandes defensores de la hibridación, citemos al Profesor David Reich, (Universidad Harvard, Cambridge, Estados Unidos) y el genetista Svante Pääbo (Instituto Max-Planck, Leipzig, Alemania). Este último afirma haber demostrado que del 1 a 4 % de nuestro genoma proviene del hombre de Neandertal (Reich *et al.*, 2010; Green *et al.*, 2010). Además, la persistencia de rasgos morfológicos neandertalianos en varios cráneos del Gravetiense (en Moravia, República Checa) tiende a mostrar que la hipótesis de un mestizaje entre Neandertal y Sapiens no está descartada (Otte *et al.* 2009; Simonet 2012).

Ahora bien, si Homo sapiens convivió durante casi 10.000 años con el hombre de Neandertal, también fue testigo de su extinción progresiva. Las hipótesis sobre esa extinción son las más diversas, pero ninguna pudo ser demostrada hasta el día de hoy (Maureille 2008). No es este

el lugar para debatir estas hipótesis, sin embargo nos vamos a detener sobre la que nos parece la más inverosímil: la exterminación de Neandertal por un “Sapiens colonizador”.

Podemos imaginar, por supuesto, que la cohabitación Sapiens-Neandertal no fue idílica y que debe haber habido algunas confrontaciones *inter* especies, como debe haberse producido igualmente entre diferentes clanes *intra* especie. Pero concluir en un genocidio no es solamente desproporcionado, sino que denota también la proyección de una mirada actual sobre el pasado. Efectivamente, si es verdad que los hombres modernos al llegar al continente europeo poseían armas más avanzadas, no se entiende por qué razón estos últimos hubieran querido diezmar a los autóctonos: “la guerra del fuego” ya no tenía sentido (las dos especies producían el fuego) y había suficiente alimento para todos (proporcionalmente a la escasa densidad de la población).

En realidad, los estudios muestran no solo una tendencia hacia el mestizaje sino también una ausencia de violencia sistemática.

A modo de ejemplo, Bruno Maureille afirma que: “[...] de los cientos de especímenes neandertalianos conocidos, sólo dos sujetos (Shanidar 3 y Saint-Césaire 1) muestran heridas que dejaron huellas en el esqueleto [...] probablemente de origen humano [...]. Notamos que las fracturas fueron consolidadas, es decir que los individuos sobrevivieron” (op. cit., p. 38).

Gilles Delluc, a su vez, confirma en su conferencia en la Academia nacional de Medicina (2010, París) que las lesiones identificadas en los esqueletos neandertalianos no indican en ningún caso muertes debidas a actos de violencia o de agresión por una tercera persona.

Según Dominique Henry-Gambier, la paleo-patología de esqueletos gravetienses estudiados, o sea esta vez de hombres modernos, no revela tampoco secuelas (heridas, armaduras clavadas en el hueso...) que dejaran suponer comportamientos violentos frecuentes o muertes por conflictos armados (Henry-Gambier 2008). Además, ella recuerda que: “[...] las huellas más antiguas de heridas por arma, corroboradas por un proyectil incrustado en el hueso, no remonta más allá que del Epipaleolítico (11-10 000 BP)” (op. cit., p. 399-439).

Finalmente, en las miles de representaciones visuales transmitidas a la posteridad por Sapiens europeo, no hay ninguna escena que haga alusión a una supuesta violencia o lucha entre hombres.

Nuestra intención no es perpetuar el mito del “buen salvaje” y/o hacer un retrato idealizado de un *sapiens* paleolítico no violento, sin embargo pensamos que, a pesar de los argumentos citados anteriormente, un arte parietal y escultural evidentemente armonioso, sereno y pacífico no puede surgir de una conciencia asesina y agresiva. Todo lo contrario, pensamos que el arte del hombre moderno europeo es precisamente la expresión de una espiritualidad nacida como respuesta a una fuerte necesidad de vida e inmortalidad.

Justamente, en cuanto al arte del Sapiens europeo, existen numerosos estudios y análisis al respecto, pero en regla general, el interés de los investigadores no parece puesto en su surgimiento. Tampoco hemos encontrado ningún estudio que vincule estos dos hechos sincrónicos (el surgimiento del arte y la desaparición del Neandertal), excepto la reciente obra de Marcel Otte, que sugiere que el arte nace del encuentro entre Neandertal y el hombre moderno, como un fenómeno de diferenciación de identidad cultural (Otte 2012).

Para nosotros, ese arte podría ser la expresión del surgimiento de una nueva espiritualidad y, según nuestra hipótesis, esa espiritualidad nace en un contexto preciso: una crisis existencial.

En efecto, ¿acaso no es probable que, siendo testigo de esa extinción progresiva de Neandertal –sin importar la o las razones de esta extinción, excepto aquella que venimos de rechazar–, Homo sapiens experimente una crisis existencial tan importante como el mismo Neandertal?

Sin duda, la producción del fuego había asegurado en una cierta medida su sobrevivencia como individuo y grupo, pero ¿qué estaba pasando con el tema de su continuidad como especie? Si Neandertal podía desaparecer a pesar de que manejaba el fuego del mismo modo que él, a pesar de que poseía una excelente adaptación física al medio, entonces él también, –Sapiens–, podría desaparecer y más aún con un índice de mortalidad infantil tan elevado. Efectivamente, todos los autores están de acuerdo sobre este tema, aun si no pueden evidentemente proporcionar estadísticas fidedignas, especialmente para este período de cohabitación que nos interesa (entre 40.000 y 30.000 BP). Lo que parece seguro es que la población del Paleolítico Superior haya conocido un crecimiento demográfico progresivo pero muy lento, culminando en el Magdalenense superior con 24.000 personas repartidas en 675 sitios, si nos fiamos en los cálculos de J.G. Rozoy (1992). Pero claro, el Sapiens de aquellos tiempos no tenía esta visión global y aún menos una visión de proceso. Él percibía la multiplicación y la continuidad de la vida a través de la cantidad de nacimientos de su propia tribu (o de las tribus vecinas), que en el caso de los neandertales disminuía a simple vista y en el de los suyos no aumentaba de manera reconfortante.

No se invalida la hipótesis de una fuerte crisis existencial de Sapiens asistiendo a la extinción de Neandertal con todas las otras explicaciones existentes –todas más probables que la del genocidio–, especialmente la de las epidemias (los neandertales no inmunizados contra los microbios importados por los hombres modernos). Nuestra hipótesis sería igualmente válida si un mestizaje consecuente y prolongado entre las dos especies se demostrara definitivamente. Efectivamente, aun si la desaparición de los neandertales se explicara entonces por su “asimilación” (disminución progresiva de sus caracteres genéticos), el hecho es que desaparecían perceptualmente a los ojos de Sapiens que ignoraba la ley de la reproducción y de la genética. Sin embargo la hipótesis de mestizaje podría ser significativa en otro plano: la mezcla de la diversidad podría haber contribuido, de manera adicional, a generar lo nuevo.

Además el nacimiento de lo nuevo es, en general, el punto culminante del fin de una etapa de un proceso de acumulación. Sin embargo, ese proceso está sujeto a ritmos y ciclos, no es lineal, y la acumulación no es una evolución simplemente mecánica: debe ser intencionada y sostenida en el tiempo. Eso requiere, entre otras cosas, energía física y química así como también tiempo. Pareciera que los *sapiens* gozaron de esas condiciones: el manejo de la producción del fuego y los múltiples beneficios que trae consigo (la “guerra del fuego” puede cesar, los animales no representan más un peligro permanente, el tiempo se prolonga gracias a la luz del fuego,...), el progreso tecnológico de la caza, la abundancia de presas en relación a la escasa densidad de población.

Sin embargo, pareciera que en todo salto evolutivo se encuentra un factor adicional, un factor disparador: una fuerte desestabilización y/o una gran necesidad de fondo, una necesidad vital.

No sabemos cuál fue la respuesta de Neandertal ante su propia extinción porque no ha dejado otras huellas aparte de sus sepulturas. Las inhumaciones pueden ser una respuesta a la

aspiración de conservar huellas de su existencia, pero es evidente que el entierro a los muertos tenía un significado adicional: la esperanza o la intuición de que no todo se termina con la muerte física.

Sin embargo Neandertal no dejó testimonios de una experiencia directa de trascendencia.

Respecto a Sapiens ese “hombre nuevo” dará a su propio cuestionamiento existencial una respuesta espiritual más “avanzada”: la de querer trascender sus límites aparentes y sobre todo el más sufriente: el límite de la vida por la muerte, llamado con razón la “finitud”. Desde luego, el hombre desobedecería una vez más sus determinismos, buscando en adelante la Experiencia. Y buscará también dejar huellas materiales del mundo inmaterial que iba descubriendo, para que las producciones tangibles pudieran desafiar el tiempo y perdurar en la memoria para siempre.

En efecto, desde el *Homo erectus*, el hombre es un nómada, un viajero, un explorador que abandona su medio de origen para aventurarse en tierras lejanas y desconocidas. En adelante, Sapiens europeo parece practicar también un “nomadismo interno”: internalizará –por así decir– su tendencia nómada, para explorar las zonas más lejanas y más profundas de su espacio interno.

En algunas ocasiones, cuando una necesidad vital se impone a los seres humanos de una región o de una época, se genera un gran clamor.

Entonces, el Propósito surge de las profundidades y susurra a la oreja del hombre: “*No imagines que estás encadenado a este tiempo y a este espacio*”.

Entonces, el hombre cabalga la Dirección trascendente que lo conduce a su interioridad profunda... y ahí tiene el registro de que esos espacios y tiempos están más allá de su espacio y tiempo habituales y más allá de su muerte.

Entonces, el hombre capta “señales” que traduce en mitos; mitos que generan una espiritualidad (o una mística, o una religión) que da lugar a una cultura que a su vez da identidad a una región, como por ejemplo a la Europa del Paleolítico Superior.

Pregunta a Silo: *¿Cómo se explica que los mitos raíces que han dado origen a tan importantes civilizaciones tengan su origen en pueblos "salvajes"?*

Respuesta: *Los pueblos serán salvajes en lo relativo a su nivel de organización social, habrá pueblos trogloditas hasta pueblos con niveles de desarrollo como el actual; pero en el desarrollo de su funcionamiento interno son muy similares los trogloditas a los contemporáneos... Las señales que dan origen al mito vienen en “el equipo” con que nace el ser humano y pueden ser traducidas de muy diversas maneras; otra cosa es que las escuche y las traduzca. Esas señales vienen en “el equipo” de todos los seres humanos, escuchar o no escuchar esas señales es lo que hace la diferencia... Lo que realmente sucede es que el ser humano de esa época traduce esas señales que provienen de esos otros espacios y tiempos; las puede traducir de maneras diferentes, como dioses, diosas, muchos dioses, un solo dios, ... sin dioses...*

Pregunta: *¿Qué determina la traducción de esas señales?*

Respuesta: *Los condicionamientos de la percepción.*

La estructura de la percepción depende del mundo que ves afuera de la piel, el mundo del espacio y del tiempo del yo. No te confundas con que tus imágenes, pensamientos, emociones, registros son de otro mundo. Las imágenes que están en tu memoria son imágenes del mundo de afuera; los registros que experimentas en tu cenestesia son registros de tu interacción con ese mundo; las emociones son emociones de tu interacción con ese mundo. Los pensamientos son pensamientos con base en ese mundo. De los espacios y tiempos del mundo interno profundo, que trasciende a este, no hay percepción...

Pregunta: *¿Cómo se traducen las señales que dan origen al mito?*

Respuesta: *Si no te ubicas en ese otro mundo no se te traducen esas señales. Debe haber una visión de que hay algo más allá de la percepción. Hay que ubicarse en un espacio interno diferente al de la percepción habitual para reconocer el significado de esas señales internas y para que en uno se traduzca el mito.*

Eso es lo que hacen las experiencias inspiradoras, servir de puente de unión entre los mundos. Si te ubicas en ese mundo por lo menos reconocerás las señales de ese mundo a través de sus traducciones.

(Notas de una conversación entre Enrique Nassar y Silo, Mendoza, Argentina, 26 de noviembre 2006, material inédito).

Conclusión

Ese arte excepcional y único en el mundo no surgió de un día para el otro. Varios factores generaron las condiciones necesarias para que el fenómeno pueda producirse:

- Un largo proceso de acumulación de experimentaciones y de experiencias cada vez más consientes e intencionales, iniciado desde el mismo nacimiento del hombre; dos momentos claves: la domesticación y luego la producción del fuego: momentos que identificamos como saltos evolutivos y que interpretamos como experiencias de contacto con el Propósito mayor, una intencionalidad evolutiva y trascendente.
- Una fuerte crisis existencial acentuada y/o provocada por la desaparición progresiva de Neandertal de lo cual Sapiens es testimonio durante milenios, lo que lo lleva a tomar conciencia de su propia condición precaria en cuanto a especie y dispara un profundo clamor por la vida y su continuidad. El escaso crecimiento de las poblaciones de entonces no hace más que reforzar esta necesidad vital y esta búsqueda de trascendencia biológica, social y espiritual.
- Un estilo de vida, entendido en sentido amplio, que permite y favorece la búsqueda, la experimentación, la práctica espiritual y su expresión artística. Dicho de otra manera, actividades simbólicas que no responden a necesidades de sobrevivencia inmediata sino a necesidades de fondo ligadas al Sentido. Ese estilo de vida se caracteriza por un ahorro de tiempo y de energía física y síquica: menos conflictos entre grupos (todos controlan el fuego), técnicas de caza más eficaces (invención del arco), alimento abundante (escasa densidad de población, caza selectiva), etc. Pudiera ser aun que el

mestizaje entre especies y subespecies haya contribuido a un enriquecimiento o una renovación genética, favoreciendo lo nuevo.

- La irrupción accidental o buscada del Plan trascendente, que aporta experiencias que a su vez pueden producir un salto cualitativo en la evolución de la conciencia, fenómeno que debería expresarse entonces de una forma u otra en el mundo y debería ser verificado, especialmente en el arte.

II. EL ARTE MOBILIAR: LAS VENUS PALEOLÍTICAS



Figura 4. Copias de representaciones femeninas llamadas “venus paleolíticas”. 1: Balzi Rossi, Grimaldi (Liguria, Italia); 2: Eliseevitchi (Ucrania); 3 et 5: Dolní Věstonice (Moravia, R. Checa); 4: Brassempouy (Landes, Francia); 6: Brassempouy (Landes, Francia); 7: Gönnersdorf (Renania, Alemania); 8: Sireuil (Dordoña, Francia); 9: Monpazier (Dordoña, France); 10: Laussel (Dordoña, France). Fotografías P. Cattelain © Cedarc/Museo de Malgré-Tout, Treignes.

Varios centenares de figuraciones femeninas conocidas como "venus paleolíticas", alrededor de 650 según Raffaele de Marinis (2006), fueron descubiertas en el continente euroasiático, entre los Pirineos y Siberia. Que se trate de estatuillas, de bajo relieves, de grabados o de colgantes, que muestren la mujer entera o solamente ciertas partes de su cuerpo, que sean realizadas en un estilo naturalista, alegórico o esquemático, el hecho es que lo femenino está omnipresente, y esto será así durante casi 20.000 años.

Algunas consideraciones generales

Antes de dedicarnos al estudio de las venus en relación directa con nuestra investigación –las estatuillas en bulto redondo (o volumétricas)– haremos algunas consideraciones generales sobre la forma en que las figuras femeninas fueron interpretadas por algunos autores que tuvieron el mérito de arriesgarse a proponer ciertas hipótesis. Nuestra intención no es hacer un recuento de todo lo que se dijo sobre ellas, ni entrar en un debate. Queremos simplemente hacer estos comentarios para explicitar mejor nuestro propio cuadro interpretativo.

Numerosos investigadores piensan que las figuraciones femeninas representan el matriarcado (Bachofen 1861; Efimenko 1958; Cohen 2003) o, como dice Marija Gimbutas la matrística” (Gimbutas 2006).

El matriarcado –como forma de organización social– y su proceso merecen sin duda una revisión y profundización, pero este no es el lugar para hacerlo. Digamos simplemente que el término “matriarcado” en su sentido clásico, nos parece inapropiado para el período estudiado. La matrilocalidad no es una realidad paleolítica demostrada; en cuanto a los lazos de sangre, afirmamos que se trata de una sociedad matrilineal “por defecto” puesto que no se conocían en esa época la relación entre el acto sexual y la reproducción (hablaremos de esto más tarde). No es por lo tanto sorprendente que un tema tan importante como la creación de la vida y la reproducción de la especie haya sido asociada a la mujer; ni que lo sagrado sea asociado a la Vida y como consecuencia a la mujer, que es su símbolo. Además esto explicaría la ausencia de escenas de acoplamiento en el arte paleolítico y la omnipresencia de lo femenino, en todas sus formas y aspectos, mientras que el número de representaciones masculinas es insignificante (más aún, siendo que su identidad en un gran número de casos es controvertida). Sin embargo esta desproporción en las representaciones no demuestra la supremacía de la mujer en el plano social. Pensamos entonces que el concepto de M. Gimbutas, “la matrística”, es más adaptado a esas sociedades paleolíticas de tipo igualitarias. En este sentido, cuando en nuestra obra empleamos el término “matriarcado”, lo haremos en referencia sobre todo a una sensibilidad de trasfondo “matriarcal” o “matricial”.

Las venus fueron interpretadas también como “el ideal estético” de los hombres del paleolítico o como “símbolos sexuales” (Guthrie 1984, 2005).

Por cierto las venus exhiben su desnudez, hecho que sin dudas está cargado de significados simbólicos dado el clima glacial. No se puede negar tampoco la puesta en valor ostentadora de ciertas partes del cuerpo. Sin embargo, no aprobamos una mirada hasta tal punto sexual y “reductora” de los paleolíticos, cuya actividad sexual parece haber tenido el mismo valor que comer, dormir, cazar, cantar, bailar... Del mismo modo que no existe ninguna representación cotidiana, que sea considerada sagrada o no, tampoco existen –ya lo hemos mencionado– escenas de acoplamiento. En este sentido, las representaciones de órganos femeninos (y más raramente masculinos) no tuvieron seguramente el mismo significado que en el seno de sociedades posteriores, donde la sexualidad estaba representada de manera explícita para demostrar ciertas prácticas “místicas” (hierogamia); o, al revés, en las sociedades donde la sexualidad es tan desacralizada, reprimida o degradada, que se convirtió en un contenido de conciencia no integrado y, por tal, en una obsesión.

La designación de las venus como “diosas de la fecundidad–fertilidad” es también muy frecuente. Este punto de vista es comprensible especialmente en los casos de las estatuillas con vientres prominentes, que sugieren claramente el estado de embarazo y por ello la gran importancia de la reproducción. Sin embargo, proponemos renunciar al término “diosa” que

es una noción posterior, típicamente neolítica, no testificada en el Paleolítico, como tampoco el término “fecundidad” o “fertilidad”, nociones que aparecen en el Neolítico con la agricultura y la ganadería, y cuando la relación entre el acto sexual y la procreación (humana y animal) se vuelve consciente (las primeras representaciones de acoplamiento son, en efecto, de este período). En este sentido, nos parece más apropiado asociar las venus a la “creación” o “generación” de la vida, a una “madre mítica”.

Algunos autores, desde E. Piette (1894, 1902) al principio del siglo XX hasta J.P. Duhard (1993, 1995) a finales de siglo, observan un cierto “realismo” en las representaciones femeninas y piensan que se trata de un retrato fiel; las otras venus, más alejadas de la realidad, lo serían debido a la fantasía o falta de talento del artista, o bien a los “cánones de belleza”.

Nuestra preocupación no es el grado de semejanza con los supuestos “modelos naturales”, aun si eso proporciona probablemente informaciones sobre los posibles tipos morfológicos femeninos de entonces.

A esta altura, recordemos que, aun haciendo abstracción de las venus que se alejan enormemente de la anatomía natural, en cada representación de apariencia realista –se trate de una Venus o de un animal pintado en la caverna– hay siempre mínimamente un elemento que no encaja con la realidad. Y esto parece ser bien intencional de parte de los artistas dotados por otro lado de un gran talento de precisión. No se trata entonces de copias fieles, sino de composiciones intencionales tomando elementos de lo real. Las figuraciones no son ni completamente objetivas ni completamente subjetivas, revelan una “realidad híbrida”, una estructura mundo externo (percepción) e interno (representación).

Para completar el punto anterior, varios autores señalan que las venus muestran ciertas características “raciales” (tal como las conocemos hoy, ya que en aquella época, las diferencias parecían menos pronunciadas), deduciendo la coexistencia de diferentes razas y su mestizaje (Piette 1902). Hubo mucha controversia sobre este tema y parece que el debate todavía está abierto.

Efectivamente, ciertas venus sugieren atributos africanos (nalgas prominentes o aun esteatopígicas como en Balzi Rossi, Italia), otras, planas, que hacen recordar el tipo asiático (como en Mal'ta, Siberia). Algunas cabezas de venus poseen un peinado que recuerda las trenzas africanas (como la Dama de Brassempouy, Francia), otras presentan rasgos de rostros típicamente asiáticos (como la Venus XV, llamada “Leonardo da Vinci prehistórico”, de Dolní Věstonice, R. Checa). Lo que nos interesa aquí no es tanto el punto de vista antropológico o racial –aunque si es bueno recordar que nuestros antepasados eran afroasiáticos– sino la gran diversidad sea morfológica, sea de tipos humanos, sea de la manera de ver y de representar, ya que esas diversidades de formas no corresponden a regiones específicas. Efectivamente, no solamente están repartidos en todo el continente sino que, además, esta diversidad coexiste en una misma zona geográfica restringida y a veces hasta en un mismo sitio (por ejemplo en Brassempouy, Balzi Rossi, Dolní Věstonice, Kostienki). Todo esto indica una mentalidad no uniformadora y una sensibilidad de convergencia de la diversidad, con un denominador común: lo “femenino”.

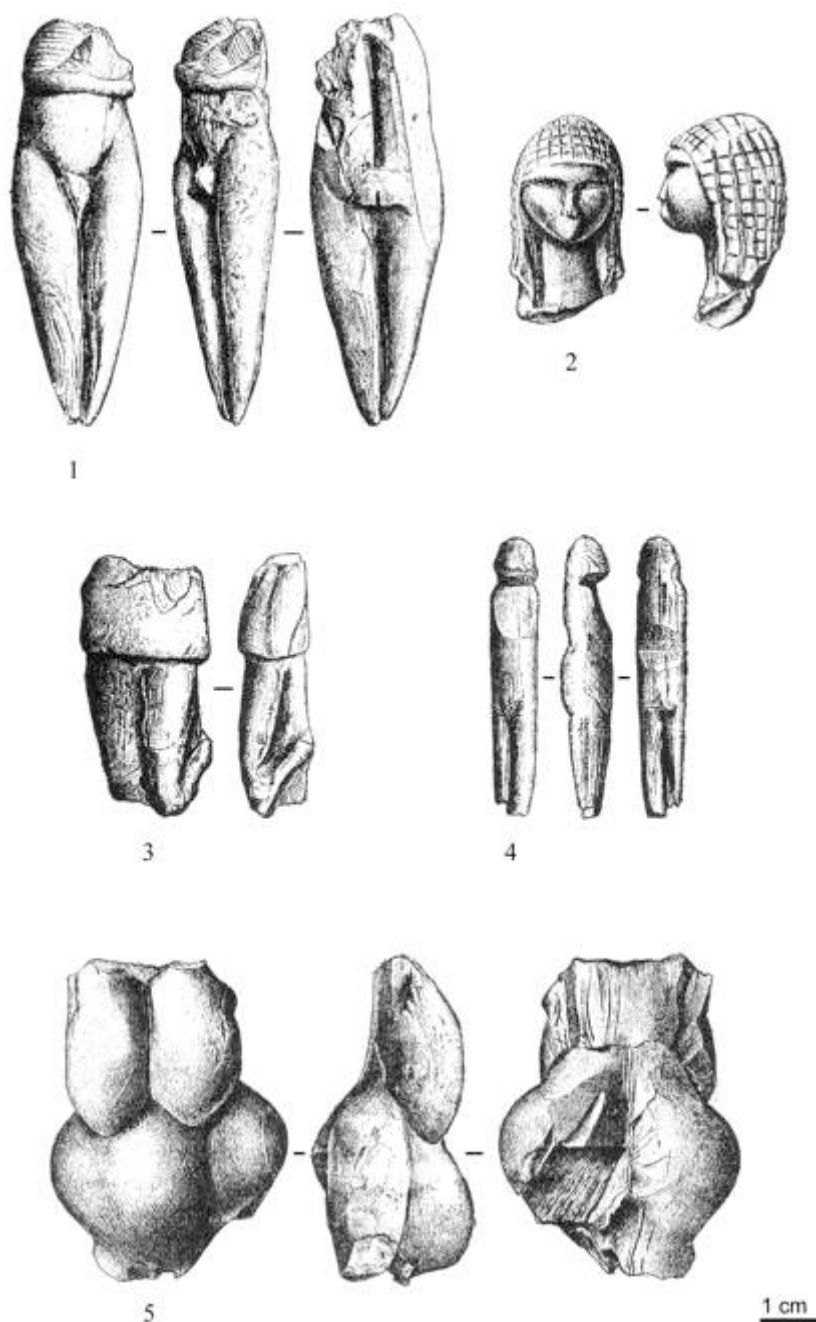


Figura 5. Estatuillas femeninas de Brassempouy (Landes, Francia).
Según Piette y de Laporterie, 1894, fig. 1 a 5. In Simonet, 2012, fig. 23.

Finalmente nos parece que para penetrar en la sensibilidad paleolítica tendríamos que abandonar la búsqueda de una verdad única, es decir la visión “o-o”, para adoptar la visión “y-y”, que nos parece más cercana a la forma mental paleolítica. De hecho, algunos científicos ya comienzan a intuir o evocar la posibilidad de muchos grados de interpretación, de funciones múltiples, de pluralidad de significados (Gvozdover 1985; Duhard 1995; White 1997).

Desde luego la visión realista-naturalista puede coexistir con una visión mítica-simbólica, según la profundidad de la mirada y según la profundidad de significados proyectados en el objeto fabricado y/o percibido. La existencia de una sensibilidad estética común no se opone a

la convivencia de múltiples formas distintas, las cuales pueden estar dotadas de un mismo significado (diferentes tipos de venus que sin embargo tienen la misma significación: “femenino sagrado”); o bien, una misma figura recubierta de diferentes significados complementarios (la misma Venus representando en un plano la “madre mítica” y en otro plano el “fuego”); o bien, dos tipos de venus, cada una con su propio significado (la Venus como grabado esquemático, la “mujer”, mientras que una Venus en bajo relieve o como estatuilla volumétrica, el “estado de embarazo”, la “vida futura”). Del mismo modo, formas artísticas codificadas no se oponen necesariamente a una libertad artística.

El arte escultural. Las venus volumétricas

Entre todas las representaciones femeninas, aproximadamente doscientas se presentan en forma de estatuillas; la gran mayoría están talladas en bulto redondo (De Marinis 2006).

Henri Delporte proporciona una clasificación de las venus basada en sus proveniencias geográficas (Delporte, 1993). Distingue:

- Las venus del grupo pirineo-aquitano (82 venus entre las cuales se encuentran la Venus de Lespugue y la Dama de Brassempouy);
- las venus del grupo mediterráneo (17 venus entre las cuales se encuentran las venus de Savignano y de Balzi Rossi);
- las venus del grupo reno–danubiano (60 venus entre ellas las venus de Hohle Fels, de Willendorf y de Dolní Věstonice);
- las venus del grupo ruso (54 venus entre ellas las venus de Kostienki y de Gagarino);
- las venus del grupo siberiano (31 venus entre ellas las venus de Mal'ta y Bouret').

Las venus fueron también clasificadas según su aspecto morfológico y/o iconográfico (Absolon 1949; Leroi–Gourhan 1965; Delporte 1979; Abramova 1995), según sus estilos y las técnicas de fabricación (Gvozdover 1953, 1956; Efimenko 1958; Dauvois 1977; Mussi 1995; White et Bisson 1998), y también según su pertenencia a las diferentes fases tecno culturales (Auriñaciense, Gravetience, Solutrense, Magdaleniense).

En cuanto a nuestra propia selección, se basa en criterios relacionados directamente con el interés definido anteriormente.

En este sentido, no vamos a estudiar:

- 1- Las venus “realistas” y planas (no en estado de gravidez), algunas veces con rasgos explícitos, a veces “vestidas”, provenientes principalmente de Siberia (Mal'ta, Buret'). Ellas representan sólo una minoría y parecen constituir un estilo aparte.
- 2- Las venus “esquemáticas” del Magdaleniense, caso en el cual lo femenino está reducido a sus rasgos característicos esenciales, tal como el arqueado de la espalda, el contorno prevaleciendo sobre el volumen: bajo forma de estatuilla (Pekarna en Moravia, Petersfeld en Suabia, Gönnersdorf en Renania) o bajo forma de grabados parietales representados de perfil (Combarelles, Lalinde, Gare de Couze en Dordoña).
- 3- Las raras venus “retrato” –cabeza sin cuerpo– como la Dama de Brassempouy, la “Negroide” de Grimaldi, la cabeza de Dolní Věstonice.



Figura 6. Copias de “venus planas”. 1: Mal'ta, Siberia; 2: Buret, Siberia. Fotografías P. Cattelain © Cedarc/Museo de Malgré-Tout, Treignes.



Figura 7. Copias de “venus esquemáticas”. 1: Grabado, Gönnersdorf (Renania, Alemania); 2: Estatuilla, Petersfeld (Baja Sajonia, Alemania). Fotografías P. Cattelain © Cedarc/Musée du Malgré-Tout, Treignes.

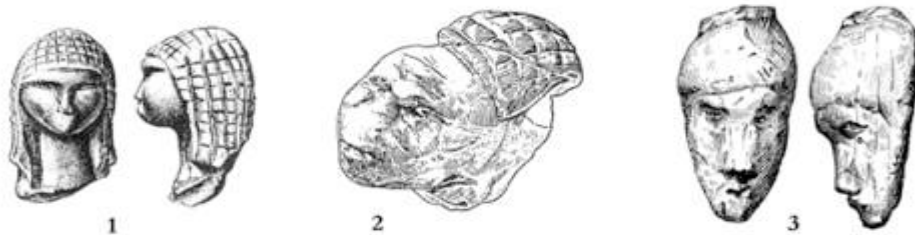


Figura 8. “Venus retratos”. 1: Brassempouy (Landes, Francia): La “Figurita de la capucha”, según Piette y de Laporterie, 1894, fig. 5; 2: Balzi Rossi (Liguria, Italia), según Praslov, 1995, fig. 2 - n° 5; 3: Dolní Věstonice (Moravia, R. Checa): Venus XV llamada “Leonardo da Vinci prehistórico”, según Absolon, 1949, fig. 8.

Las venus que nos interesan acá son las estatuillas volumétricas. En general, esas miniaturas tienen 5 a 25 centímetros de altura y están talladas en piedra blanda (esteatita, calcita, caliza, arenisca, serpentina, marga), en tierra cocida, en hueso o en marfil.



Figura 9. Copias de “venus volumétricas”. 1: Gagarino (Rusia); 2: Kostienki (Rusia); 3: Balzi Rossi Grimaldi (Liguria, Italia); 4: Willendorf (Austria); 5: Lespugue (Haute-Garonne, Francia). Fotografías P. Cattelain © Cedarc/Museo du Malgré-Tout, Treignes.

Presentan características comunes:

- La técnica de tallado es en bulto redondo, es decir en volumen;
- el cuerpo, deformado voluntariamente, no respeta la realidad anatómica natural, los atributos femeninos están exacerbados por su hipertrofia;
- los brazos, que se apoyan en los enormes senos, están totalmente ausentes o simplemente insinuados;
- las piernas se terminan en puntas o están redondeadas, sin pies y sin punto de sostén (pedestal) a una base;
- la cabeza es de forma esférica o cónica, y solamente en algunos casos raros el escultor le agrega una noción de cabellos; los rasgos distintivos de la cara no están representados.

Estas características nos parecen revestir una importancia especial. Utilizar estilos diferentes en un mismo espacio-tiempo para representar la misma cosa indica seguramente una intención específica. A menos que, ¿no se tratara de la “misma cosa”?

“Las estatuillas talladas en bulto redondo o volumétricas, representan la figura femenina desnuda en posición erguida, pero no teniendo plano de apoyo y terminando en punta sin que pudieran quedarse en pie [...]. El tallado en volumen es una técnica de escultura que consiste en esculpir al sujeto sin vincularlo a su fondo. Esta técnica permite desarrollar un sujeto en 3 dimensiones, de manera que el observador pueda

ver al sujeto desde cualquier punto de vista que quiera; en este tallado en volumen no existe un "delante" y un "detrás" de la figura, no existe uno o dos puntos desde el cual es posible observarla, sino que para apresarla es necesaria una "visión circular" del punto de vista o del objeto que va rotando. Uno es impelido a observar al objeto en su totalidad y no una sola de sus partes. Este modo de esculpir indica una sensibilidad y una visión del mundo, de las cosas y de la vida; el mundo, las cosas y la vida son vividos como una totalidad y no como partes desestructuradas, y todo es importante todo tiene un significado” (Lotti 2008, pág.12)

Esas venus volumétricas fueron datadas alrededor del 35.000 al 15.000 BP. Casi todas pertenecen al Gravetiense (alrededor del 30.000 al 20.000 BP), si bien algunas se vinculan al Auriñaciense (ej. Venus de Hohle Fels) o al Magdaleniense Antiguo (ej. Venus de Courbet cuyo estilo es ya más cercano al de las venus esquemáticas, típico del Magdaleniense Medio y Reciente).

Están presentes en todo el continente europeo (cf. Fig 4), es decir en las zonas geográficas ocupadas por los paleolíticos que corresponde hoy día a Francia, Alemania, Bélgica, Austria, República Checa, Eslovaquia y Rusia.

Varios factores nos llevan a la conclusión de que las venus representan un fenómeno de concomitancia. Efectivamente, a pesar del nomadismo –y desde luego el contacto entre tribus de diferentes áreas geográficas (intercambio de materiales, de técnicas,...)– la aparición simultánea de las venus en una región tan extensa, no puede ser el fruto de una “exportación progresiva” a partir de un único centro de irradiación, a menos que haya existido varios centros de irradiación simultáneos como lo sugiere A. Simonet (2012). Si no, ¿cómo se explica que el mismo tipo de Venus haya aparecido en Europa occidental y oriental al mismo tiempo? Ya volveremos sobre esto más tarde.

En cuanto al contexto topográfico de las venus, ellas fueron descubiertas como casi todas en un contexto casi exclusivamente doméstico: espacios domésticos en ciertas cuevas habitadas (pero nunca en la parte profunda, el santuario decorado), en los abrigo rocosos y en las construcciones al aire libre (ovales o circulares), algunas veces semisubterráneas como en las estepas rusas. Aunque de manera general tengamos poca información sobre las situaciones topográficas exactas en el interior mismo del hábitat, los datos que tenemos gracias a los informes más precisos, parecieran converger:

- La mayoría de las venus de las que conocemos su ubicación precisa, fueron encontradas cerca del hogar central o en el hogar mismo del hábitat. Estaban depositadas en el suelo o enterradas en pequeñas depresiones o fosas-depósitos (sobre todo en Rusia). Este emplazamiento que asocia la Venus al fuego es un fenómeno presente en todo el continente, por ejemplo en Brassempouy, en los Landes (Simonet 2012), en Lespugue, en Haute-Garonne (Saint-Périer 1924), en Tursac en Dordoña (Delporte 1962), en Dolní Věstonice 1 y en Pavlov 1 en Moravia (Klima 1983), en Kostienki 1 en Rusia (Abramova 1995),...
- Algunas venus fueron descubiertas al borde del espacio doméstico, cerca de la pared de roca del hábitat: es el caso de la Venus de Tursac en Dordoña, Francia, o de la Venus de Weinberg (Mauern) en Baviera, Alemania (Delporte 1962, 1993; Mussi 1997). En Europa oriental, gran número de venus fueron depositadas en

pequeñas fosas cerca del muro de la cabaña, como algunas venus de Gagarino y de Kostienki 1 en Rusia (Abramova, 1995).

- Otras venus fueron descubiertas ocasionalmente fuera del espacio doméstico, cerca de las paredes externas del hábitat (también en pequeñas fosas), por ejemplo, algunas venus de Dolní Věstonice, de Gagarino y de Kostienki 1 (op. cit).
- Se encontraron también por todos lados fragmentos de venus, los pedazos dispersos sobre el suelo en el interior del hábitat (más raramente en el exterior), especialmente en Kostienki 1 (Delporte 1962; Dupuy 2007).
- Ninguna estatuilla femenina ha sido encontrada ni en las sepulturas ni en las partes profundas de las cuevas decoradas.

Por otra parte, las estatuillas fueron descubiertas en general asociadas a mobiliario en sílex y a huesos de grandes mamíferos y, por supuesto, siempre en relación con el fuego, pues aun cuando en ciertas ocasiones los investigadores no encontraron, propiamente hablando, huellas de fuego, los huesos asociados a la Venus habían sido quemados, de donde se desprende un contacto con el fuego (Caldwell 2010, pág. 52–75).

La Venus, el fuego y la trascendencia social

Desde el principio el fuego ha tenido una importancia capital para la vida de los hombres. No es sorprendente por tanto que haya sido considerado como sagrado y sinónimo de vida. En el Paleolítico Superior el fuego (más precisamente la producción del fuego) siendo ya definitivamente manejado, guardará toda su sacralidad como el “benefactor” que permite y mejora la vida, mientras que desde cierto tiempo atrás ya había perdido su connotación de peligro. La “guerra del fuego” perderá igualmente su sentido ya que en esa época todo el mundo podía producir su fuego y no había entonces más necesidad de quitárselo a otros. Así, el fuego puede convertirse en un factor de unidad síquica y social, más allá de la tribu.

Además, la experiencia de producir fuego, es decir la capacidad de producir por sí mismo el “ser sagrado”, natural y sobrenatural, había sin duda sacudido el psiquismo del hombre y la imagen que tenía de sí mismo, ya que hasta entonces sólo conservaba, modificaba o utilizaba ciertos elementos de su medio ambiente.

Las venus están ligadas al fuego por varios motivos.

Primero, casi todas las venus estaban recubiertas de ocre rojo. Pero, como por otro lado, los yacimientos de ocre rojo natural son poco frecuentes, pareciera que ese pigmento se obtuvo en la mayoría de los casos, por combustión a 250° de la goethita, es decir gracias al fuego (Perlès 1977). Además el rojo es el color del fuego, más exactamente de las brasas incandescentes. Por estas razones, pensamos que el color rojo simboliza, en este período, el fuego (y no sólo la sangre como podríamos creer). La Venus coloreada con pigmento rojo significaría entonces que ella está asociada al fuego, y por ello a la vida y a lo sagrado, como el fuego mismo.

Pero la asociación “Venus-fuego” se debe también a su emplazamiento topográfico. Efectivamente, el hecho de encontrar las venus sistemáticamente cerca del fuego o sobre

cenizas en el fondo de una fosa, es significativo. En cuanto al depósito de ciertas Venus en pequeñas fosas cerca de las habitaciones del hábitat, principalmente en Rusia, Z. Abramova nos informa que en Kostienki 1 la fosa fue cubierta de limo coloreado de rojo mezclado con ocre y que debajo de los pies de la estatuilla había una delgada capa de limo muy fina sobre la cuál habían sido depositados tres grandes trozos de carbón de huesos. Las cabañas semi-subterráneas de Kostienki 1 se calentaban justamente por medio de carbón de huesos (Abramova 1995).

Además, las estatuillas estaban frecuentemente asociadas a mobiliario en sílex. Es así que en esta misma fosa de Kostienki 1, la estatuilla está acompañada, aparte de una diadema en marfil roto y de algunas placas de huesos, de unos veinte objetos en sílex. En Avdevo, una gran hoja de sílex acompañaba a la estatuilla femenina; en Gagarino, una fosa contenía treinta herramientas en sílex en buen estado asociadas a la estatuilla femenina (Abramova op. cit.) La asociación “Venus-sílex” está testificada igualmente en Europa occidental, por ejemplo en los sitios de Brassempouy (Simonet, 2012) y de Laussel (Lalanne et Bouyssonie 1946).

Por otro lado ¿no es sugestiva la extraordinaria semejanza entre la forma típica en bulto o “bola” de las marcasitas y la forma de las venus “ampulosas” e hipertrofiadas? Sabiendo que la técnica más divulgada para producir el fuego era la percusión del sílex en la marcasita (o la pirita) ¿tal vez la asociación fuego/mujer, o en este caso piedra de fuego/mujer existía desde el comienzo de la domesticación del fuego? Desde luego, se explicaría la asociación “mujer/piedra de fuego-sílex”.



marcasita



pirita

La más antigua figurilla femenina (fechada alrededor del 350.000 BP) descubierta entre dos capas de ceniza (en la frontera Israel-Siria), realizada en piedra volcánica (tuf basalto rojo), es la Venus de Berekhat Ram (Goren-Inbar 1985). Durante mucho tiempo se pensó que se trataba de un objeto natural que presentaba una forma evocadora (que parece a una marcasita y también a una mujer), pero los análisis microscópicos efectuados habrían demostrado que esta miniatura había sido tallada por el hombre (D'Errico et Nowell 2000).



Figura 10. Venus de Berekhat Ram. © Fotografía D'Errico/Nowell.

¿Sería la Venus de Berekhat el primer testimonio de esta relación mujer-fuego? ¿Se creía o se esperaba contar con una piedra de fuego? (ya que en esta época, la producción del fuego no estaba todavía manejada definitivamente) ¿Querían hacer parecer la piedra a un cuerpo de mujer? ¿Contenía la mujer el fuego sagrado, como la marcasita o la pirita? ¿Era ella entonces asimilada a una piedra de fuego?

¿No habría un lazo entre esta relación ancestral mujer-fuego y el hecho de que en ciertos mitos indoeuropeos, especialmente en el *Rig Véda*, el fuego, Agni, sea el hijo de “dos madres”; o Hefestos, dios griego, sea engendrado por la diosa Hera sin intervención de su esposo Zeus? Fuera de esos dos ejemplos que muestran claramente la generación-producción del fuego por la mujer, recordemos también las diosas del fuego-hogar, como Hestia (griega), Tabiti (escita), Belisama (celta) y tantas otras.

Sea como fuere, las venus podrían ser una alusión a los tiempos míticos de la producción del fuego si se tiene en cuenta su aspecto visual “hinchado” parecido a la marcasita, de su asociación frecuente con el sílex, de su emplazamiento cerca del fuego/hogar o dentro de las fosas pudiendo simbolizar el hogar, sin olvidar la coloración roja.

La Venus participa entonces al mismo tiempo de la feminidad y del fuego; y puesto que la mujer y el fuego representan la Vida, la Venus reúne los atributos de la feminidad, del fuego y de la vida.

Entonces, la vida gracias al fuego y gracias a la mujer. ¿Pero el fuego, gracias a quién? ¿Cuál es el lazo entre el fuego y la mujer?

Es verdad que los mitos europeos que han llegado hasta nosotros sobre el fuego hablan de un “regalo de los dioses”, pero estos mitos –aun si su origen se encuentra en leyendas milenarias–, fueron escritos en una época bastante posterior al descubrimiento y a la producción del fuego, en una época impregnada de creencias en divinidades. Ahora bien: en la época paleolítica, a pesar de su espiritualidad evidente, no hay huellas de “dioses”.

En efecto, no hay que descartar la posibilidad de que la Venus traduzca plásticamente el mito del fuego: el fuego gracias a la mujer. Hablamos acá del mito en sentido “[...] de historias sagradas, acontecimientos que tuvieron lugar en un tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los “comienzos” (Eliade 1968, pág. 16).

Ese mito del fuego podría tener inclusive raíces históricas, ya que es posible que sea la mujer quien primeramente reconoció ese calor, esa energía, esa luz, esa forma de vida en el interior de sí misma por la proximidad de registros cenestésicos del estado de gravidez. Es también

posible que fuera “ella” la primera que experimentara el contacto con el Propósito trascendente, posibilidad que no puede ser probada. Pero aun si no fuera así, es en cambio más que probable que durante el largo período de conservación del fuego, fuera la mujer quien se haya quedado más frecuentemente cerca del fuego para velar por él, para cuidarlo como lo hacía con sus hijos. Nosotros no somos partidarios de una división sexual sistemática en cuanto a las actividades cotidianas y espirituales de este período paleolítico, pero al menos podemos suponer que la mujer embarazada iba menos seguido a la caza y que se consagraba más tiempo a la función sagrada de *guardiana del fuego*: ocuparse de que el fuego no se apagara jamás, ocuparse de que la “vida del fuego” perdurara para siempre. Y aun cuando el descubrimiento del fuego no fue necesariamente mérito de la mujer, es más que probable que la conservación del fuego sí haya sido de su competencia o responsabilidad. Y si la mujer pasaba mucho tiempo cerca del fuego, es muy posible igualmente que fuera ella quien hubiera encontrado cómo producirlo, puesto que además ya producía la vida biológica, lo que la ubicaba en una “frecuencia creativa”.

Desde luego, la Venus es “mujer-fuego-vida”, y probablemente también “madre mítica” que vela por la continuidad de la vida y del fuego, que produce o crea el fuego y la vida, el “fuego de la vida” y de ese modo también la unidad y la continuidad de la vida colectiva (lo que apoyaría la existencia de una cierta forma de matriarcado o matrística).

Las venus, siendo un fenómeno extendido en todo el continente, dan testimonio de la existencia de una unidad cultural fundada en una sensibilidad común, en un mismo sistema de registros y de significaciones –provenientes sin duda de un mismo tipo de experiencia espiritual–, traducida plásticamente de manera homogénea: por lo “femenino”.

Y si el mito sirve a la cohesión de conjuntos humanos dándoles unidad ¿no podría ser que una de las funciones de la Venus en cuanto “mito plástico del fuego” haya sido justamente la perpetuidad de la unidad y de la identidad social? ¿No podría ser que ella haya sido el símbolo de la trascendencia social?

La Venus, la continuidad de la especie, la trascendencia biológica

La cabeza de las venus (el rostro siempre desprovisto de trazos) está en general inclinada en dirección del vientre. Los enormes senos apuntan igualmente hacia el vientre. Las piernas atrofiadas y los pies siempre inexistentes hacen que la mirada del observador se dirija hacia el vientre y las nalgas; estas últimas conducen a su vez la mirada hacia el vientre. Es el gran vientre el elemento central de la forma global. Además, aunque el cuerpo esté abierto al mundo (contrariamente a la cabeza “cerrada” o “interiorizada”) la mirada del observador es llevada a querer penetrar el interior de ese “vientre-volumen-continente”, allí donde se encuentra la vida futura.

Para nosotros esta figura no representa solamente la mujer embarazada o, dicho de otro modo, ella representa mucho más que una mujer embarazada en el sentido estrictamente biológico. Nosotros pensamos efectivamente que ella está cargada también de emociones y de significados más profundos y simbólicos, incluso espirituales: el estado de gravidez, la vida en su estado no manifiesto, el potencial, y en consecuencia la esperanza, el futuro. Además no existe en este período ninguna estatuilla o pintura representando explícitamente un parto, aun si algunas veces ese momento parece inminente (posturas o vulvas entreabiertas). No hay tampoco ninguna estatuilla o pintura representando al niño. Podemos entonces suponer que en

el contexto de inquietud por la continuidad de la especie, la Venus representa la *madre mítica* (ni “mujer” propiamente dicha, ni “Diosa-Madre” o “Tierra-Madre” en el sentido neolítico) que lleva en ella la vida de las futuras generaciones, la continuidad de la especie, la trascendencia biológica; aquella que contiene y que da la vida, el futuro, la continuidad. Es además interesante notar que lo que es importante es invisible desde el exterior.

Y si ponemos en relación la cabeza interiorizada de la Venus con su vientre inflado, podríamos asimismo suponer que se trata de un acto de creación de la vida por concentración, o más exactamente por *inmersión en sí mismo* o por *inspiración* tanto más cuando en esa época no se hacía todavía la relación entre acto sexual y procreación. Recordemos que no hay ningún indicio que haga suponer que el hombre paleolítico haya hecho la relación entre el acto sexual y la procreación. No se conoce ninguna escena de acoplamiento humano ni tampoco animal en todo el arte paleolítico, ni tampoco ningún caso donde una figura itifálica (existen efectivamente algunos raros ejemplos) esté cerca de una figura femenina (Leroi-Gourhan 1965). En cuanto a las representaciones interpretadas como órganos sexuales, éstos no aparecen jamás asociados ni tampoco vinculados al embarazo. Nada sorprendente: los síntomas de embarazo no son detectables inmediatamente y no toda relación resulta en fecundación. Es solamente en el Neolítico que aparecerá la noción de fertilidad-fecundación (agricultura y cría de ganado) y también de proceso (lo que se siembra hoy, dará sus frutos más tarde).

Por consiguiente cuando nos referimos a la Venus paleolítica preferimos asociarla con una fuerza creadora de vida, más que con la “función de fecundidad-fertilidad”, concepto que para nosotros es inapropiado para la época que estudiamos.

¿De dónde venía entonces esta vida que la mujer llevaba en ella? ¿Era ella capaz de crear la vida por ella misma, concentrándose en sí misma?

Es interesante observar que la idea de autofecundación o partenogénesis aparece (¿o reaparece?) en numerosos mitos mucho más tardíos –aunque la reproducción biológica no era ya más un misterio–, se les atribuye (se transfiere) esta capacidad ahora a las diosas. Como ejemplo, en el mito asirio de la epopeya de Gilgamesh, la diosa Aruru se concentra en ella misma para crear el ser humano. Las grandes diosas neolíticas como Cibele de Frigia, madre de los dioses, engendra su complemento masculino Atis (el hijo-amante) de manera autónoma; además se la llama también “Reina de las abejas” (de la que conocemos la capacidad de reproducirse sin intervención de los machos).

Y hoy ¿acaso no estamos buscando todavía crear la vida biológica? ¿Sabrán los científicos que están intentando producir la vida “sintética” (Craig Venter 2010) cuan ancestral es el mito que dio origen a sus búsquedas? ¿Y si el mito de crear la vida por sí mismo, más aún la vida eterna, proviene de una intuición o de una reminiscencia que el alma puede generar el espíritu inmortal?

Después de esta digresión, volvamos al “misterio” de la vida. Podría ser que los paleolíticos se hayan hecho la pregunta de otra manera: ¿algo no visible continuaría viviendo después de la muerte para introducirse y renacer en el cuerpo de la mujer? En este caso, el pasado y el futuro estarían en continuidad, la cadena temporal no sería interrumpida y la muerte tendría más sentido. Además es probable que haya tenido regularmente “contacto” con seres fallecidos, a través de los sueños o pasando largas horas cerca del fuego, donde las llamas y el humo facilitaban la entrada en estados de conciencia alterados. Es tal vez en esa época donde

se encuentran las raíces lejanas de la creencia en la reencarnación, creencia que ha debido acentuarse luego en el Neolítico, con la importancia de las estaciones y la regeneración cíclica de la naturaleza.

Además, dar nacimiento a una nueva vida representa ciertamente una de las experiencias más antiguas que la conciencia, en su proceso de despertar, haya estructurado como sagrado.

Pero el período de gravidez probablemente no estaba asociado solamente a la alegría y a la esperanza, estaba también acompañado de inquietud; el parto era un momento delicado y peligroso, imprevisible en cuanto a la sobrevivencia no sólo del niño, sino también de la madre. La pequeñez de la muestra de inhumados del Gravetiense –unos sesenta individuos de los cuales unos cuarenta son adultos y unos veinte niños/adolescentes entre 0-18 años– y la imposibilidad de establecer con certeza la edad y el sexo, como las patologías y las causas de la muerte, no permiten demostrar el exceso de mortalidad obstétrica (Henry–Gambier 2008). Sin embargo el embarazo y el parto representaron efectivamente una tasa de mortalidad femenina e infantil muy elevada hasta fechas recientes. Nos permitimos suponer entonces que los paleolíticos no fueron una excepción, tanto más si tomamos en cuenta la débil demografía de ese periodo lejano.

Así, los fenómenos de vida y de muerte cohabitan como los sentimientos de alegría y de ansiedad. No sería entonces sorprendente que un evento tan importante para la mujer (y para el grupo entero) haya sido acompañado de diferentes tipos de prácticas ceremoniales y rituales.

En numerosas sociedades, la incertidumbre y el miedo se alivian a menudo recurriendo a la magia. En ese sentido las venus, no sólo pequeñas y livianas y en ciertos casos perforadas, –probablemente llevadas como pendiente-amuleto o suspendidas a las paredes rocosas–, han sido frecuentemente interpretadas como fetiches (White et Bisson 1998).

Nosotros pensamos que conviene dar una explicación más matizada. Confrontada a la eventualidad de su propia muerte (sin olvidar la del niño), la mujer afrontaba regularmente una crisis existencial, sobre todo si sus embarazos eran frecuentes. No se debe, por lo tanto, excluir que la mujer (ciertamente apoyada por toda su tribu) haya no sólo sentido más fuertemente el contacto con la sacralidad de la vida, sino que haya tenido además la necesidad de influir sobre ella por medio de ciertas prácticas.

El deseo o aun el clamor por sobrevivir al parto, generaron probablemente el procedimiento de una cierta forma de rezo que, con el tiempo, terminó por materializarse. No olvidemos que el ser humano de entonces sentía ya la necesidad imperiosa de formalizar –de hacer visible y material– sus emociones, sus comprensiones, sus experiencias.

Mucho más que una representación de una mujer embarazada en sentido realista, la “Venus-estatuilla-amuleto” podría ser considerada en ese contexto como una alegoría; la alegoría comprendida como una *“aglutinación de contenidos diversos (situaciones, estados internos,...) en una sola representación”* (Silo, 2006, pág. 235); como *“[...] narraciones transformadas plásticamente, en las que se fija lo diverso o se multiplica por alusión, pero también en donde se concreta lo abstracto [...]”* (op. cit, pág. 46).

De ese modo, la Venus sería acá una alegoría salida de la interioridad para ubicarse en el exterior, en el mundo, ya que, *“al apresar situaciones alegóricamente, se puede operar sobre las situaciones reales de modo indirecto”* (Silo, op. cit, pág. 47; Ammann 1991, pág. 205).

Por consiguiente, las venus podrían traducir plásticamente este “pedido” para la vida y para su continuidad, y en un plano más concreto, el deseo de que el parto salga bien. En este sentido, las venus podrían representar las premisas de las estatuillas votivas más tardías (aunque ellas no podían todavía ser consideradas como “ofrendas” a una divinidad). Asimismo, las venus podrían representar la gratitud o el “agradecimiento” por el hecho de contener y llevar la vida; ellas serían entonces las premisas de las estatuillas exvoto.

Con el tiempo pareciera que la fuerte carga que acompañaba el Pedido repetido haya sido transferida a la estatuilla externa, cuando en realidad no hacía más que materializar y concentrar la fuerza afectiva del Propósito, reenviando el poder de la propia intencionalidad que había sido proyectada sobre ella. Sin embargo nosotros pensamos que los objetos o fetiches dotados de poder mágico, son un fenómeno más tardío, cuando la mirada del hombre comienza a externalizarse y a aplanarse (de ahí el proceso de aplanamiento creciente en el arte visual y plástico a partir del Magdalenense); cuando el hombre comienza a perder la noción de su interioridad o, dicho de otro modo, a separar los mundos interno y externo perdiendo el registro de conexión entre esos dos espacios, mientras que en esas primeras sociedades todo parece conectado, hasta “confundido”. La frontera entre los espacios internos y externos, visibles e invisibles, naturales y sobrenaturales es permeable, tal vez inexistente.

Pero la mujer probablemente no se contentaba con rezar o pedir, acto que ya representa un comportamiento activo de la conciencia. La situación de embarazo y parto exige una fuerte conexión con su propio cuerpo y sus registros psicofísicos. Es una situación que requiere el control del cuerpo y de la mente: el sistema de tensión, la respiración, la concentración; requiere un máximo control al mismo tiempo que el abandono, lo cual es además una paradoja. Es una situación en la cual uno se encuentra en un “umbral”, entre la vida y la muerte; una situación donde lo natural, lo psicológico y lo espiritual están unidos; una situación límite que requiere que uno sobrepase sus propios límites; una situación que puede conducir a experiencias de modificación del estado de conciencia.

Al respecto, Duncan Caldwell se permite emitir una suposición audaz: *“Durante veinte mil años, la expresión más duradera de la creencia religiosa que conocemos parece haber estado mayormente inspirada por la capacidad de las mujeres a entrar –mientras que estaban generando la vida– en estados trascendentales”* (Caldwell 2010, pág. 52–57).

¿Y si la mujer efectivamente experimentó espacios trascendentales, ya sea durante el parto o en otras ocasiones, tal vez dirigía sus pedidos y sus agradecimientos precisamente a esos espacios; a la Vida misma, o a la Fuente de la vida que ella experimentaba como una “Madre de un Todo o de todos”? ¿O como una “luz-fuerza-madre” simbolizada por la tríada “fuego-animal-Venus”?

No lo sabremos jamás, pero el hecho de que la Venus se encuentre casi siempre en proximidad del fuego, él mismo teniendo una connotación de luz y vida, nos parece tan revelador como el hecho de que ella fuera casi siempre también asociada con un animal o con algunos de sus atributos, especialmente sus huesos; huesos por los cuales la Venus estaba a menudo acompañada y/o recubierta (Delporte 1962; Abramova 1995).

En el contexto de generar la vida biológica y de garantizar la perpetuidad, se puede comprender por qué la Venus no solamente está asociada al fuego sino también a los animales. Efectivamente, en esa época glacial sin agricultura, la vida dependía no solamente

del fuego sino también del animal. Entonces, del mismo modo que es fundamental que la vida del grupo se reproduzca, es también vital que el animal se reproduzca igualmente. La práctica de la caza selectiva es además un indicador. Así, la íntima solidaridad entre la Venus y el animal se aclara primeramente en un plano muy concreto: la continuidad biológica del animal contribuye a la continuidad biológica del humano. Sin embargo los huesos en conexión anatómica asociados a ciertas venus, no siempre pertenecen a los animales consumidos. Es aún más frecuente que pertenezcan a la fauna muy raramente consumida, especialmente a herbívoros grandes y fuertes como el uro, el mamut, el bisonte, etc. (los mismos animales que fueron representados en el arte parietal de las cuevas decoradas). Por ejemplo, en el refugio del Facteur (Tursac, Dordogne), los huesos asociados a la Venus pertenecen a un bovino, mientras que el nivel en la que fue encontrado se caracteriza por la predominación masiva de renos (Delporte 1962). En ese caso, el vínculo Venus-animal, expresaría un vínculo más simbólico: se trataría de estar acompañada o envuelta, particularmente durante el embarazo y el parto, de atributos del animal, especialmente su fuerza.

De este modo, la tríada “mujer-fuego-animal” podría representar los tres elementos que permiten, en el plano concreto y simbólico, la vida biológica y su continuidad.

En cuanto a la asociación mujer-parto-animal, pareciera haber tenido una continuidad inflexible para llegar a manifestarse periódicamente en los mitos y en las artes plásticas de diferentes épocas mucho más tardías. Así pues, las diosas del parto y del nacimiento están siempre acompañadas por animales fuertes y salvajes perfectamente dominados, de ahí sus nombres de “señora de los animales”. Citaremos sólo dos ejemplos: la Potnia Theron de Catal Hüyük en Anatolia (9.000 BP), sentada en un trono, a sus pies dos fieras apaciguadas, a punto de dar a luz; la famosa Artemisa de Éfeso en Jonia (2.600 BP) –cuyo cuerpo está totalmente recubierto de grifos-leones (y también de abejas, de cuales recordamos la capacidad de autofecundación)–, representa, entre otras, la diosa del parto. Las diosas de los nacimientos al mismo tiempo que señoras de los animales ¿no simbolizarían, en el plano espiritual, el control de sus propias fuerzas naturales, las cuales, una vez “domadas”, permiten que se manifieste la Fuerza trascendente?

En síntesis, es muy probable que frente a la extinción del Neandertal y por analogía frente al riesgo de extinción del mismo Sapiens, la Venus haya representado la madre mítica, el estado de gravidez, la creación de la vida, la continuidad de la vida y de la especie: es decir, la “trascendencia biológica”.

Podría ser también que su misma condición biológica privilegiada (capacidad de dar vida) pero también arriesgada (expuesta al peligro de muerte) puso a la mujer paleolítica frecuentemente en una situación límite, que a la vez le exigió y facilitó sobrepasar esa misma condición natural, abriéndole nuevos horizontes mentales.

La Venus y la experiencia trascendente

Es oportuno recordar esta paradoja: entre todas las creaturas, el ser humano es el menos adaptado a la naturaleza y por ello el más expuesto y desprotegido. Sin embargo es justamente esta discapacidad que pareciera ser su motor de estimulación y de evolución en los planos psicológicos y espirituales, llevando a la conciencia a la necesidad de descubrir los

“misterios” de la vida y de la muerte, como también a controlar las múltiples “fuerzas” que se desencadenan en ese proceso de exploración.

Es tal vez la mujer la que sintió más fuertemente la necesidad de compensar su debilidad física –aun más evidente que la del hombre– y de sobrepasar sus límites naturales. En ese proceso, ella seguramente encontró todo tipo de “fuerzas” o de impulsos aprendiendo paulatinamente a conocerlas, controlarlas, utilizarlas y sobrepasarlas, para descubrir en el fondo de ella misma una Fuerza diferente, sagrada, trascendente (sin necesariamente reconocer que se trataba de un fenómeno interno, mental). Es tal vez por esa razón que durante largos milenios la mujer fue considerada como la detentora y la iniciadora del conocimiento divino, de los “misterios”. Y es tal vez en el Paleolítico que se encuentran las lejanas raíces de los cultos femeninos, como los Misterios de Cibeles, de Isis y de Eleusis.

En este capítulo vamos a centrar nuestro estudio en la Venus de Willendorf: estatuilla en bulto redondo encontrada en Austria, que data aproximadamente de 26.000 BP, en calcáreo oolítico y que mide 11 centímetros. La hemos elegido como objeto de estudio por dos razones: es representativa de un gran número de Venus en bulto redondo, entre las cuales las más conocidas son la Venus de Savignano (alrededor de 28.000 – 21.000 BP) encontrada en Italia, de Kostienki (alrededor de 24.000 BP) y de Gagarino (alrededor de 22.000 BP) encontradas en Rusia, y de Lespugue (alrededor de 26.000 BP) encontrada en Francia; y porque además ella nos inspira especialmente (cf. Cap. Introducción). Efectivamente, pareciera poseer todas las características morfológicas que sugieren una práctica y una experiencia de contacto con el Plan trascendental.



Figura 11. Copias de la Venus de Willendorf. Fotografía P. Cattelain © Cedarc/Museo du Malgré–Tout, Treignes.

Aun si nuestra atención se va a enfocar particularmente en esta miniatura, haremos referencia cada tanto a otras venus, con el fin de completar y profundizar el estudio con otras informaciones similares y/o complementarias.

Además a lo largo de este capítulo, vamos a usar ciertos conceptos (indicados en *italica*), para los cuales recomendamos al lector consultar la fuente (Silo 2006, pág. 309–336).

a) Internalización, alteración, desplazamiento y/o suspensión del yo

La cabeza de la Venus de Willendorf pareciera estar encerrada en una “malla” o “gorro”, a menos que se trate de un peinado estilizado del tipo africano. En cualquier caso, el rostro está completamente disimulado, desprovisto de trazos personales (al igual que la mayoría de las venus) los cuales normalmente representan la identidad individual. Esto podría llegar a significar la superación de la individualidad, del “yo”.

Por otro lado, la ausencia de órganos correspondientes a los sentidos externos indica que éstos están “cortados”: sin ojos para ver, sin orejas para escuchar, sin nariz para sentir los olores, sin pies para caminar, sin manos para trabajar, tocar o atrapar (los brazos están sólo insinuados, asentados sobre los senos, casi fundidos con ellos). No queda más que el mundo interno: el intracuerpo y la mirada interna, es decir la cenestesia y las representaciones internas.

Se observa también un registro de concentración por las formas curvas que concentran la visión hacia el interior, hacia el centro. Las exuberancias compactas (en lo alto del cuerpo) y de compactación por reducción (en lo bajo del cuerpo) parecen redondear las formas sobre sí mismas.

Todo eso sugiere un *estado interiorizado*; esta *inmersión en sí mismo* es indispensable para penetrar en las regiones más profundas de la mente.

El “gorro” o peinado que cubre la cabeza está hecho de bandas horizontales circulares apiladas, compuestas de pequeñas esferas, produciendo en quien lo mira un movimiento de ojos circular y casi en espiral, un efecto de mareo, de vértigo. Esto podría sugerir el *estado de alteración* (en el sentido de desestabilización de la conciencia en relación a sus referencias habituales).

Efectivamente, si bien la espiral está asociada a múltiples significados simbólicos, traduce también, en forma visual los registros de vértigo que podemos sentir frente a la pérdida de referencias espaciales habituales, especialmente cuando la conciencia se internaliza al punto de alterarse y entrar en *trance* (Silo 2006, pág. 329-333). Muchas prácticas que apuntan al estado de trance –y eventualmente a la *suspensión del yo* (ibid.), controlando y superando el simple trance–, se apoyan en imágenes de espirales, remolinos, círculos concéntricos, laberintos (que llevan a un “punto central”), o a movimientos circulares alrededor de un “eje central” (danza de tipo chamánico o de derviche sufi).

Es verdad que existen pocas cabezas de venus con este tipo de motivo circular o en espiral – las cabezas en general no están cubiertas–, pero existen sin embargo algunas pocas, por ejemplo la miniatura n° 13 –una cabeza en marga– de Avdevo–II, Rusia (Gvozdover 1995).



Figura 12. Cabeza en marga, de Avdeev-II, Rusia.
Dibujo R. Nageli de la foto de Gvozdover M., 1995, fig. 110.

Podría tratarse evidentemente de un simple peinado, sin embargo no se puede desdeñar tampoco que el artista haya aprovechado para expresar un registro cenestésico particular.

Mencionemos también la existencia de venus con cabezas en punta o en forma de cono, como la Venus de Savignano (Italia) y “la Polichinela” de Balzi Rossi o Grimaldi (Italia). Del exterior, el observador podría ver en tales cabezas la forma de la llama del fuego, lo cual es evidentemente sugestivo. Pero si nos ubicáramos en el interior de ese cono, si estuviéramos incluidos en esta forma, tendríamos el registro de que la energía sube justamente en espiral hacia arriba, lo cual es todavía más interesante ya que esto podría indicar la subida de la energía a un “punto-cúspide” de la cabeza (volveremos a hablar en el capítulo siguiente).



Figura 13. Copias de “venus con cabezas en punta”. 1: La “Losange” de Balzi Rossi (Italia); 2: Venus de Savignano (Italia). Fotografías P. Cattelain © Cedarc/Museo de Malgré-Tout, Treignes.

Continuando nuestro estudio de la Venus de Willendorf, la estatuilla es –como la mayoría de las venus– pequeña y “suspendida” (no hablamos aquí de una suspensión en el sentido literal, es decir de los amuletos): no puede estar de pie (es ápoda) y no tiene ningún punto de apoyo con una base material (sin zócalo). Adquiere entonces una ligereza que contrasta con su estado de gravedad y su estatura corpulenta que debería producir un efecto de carga, de peso.

Esto nos sugiere un estado donde ya no se siente el cuerpo, un estado donde todos los sentidos están suspendidos, inclusive los sentidos internos, como si no hubiera más referencias o apego

con el plano terrestre; un estado que nos evoca la *suspensión del yo*; (Silo op. cit.). Esta situación mental en la cual ciertas actividades de la conciencia son bloqueadas (especialmente la percepción, la representación, la memoria) –las prácticas espirituales y místicas lo confirman– para acceder a los espacios profundos donde la conciencia puede trascender. ¡Pues, es más allá de los sentidos, que la experiencia del Sentido se hace posible!

Aprovechamos para recordar que ninguna estatuilla femenina fue encontrada en sepulturas. Efectivamente, la única estatuilla claramente asociada a una sepultura fue encontrada en Brno en República Checa: se trata de una estatuilla masculina constituida por diferentes partes asociadas como una muñeca –sistema de ligamentos para mantener los brazos y las piernas– muy diferente entonces de las venus (Otte 2012). Ciertamente, esto puede comprenderse si admitimos que la Venus simboliza sobre todo la vida, especialmente la vida terrestre. Pero si la Venus representa también la práctica para acceder a un plan trascendente, o a la trascendencia misma, ¿acaso no podría tener ella el significado de la experiencia transcendental a la cual se puede acceder estando vivo (o sea durante la vida terrestre), más allá de la simple creencia en una vida *post mortem*?

b) Algunos posibles procedimientos

En caso de que la Venus testimoniara no sólo creencias o sentimientos religiosos sino también experiencias vividas, experiencias perdurando durante milenios, entonces deberíamos preguntarnos sobre los procedimientos utilizados para acceder a tales experiencias. Desgraciadamente la escasez de información al respecto no nos permite afirmar con certeza el manejo de procedimientos precisos, menos aún de concluir que esas experiencias eran sistemáticas o estaban sistematizadas. Sin embargo, ciertos indicios ofrecen algunas pistas como para tomarlas seriamente en cuenta.

Ya hemos mencionado la situación de parto, acompañada sin duda por pedidos o algunas formas de oraciones, situación límite en la cual pueden producirse experiencias extraordinarias, al menos accidentalmente. En cuanto a la eficacia de los pedidos para llegar a la internalización y a una experiencia interesante de “contacto”, eso depende de la repetición, de la convicción y de la profundidad de esas oraciones, factores que ignoramos.

No se puede excluir tampoco la ingestión de plantas alucinógenas ya que la práctica de la recolección pudo favorecer las experimentaciones y dar algunos resultados. Sin embargo no encontramos ningún rastro explícito (dibujo haciendo alusión) que apoye esta posibilidad. Además, esta época no es la del control de la flora (más bien característica del Neolítico).

En cambio sería completamente viable la hipótesis de la interiorización y de la alteración por el sonido (y la música en general) ya que se trata de un procedimiento muy difundido aun en nuestros días y que la existencia de flautas (en huesos) está testificada desde el Auriñaciense en Europa del Este, especialmente en Moravia (Absolon 1936, 1937), en Hungría (Brade 1982), y también en Europa occidental como en Hohle Fels en Alemania (Conrad 2009) y en Isturitz en France (Buisson 1990).

A propósito de Isturitz, D. Buisson afirma que: “[...] *los músicos de Isturitz se convirtieron en maestros, en el Arte de modular los sonidos de los más agudos, a los más graves. Aun si lo hicieron de manera empírica, no podemos más que quedar sorprendidos frente a la*

perfección y a la gran variedad de esos instrumentos de esas épocas lejanas” (Buisson op. cit., pág. 431).

Lo que nos llama la atención es esa capacidad para producir sonidos muy agudos, pues la espacialidad del sonido hace que los agudos conduzcan la energía y la atención hacia arriba del espacio de representación y, más allá de un cierto “umbral de tolerancia”, se pueden activar nuevas regiones de la mente. Relacionamos este hecho con las cabezas cónicas de ciertas venus (cf. cap. anterior).

Finalmente, el hecho de haber encontrado numerosas venus ubicadas cerca del hogar del hábitat (refugios, cabañas), es significativo. Efectivamente, posiblemente existía algún tipo de práctica espiritual cerca del fuego, pues es bien conocido que la contemplación de la llama favorece la entrada en el mundo interno, generando imágenes inspiradoras. Además, la inhalación del humo favorece la alteración de la conciencia. En este caso, es probable que el nivel de conciencia en el que se comenzaba la alteración correspondiera al nivel de *semisueño*. Y evidentemente esta práctica podría haberse realizado con la música de flauta como apoyo adicional. En ese caso es muy probable que las tonalidades, de las más graves a las más agudas, hayan conducido la energía desde el bajo vientre hasta la cúspide de la cabeza del practicante, o dicho de otro modo, que hayan tenido el efecto de elevar el nivel y el estado de conciencia.

Por otro lado, la Venus ubicada cerca del hogar central –estando el fuego en el centro de la vida paleolítica y a menudo en el mismo centro físico del hábitat– le confiere una posición central, lo que podría significar la centralidad de la Venus, al igual que la centralidad del fuego. Pero además el centro es el espacio sagrado simbólico por excelencia –simbolismo que se encuentra en diferentes culturas y épocas–, puesto que es a partir del “Centro” que se puede entrar en contacto con otras realidades. (Eliade, 1999).

Sea como sea, las primeras experiencias pudieron haber sido accidentales, pero es muy probable que luego fueran buscadas y repetidas, y si bien no fueron necesariamente sistemáticas o sistematizadas, podemos por lo menos suponer una predisposición intencional y algunas técnicas empíricas.

c) Traducciones de la experiencia trascendente

Continuemos el estudio de la Venus de Willendorf. Si suponemos que ella representa el contacto con lo Sagrado, entonces podría representar la traducción de esta realidad trascendente. La Venus podría ser interpretada como una *traducción de señales* (impulsos) de los espacios profundos de la conciencia; traducción posterior y deformada de una realidad sin forma, no representable.

Como ya hemos visto más arriba, la mayoría de las venus en contexto arqueológico fueron descubiertas cerca del fuego, o también adentro del fuego-hogar, y de fosas-hogares. Ahora bien, si la Venus se encuentra en el fuego (o muy cerca) sin estar “devoradas” por él ¿eso no indicaría que ella resiste a la temperatura y por lo tanto que es incombustible, indestructible, inmortal? Dicho de otro modo, la Venus representaría la condición espiritual (en contraste con la condición humana, destructible). Si además retomamos la idea de la asimilación Venus-fuego (pues está recubierta de ocre rojo), podría –en ese contexto místico– representar el Fuego trascendental indestructible (diferente del fuego físico, natural).

Y esta realidad trascendente, tal como parece haber sido experimentada, está dotada de atributos; atributos visiblemente prestados o asociados a lo femenino.

La Venus es corpulenta, lo que expresa la Fuerza, la potencia; es pacífica e inmóvil, lo que sugiere la Paz; tiene formas redondas y generosas, lo que alude a la Bondad; está embarazada, lo que significa la capacidad de Creación; tiene dos enormes senos, lo que muestra su capacidad de alimentar y colmar la vida que creó; su cabeza está desprovista de trazos individuales, lo que indica lo impersonal o transpersonal, o aun el “Nosotros” superior.

Pero podemos ver en la Venus también otras características: precisamente la no dualidad, la no contradicción, la multiplicidad unida, un Todo coherente y armonioso, la Unidad donde reina la unión de los contrarios, la *coincidentia oppositorum*.

En efecto, la Venus es un contenido y al mismo tiempo un continente. Está concentrada en sí misma y al mismo tiempo abierta al mundo. Algunas de sus partes están sobredimensionadas y otras subdimensionadas. Algunas están manifiestas y otras solamente insinuadas. Ella es fuerte y potente, y al mismo tiempo pequeña y pacífica. Es gorda y robusta y al mismo tiempo ligera y “suspendida”. Es naturalista y al mismo tiempo no realista. Parece atemporal pero contiene el futuro. Parece estática e inmóvil y sin embargo activa (no pasiva). Por fin, recordemos que ella fue esculpida en volumen (bulto redondo), lo que le otorga igualmente un significado de Totalidad, Unidad.

Para resumir, la Venus representaría la Trascendencia experimentada como una realidad transpersonal, creadora de vida, alimentando y colmando la vida, y también como un estado de Fuerza–Paz–Bondad–Unidad.

En ese mismo contexto –de la unidad de los opuestos–, debemos también mencionar algunas miniaturas que los investigadores llaman “venus hermafroditas” (o andróginas). Aun si todos los autores no son unánimes al respecto, parecieran estar de acuerdo al menos en el hecho de que ellas son ambiguas. (Caldwell op. cit.; Svoboda 2004).

Los ejemplos más conocidos son la Venus de Milandes (Dordoña, Francia); la Venus de Weinberg o Mauern (Baviera, Alemania); las venus de Dolní Věstonice (Moravia, R. Checa).

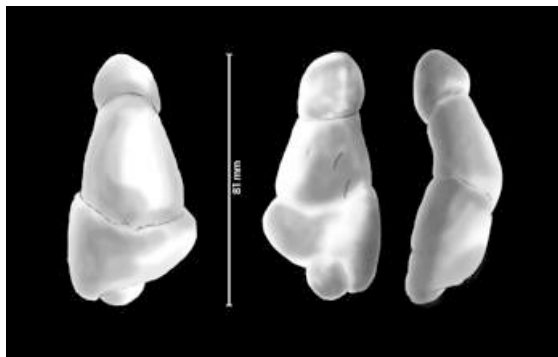


Figura 14. Venus de Milandes (Dordoña, Francia).
Dibujo R. Nageli.

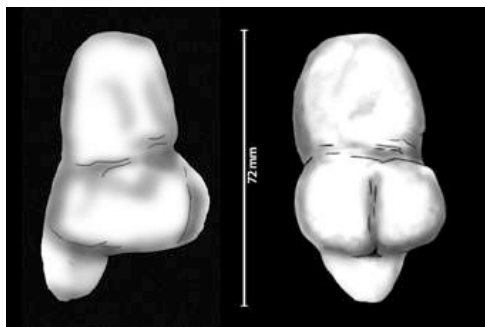


Figura 15. Venus de Weinberg – Mauern (Baviera, Alemania). Dibujo R. Nageli.



Figura 16. Copias de la Venus XII de Dolní Věstonice (Moravia, República Checa). Fotografía P. Cattelain © Cedarc/Museo de Malgré–Tout, Treignes.



Figura 17. Copias de la Vénus XIV de Dolní Věstonice (Moravia, República Checa). Fotografía P. Cattelain © Cedarc/Museo de Malgré–Tout, Treignes.

Efectivamente, no se puede excluir que esas estatuillas simbolicen la unión de lo masculino-femenino; lo que nos hace recordar el *yoní-lingam* tántrico, símbolo de la Unidad. Es verdad que ninguna representación combina la vulva con el falo, pero en el contexto paleolítico eso no es tan sorprendente: la vulva estaba sin duda asociada a la matriz “de donde sale la vida” y no especialmente (o, al menos no solamente) a la relación sexual (practicada probablemente por detrás). Por lo que fuera, según nosotros esas estatuillas no hacen referencia a la procreación y no es ni siquiera seguro que hagan referencia a la unión sexual propiamente dicha. Ellas podrían expresar simplemente la unión de dos principios contrarios (o complementarios), utilizando por ejemplo los atributos femeninos y masculinos; del mismo modo que en el arte parietal, algunos animales simbolizarían esta misma idea uniendo en su seno dos colores opuestos (el rojo y el negro). Esto vale también para las figuras compuestas o híbridas, medio humanas y medio animales.

“La androginia es una fórmula arcaica y universal para expresar la totalidad, la coincidencia de los contrarios, la coincidentia oppositorum. Más que una situación de plenitud y de autarquía sexual, la androginia simboliza la perfección de un estado primordial, no condicionado” (Eliade 1999, pág. 202).

¿No sería justamente esta perfección primordial la experiencia del Uno, de la Unidad total, absoluta, aquella de la realidad trascendente?

Recordemos además que un gran número de divinidades de épocas más tardías eran también andróginas, por ejemplo Cibeles, Dionisio y aun Apolo. Nada de sorprendente, como lo constata Eliade: *“la androginia se convierte en una fórmula general para expresar autonomía, fuerza, totalidad. Decir de una divinidad que es andrógina es decir que es el ser absoluto, la realidad última”* (Eliade op. cit., pág. 203).

d) Venus “fragmentada”: ¿pérdida de la Unidad o pasaje de una forma de unidad a otra?

De manera general, las estatuillas femeninas son raramente representadas enteras. En cuanto a las venus en bulto redondo, son siempre ápodas y algunas veces hasta acéfalas, hecho que ya interpretamos anteriormente. Lo que nos interesa en este capítulo es advertir sobre el aspecto “fragmentado” de un gran número de venus volumétricas (embarazadas), dando la impresión que están incompletas (esbozos) o inclusive rotas en pedazos a partir de una representación inicialmente entera. Los más típicos de esos fragmentos de cuerpos femeninos –casi siempre cabezas, torsos o abdómenes–, están en Kostienki y en Avdeevo pero también en Willendorf o en Brassempouy. Han sido encontrados en fosas-depósitos o dispersos en el suelo del hábitat, al lado de otros objetos óseos o líticos (Delporte 1979; Abramova 1995).

En su reciente tesis (2007), Delphine Dupuy presenta su metodología a partir de la cual efectúa análisis técnicos (las marcas de herramientas presentes en la superficie de las piezas) y morfológicos en las estatuillas femeninas de aspecto fragmentado en el sitio gravetiense de la llanura rusa Kostienki 1-I (el sitio más representativo en la materia). Gracias a nuevos criterios, ella se propone disociar, entre otras cosas, las representaciones incompletas o segmentarias (partes del cuerpo) concebidas de ese modo, de las representaciones fragmentadas (rotas) de venus inicialmente enteras. Se propone distinguir también, en el caso en que el carácter fragmentado (roto) de una pieza fuera cierto, el origen natural (accidental) o antrópico (intencional) de su fragmentación, y en este último caso, determinar el momento de esta fractura (fase de fabricación, fase de utilización, fase de abandono del objeto).

Los resultados de esos trabajos son sorprendentes y dan que pensar:

- La gran rareza de piezas que sostienen la hipótesis de una fragmentación natural (accidente en el momento de la fabricación o durante las excavaciones) permite dejar de lado esta posibilidad como interpretación principal.
- La mayoría de las representaciones parciales o segmentarias no presentan un carácter fragmentado (roto): fueron concebidas de ese modo y pueden entonces ser consideradas íntegras o “acabadas”, lo que cuestiona la hipótesis más difundida hasta ahora, la de las venus inicialmente enteras y rotas intencionalmente después en un contexto ritual (Efimenko 1958; Abramova 1995).
- Entre las piezas parciales “acabadas”, algunas presentan fracturas “simuladas” (producidas intencionalmente), lo que permite concluir sobre el carácter significativo de la idea de fragmentación del cuerpo en la representación femenina. El aspecto fragmentario sería entonces un elemento de expresión de estilo.

“Si en la representación parcial y segmentada subyace el carácter de incompleto para la primera (la parte no representada) o la idea de la división del cuerpo en partes para la segunda, la figuración de pedazos de fracturas en las extremidades de las representaciones podría ser interpretada como un código de representación, como una puesta en escena destinada a crear la ilusión de la fragmentación de representaciones de cuerpos inicialmente enteros. De ese modo, la fragmentación del cuerpo femenino está evocado o simulado conforme a la expresión esquemática o realista de las representaciones” (Dupuy op. cit., pág. 233).

Y más lejos concluye: *“Pareciera entonces que la técnica empleada depende del tipo de producto deseado (y de su función) y no al revés. [...] La expresión estilística pareciera entonces resultar de una elección significativa”* (op. cit., pág. 240).

D. Dupuy sugiere además que:

“[...] la puesta en evidencia del lugar central del tema de la fragmentación del cuerpo en la representación esculpida (en Kostienki I–I) podría ser un primer argumento en favor de un arte religioso” (op. cit., p. 255), interpretando con mucha intuición que *“la representación del cuerpo fragmentado puede entonces comprenderse como correlato a la idea de unidad. La búsqueda de la unidad como una de las motivaciones principales de la actividad simbólica. Lo que da sentido no sería tanto el objeto representado sino lo que podríamos llamar “su parte faltante” y, al final, la ausencia del tema: cuerpo entero unificado. La representación parcial podría entonces simbolizar con muchas más fuerza, que si lo hubiera hecho una representación entera, la idea de cuerpo unificado”* (op. cit., pág. 249).

En definitiva, hace referencia a los famosos temas míticos de *la nostalgia de la unidad (o paraíso) perdida* y de la fragmentación de los cuerpos de divinidades (por ejemplo, de Tiamat, de Osiris, de Orfeo, de Dionisio...). Evidentemente, los dos temas están estrechamente ligados.

Sin embargo no podemos coincidir con D. Dupuy cuando concluye que: *“[...] la dialéctica cuerpo fragmentado/cuerpo entero ideal testifica en favor de la creencia de los gravetienses en un mundo sagrado, opuesto al mundo profano”* (op. cit., pág. 255).

Según nosotros, es decir según nuestra propia experiencia mística, los fragmentos corporales femeninos dispersos en el suelo del hábitat mezclados con objetos cotidianos, traducirían más bien el registro de pérdida o de dispersión del registro de la Experiencia misma, experiencia que no puede ser “retenida” una vez restablecida la conciencia de vigilia normal. Dicho de otro modo, ella traduciría el registro de que la Unidad indivisible de las Profundidades se “pierde” cuando volvemos al mundo cotidiano. En ese contexto, poco importa si al principio las venus enteras fueron “rotas” intencionalmente para dar cuenta del fenómeno, o si los fragmentos de la Venus fueron concebidos de ese modo desde el comienzo, por las mismas razones. Fuera como fuere, cuando esos fragmentos son dispersados intencionalmente en el suelo del hábitat de la misma manera que otros objetos cotidianos y/o simbólicos (y a veces cuidadosamente depositados en pequeñas fosas), nosotros interpretamos que lo sagrado no está definitivamente perdido: se encuentra diseminado y coexistiendo con las cosas terrestres.

De ese modo, no se trataría de una pérdida definitiva de la unidad y menos aún de una división o de una separación dualista, oponiendo lo sagrado y lo profano, sino más bien del pasaje de un plano a otro, de un estado a otro, de una forma de unidad a otra forma de unidad.

Cierto: la experiencia del Uno o de la Unidad-Totalidad se pierde en su forma indivisible, pero esta experiencia deja huellas en la conciencia y la conduce claramente a la necesidad de recrear la unidad intencionalmente, mentalmente. Se trata, a partir de ese momento, de una unidad o de una unificación *copresente*, por supuesto invisible a los ojos pero vista y sentida mentalmente.

¿Acaso los segmentos no son concebidos como un “todo”, como una “unidad finalizada”?
¿No es el fragmento una parte al mismo tiempo que una totalidad; una unidad que es parte de una Unidad mayor copresente?

Y, cuando la fragmentación es por encima de todo simulada –lo que testifica un grado de intencionalidad más elevado aún– ¿no se trataría entonces de denunciar, precisamente, la ilusión de una fractura solamente aparente y de inducir la experiencia de continuidad y unidad? Dicho de otro modo ¿de prolongar y completar la parte densa y visible, con su complemento inmaterial e invisible? ¿No testifica eso precisamente la unión entre lo visible y lo invisible, lo presente y lo copresente, lo terrestre y lo sagrado?

Finalmente, si se pierde o se rompe la unidad ¡hay que restablecerla! Eso exige pasar de un estado o una forma de unidad “naturalmente dada” a una unidad intencionalmente creada o recreada, es decir, una unidad cuyas partes son reconocidas, integradas y mentalmente conectadas, lo cual a su vez permite la posibilidad de crear una unidad de calidad superior, más intencional, más lúcida; y en el caso de las venus fragmentarias, una unidad más sutil pues se encuentra sólo copresentemente, es decir una unidad inmaterial, mental.

Para concluir este capítulo dedicado a la unidad, quisiéramos hacer recordar que las venus en bulto redondo no están presentes en las cuevas decoradas. ¿Tal vez, porque la Venus en cuanto a “continente sagrado” era la cueva misma, la cueva como matriz, mientras que la Venus como “contenido sagrado” era –igual que el fuego–, el centro simbólico del espacio doméstico y social?

Por otro lado, la Venus-matriz-cueva en tanto “continente mayor feminizado”, ¿acaso no tiene la virtud de englobar y unificar? ¿No es una unidad unificadora de la diversidad que contiene?

En cuanto a la centralidad de la Venus en tanto contenido sagrado ¿no es cierto que el “centro” –sea manifiesto o tácito, físico o simbólico– siempre representa el factor que da unidad y referencia a todo lo que orbita alrededor suyo?

Por fin, ¿acaso la unidad no es la condición al mismo tiempo que la consecuencia de una verdadera experiencia trascendente?

Si la unidad está tan presente en todas esas formas visibles y aun invisibles ¿no es el indicador de que esta unidad es una característica de base de esta espiritualidad? Es más: sin duda esta unidad era buscada intencionalmente, lo que le otorga un valor adicional puesto que indica una conciencia lúcida.

Finalmente, todo hace pensar que lo Femenino simboliza precisamente esta Unidad de la misma manera que simboliza la Vida y la Continuidad.

Conclusión

La simplicidad de las venus en bulto redondo no es más que aparente: ellas están cargadas de significados profundos y múltiples. Esto no es sorprendente si consideramos que en esa época “cóncava–esférica” el ser humano no tenía una forma mental dualista o binaria. En efecto, múltiples puntos de vista y significados en relación a un mismo objeto traducen una “forma mental esférica” y una visión globalizadora de la realidad.

Más que una representación de mujer en sentido realista, la Venus volumétrica simboliza, antes de nada, lo Femenino sagrado y la sacralidad de la Vida en todos sus aspectos.

Ella es mito del fuego, es madre mítica (primordial), es fuerza generadora, creadora, auto-fecundadora, es totalidad unificadora de los opuestos y de la diversidad, es garante de la perpetuidad de la unidad y de la identidad social, es unidad federadora en el plano social y espiritual.

Ella representa, en tanto “contenido sagrado”, el centro simbólico de la vida doméstica, social; y en tanto “continente sagrado”, podría representar la Matriz.

Ella concentra en sí misma toda la carga afectiva del Propósito: la búsqueda de trascendencia biológica, social y espiritual.

Ella es la materialización del Pedido y/o Agradecimiento (voto/exvoto).

Ella es también la testigo de una experiencia trascendente y la traducción que la conciencia hace de esta experiencia; realidad transpersonal que contiene la vida, estado de Fuerza–Paz–Bondad–Unidad.

No se puede afirmar que tal experiencia haya sido sistemática o sistematizada, ni tenemos tampoco certezas en cuanto a la utilización de procedimientos precisos. Varios índices nos autorizan, sin embargo, a pensar que las prácticas espirituales tenían lugar cerca del fuego – lugar altamente simbólico y fuertemente inspirador– y que entre las técnicas de alteración, la inhalación del humo pudo jugar un cierto papel. Pero es sobre todo el sonido agudo de las flautas lo que nos parece interesante por su capacidad de hacer subir la energía y el nivel atencional hacia la regiones elevadas y luminosas de la mente.

Las venus además testifican que la experiencia de contacto con lo Sagrado no era un hecho aislado. Efectivamente, dan testimonio de ello el número importante de venus que presentan características que hemos identificado como rastros de Experiencia (sin contar aquellas que no fueron todavía descubiertas), extendidas en un territorio tan grande y fabricadas durante cerca de 20.000 años.

Si la necesidad de “continuidad de la vida biológica” ha impulsado a nuestros antepasados durante cientos de miles de años a buscar técnicas de conservación y de producción del fuego; si la necesidad de “continuidad temporal” los empujó también a investigar técnicas de talla y de pintura para sistematizar su expresión artística –tema que estudiaremos en el capítulo siguiente–, ¿no se podría entonces imaginar también que, por concomitancia, la necesidad de “continuidad de la vida espiritual” les haya empujado a efectuar experimentaciones para explorar nuevas realidades internas?

III – EL ARTE PARIETAL DE LAS CAVERNAS DECORADAS



Figura 18 – Lascaux (Dordogne, Francia). Sala de los toros. Foto N. Aujoulat© MCC/CNP.

“Cerca de 300 cavernas decoradas han sido descubiertas en el continente europeo. En el sudeste de Francia (Aquitania y Pirineos) y en España septentrional (Asturias, Cantabria y País Vasco), conocemos más de 160 cavernas de arte parietal. También se han listado otras 21 cavernas en Francia meridional (Languedoc-Roussillon y Rhône-Alpes), otras 14 en el resto de Francia y 23 en el resto de la península ibérica. Fuera de estas áreas, las cavernas de arte parietal paleolítico son más raras: una decena en Italia, dos en Rumania, dos situadas en los Urales del sur y dos en Mongolia. Estas diferencias indican solamente una facilidad más o menos grande de conservación y descubrimientos arqueológicos ya que las pinturas murales en las cavernas eran un fenómeno expandido en toda Europa durante la era paleolítica” (Lotti 2008, pág. 19).

En efecto, el arte parietal de las cavernas decoradas (cavernas-santuarios) –diferente del arte rupestre a cielo abierto y de los refugios bajo rocas o cavernas-hábitat– parece ser un fenómeno casi exclusivamente europeo y se extiende durante cerca de 20.000 años: de 31.000 BP (por ejemplo la caverna de Chauvet, en Ardèche, Francia) a 12.000 BP (por ejemplo la caverna de Niaux, en Ariège, Francia). Además, veremos que este arte presenta, más allá de sus particularidades locales, una gran homogeneidad temática y estilística en todo el continente.

La mayoría de los investigadores llama a estas cavernas “santuarios”, seguramente para dar cuenta del carácter sagrado que se desprende de esos lugares. En cuanto a la significación de las cavernas mismas y del arte parietal que ellas abriga, las interpretaciones son de lo más diversas. Pero a pesar del trabajo titánico de los arqueólogos y de los prehistoriadores de todos los horizontes, esas cavernas siguen siendo por el momento indescifrables. En efecto, este arte parietal no es un arte decorativo, aunque sea estéticamente de los más impresionantes, es un “lenguaje” complejo, estructurado y articulado. Y a pesar de que se hayan podido descifrar algunas “letras” e inclusive “palabras”, todavía no se ha podido descifrar una “frase” entera y menos aún la obra en tanto que globalidad, aunque todos concuerdan en reconocer que ella irradia sentido.

Consideraciones previas

En este estudio no tenemos la intención de presentar o de discutir las numerosas interpretaciones existentes. Tuvimos que descartar rápidamente ciertas teorías como la de “el arte por el arte”, el “totemismo” (S. Reinach, H. Breuil, M. Raphaël...), la “magia de la caza” o “magia simpática” (H. Breuil, le comte Bégouën,...). Otras retuvieron más nuestra atención, en particular el enfoque “estructuralista” (en especial de Leroi-Gourhan) por su visión global y el enfoque “chamanista” (J. Clottes y D. Lewis-Williams) por su dimensión experiencial. Sin embargo, a pesar de sus diferencias, todos estos enfoques aplican de una u otra manera una mirada “dualista” a una sociedad paleolítica de tipo “monista” (para llamarla de alguna manera), y esto es válido tanto para el sistema bipartito femenino-masculino de los estructuralistas como para el chamanismo, que es una espiritualidad profundamente animista y, por consiguiente, dualista (separación y oposición entre adentro/afuera, cuerpo/alma, mundo subterráneo/celestial...). Ahora bien, según nosotros, el dualismo aparece solamente en el Neolítico (hablaremos de ello más adelante).

Proponemos entonces nuestro propio marco interpretativo, asumiendo una mirada resultante de nuestros análisis alegóricos y simbólicos del arte parietal, de los datos proporcionados por los investigadores, así como de nuestras propias observaciones, experiencias y experimentaciones hechas in situ y realizadas durante nuestros trabajos personales (trabajo disciplinario). Sin embargo, nada nos impide inspirarnos, por lo menos en parte, en los anteriores estudios y aún así adoptar algunos puntos de vista o ciertas conclusiones.

Por otro lado, no vamos a incluir las grutas-hábitat o los refugios en nuestro estudio (aun si el arte parietal está también presente allí), para concentrarnos en las cavernas decoradas profundas. Tampoco vamos a proceder al análisis completo de una caverna específica, como lo hicimos con nuestro estudio sobre la Venus de Willendorf, ni a emprender un estudio comparativo de varias cavernas. Queremos tomar el significado del arte parietal de las cuevas decoradas como fenómeno global y descubrir si las cuevas profundas son espacios propicios

para favorecer las experiencias internas de tipo místico. En consecuencia, lo que nos interesa aquí no son tanto sus particularidades respectivas, sino lo que tienen en común:

- La morfología de estas cavernas profundas y su acción de forma.
- La temática homogénea de su arte parietal casi exclusivamente centrado en la figuración animal (ausencia de paisaje natural y de escenas cotidianas) y particularmente centrado en los grandes herbívoros.
- El estilo homogéneo: naturalista pero no realista, figurativo pero no narrativo, las deformaciones intencionales, la forma de los volúmenes y de la perspectiva...
- La apropiación artística de la totalidad de la caverna y la atmósfera global y particular que resulta de ello.

En este sentido, si bien es cierto que el gesto gratuito (privado de significado) no existe, haremos referencia a cavernas específicas o a algunos de sus contenidos sólo cuando contengan elementos relacionados con nuestro tema de investigación y nos permitan fundamentar o ilustrar mejor nuestras hipótesis. La elección de esas cavernas está determinada por dos factores: las conocemos personalmente (observaciones in situ) y/o la calidad de la documentación escrita y/o visual que hemos encontrado.

En cambio vamos a apartar de nuestro estudio los “signos” pese a estar presentes en muchísimas cavernas decoradas y pese a que, sin duda alguna, son de gran importancia para la comprensión más completa de estos lugares. Pero dado que no hemos estudiado suficientemente este fenómeno, nos parece preferible abstenernos de proponer nuevas hipótesis o emitir opinión sobre las existentes. Esto también se aplica a las manos impresas sobre las paredes de una veintena de cavernas, porque cuando se presentan con uno o varios dedos “faltantes”, podían ser, como lo sugieren ciertos autores, la expresión de un lenguaje simbólico. Dicho esto, lo que hemos leído sobre este tema (signos codificados y manos) no contradice en nada nuestras hipótesis.

Explorar la “caverna interior”: la espacialidad de la conciencia

Las cavernas decoradas no eran utilizadas como lugares de habitación. A veces la entrada de la caverna servía de abrigo, pero nunca su parte más profunda, allí donde se encontraban las pinturas (los arqueólogos no han encontrado ningún vestigio doméstico).

“El arte parietal no se ubica en la naturaleza recorrida por los hombres y explorada por sus miradas. Es de una oscuridad total, sometido al artificio de la luz para ser visto; impone un descenso bajo tierra, un olvido momentáneo del mundo de los vivientes. Queda aislado en la soledad de las profundidades... Contrariamente al arte rupestre a cielo abierto, el arte parietal subterráneo está separado de lo real; se localiza allí donde no se puede vivir de manera permanente.” (Vialou 1996, p. 84).

En efecto, penetrando más y más profundamente en estos lugares, se deja atrás la realidad del mundo cotidiano con las variaciones luminosas, térmicas, auditivas, olfativas, etc. En ese espacio reina el silencio, la oscuridad, la inmovilidad. Todo parece ser siempre lo mismo, se pierde la noción del tiempo, las referencias espaciales habituales, las percepciones de los sentidos externos son amortiguadas. Es la situación ideal para entrar en contacto con la propia interioridad, para explorar la espacialidad de la conciencia, *el espacio de representación* (Silo 2006, p. 200-219; Caballero 1996, p. 20; Ammann 1991, pág. 109).

Digamos a esta altura, que se puede considerar el espacio de representación como un tipo de “pantalla” mental donde se proyectan las representaciones internas provenientes de fuentes perceptuales (estímulos que provienen de sentidos externos y del espacio de percepción), de impulsos del intracuerpo (vía los sentidos internos: cenestesia y kinestesia), de la memoria y de la imaginación. Este espacio mental que corresponde pues a la suma de las sensaciones internas y a sus traducciones en “imágenes” (visuales, auditivas, táctiles, kinestésicas, cenestésicas,...) es como un “segundo cuerpo” o un “trasfondo referencial espacial” tridimensional, que tomará diferentes características (forma, volumen,...) según el nivel de conciencia (sueño, semisueño, vigilia) y el estado (pasivo, activo, alterado, lúcido,...) que operan. Así, todas estas imágenes (se trate de una tensión, de una emoción, de un recuerdo, o de un sonido, de un olor, de una visión,...) se emplazarán –según el nivel y el estado de conciencia–, en diferentes niveles y profundidades de este espacio (verticalidad, horizontalidad, profundidad). Es la profundidad la que permite, en vigilia, saber si un fenómeno proviene del mundo externo o interno. Podemos a veces tener la ilusión de que la representación está fuera del espacio de representación (espacio siempre interno). Podemos también tener la ilusión que este “cuerpo de sensaciones-representaciones” existe en sí o que es independiente (separado) del cuerpo físico.

Volviendo al tema, el espacio de representación tiende entonces a moldearse en función de la morfología de las paredes de la caverna y a tomar su forma; lo que dará el registro de “coincidencia” entre este espacio mental interno y el espacio físico externo.

Las cavernas tienen largas y sinuosas galerías, así como corredores de varios cientos de metros, incluso kilómetros, a veces con pasajes bajos y estrechos, en algunos casos peligrosos, que luego se abren a salas, a grandes espacios semiesféricos. Algunas cavernas-corredores, que no tienen verdaderas salas, tienen en cambio nichos o “capillas” (la caverna Margot en Mayenne, las Combarelles y Gabillou en Dordogne, o Pergouset en Lot,...). La morfología de las cavernas se orienta desde la entrada hacia el fondo, ofreciendo así espacios de “circulación” y otros “de inmovilización momentánea”.

Cuando se entra, no estamos simplemente en el interior de una caverna, tenemos la sensación de estar en nuestro propio mundo interno, en el intracuerpo, en nuestro propio espacio mental. Y experimentamos los registros sicofísicos de concentración y/o de dispersión del sistema de tensiones, registros producidos por la acción de forma: los corredores que se desarrollan hacia el interior cada vez más profundamente, llegando a la esfericidad envolvente y protectora de las salas o los nichos, esfericidad que al mismo tiempo limita y encierra. ¿Límites que se quisiera poder transgredir?

Presentamos aquí al lector un video -una producción del *Service du Film de Recherche Scientifique* (Película de investigación científica), bajo la dirección del Ministerio de Cultura, Francia, 1996- que le permitirá experimentar algunos registros de entrada en las profundidades de una caverna:

http://www.canal-u.tv/video/cerimes/corpus_de_la_grotte_de_rouffignac.9102

Al encontrarse allí físicamente, todo lleva a pensar –sobre todo a sentir– que se trata de un recorrido “iniciático” como en un laberinto: “caminos” que conducen a “moradas”, “centros de poder” donde se devela lo Sagrado.

En efecto, al igual que el mundo interno, las cavernas subterráneas no pueden ser vistas desde el exterior.

Hay que encontrar la “entrada” y penetrarlas en sus profundidades para descubrirlas, explorarlas, tal como se hace en el mundo interno.

Son oscuras y se necesita de un fuego artificial para aclararlas, así como se tiene necesidad de la mirada interna para iluminar el mundo interior.

Son verdaderos laberintos en los cuales podemos perdernos si no tenemos referencias, de la misma manera que a veces nos perdemos en nuestro propio mundo interno.

A veces encontramos pasajes peligrosos, así como en el mundo mental podemos estar confrontados a ciertas trampas o peligros.

Las cavernas son huecos cóncavos-esféricos tal como ciertas regiones más profundas del mundo interno cuando toman volumen.

Están vacías, en silencio, como a veces la conciencia antes de alterarse y trascenderse.

Por supuesto, según el tipo de propósito que actúa en copresencia, esta alteración será más o menos lúcida y más o menos inspirada. En efecto la alteración, sea accidental o buscada, podrá presentarse o como *conciencia perturbada* (entendiéndola aquí no como una disfunción patológica sino como un estado de sugestionabilidad incontrolado) o como *conciencia inspirada* (estructura global de conciencia capaz de acceder a intuiciones inmediatas de la realidad, pasando por diferentes estados) y sus diferentes formas de expresión (Silo 2006, p. 320-336); se trata de situaciones mentales de las que hablaremos más precisamente en los capítulos próximos.

Y justamente aquel propósito empujando hacia la superación, parece haber sido de una gran potencia. Se han constatado efectivamente dos hechos interesantes.

Primero, no existen pinturas o grabados cerca de la entrada de las cavernas; aparecen solamente a varios cientos de metros de la entrada. Como ejemplo, el famoso Salón negro de la caverna de Niaux se encuentra a más de 700 m de la supuesta entrada prehistórica (Leroi-Gourhan 1965). Ahora bien, para penetrar más profundamente en la mayoría de las cavernas, había que caminar en cuatro patas y a veces reptar, sólo o en fila india, a veces durante horas, sobre todo para alcanzar las partes más profundas. Citemos como ejemplos, las cavernas de Arcy-sur-Cure (Yonne), La Mouthe, Villars, las Combarelles (Dordogne), Montespan (Haute-Garonne), de los Trois-Frères (Ariège), Etcheberriko (Pyrénées-Atlantiques), Cullalvera (Cantabria), Pileta (Malaga)... Cuando la entrada no era complicada, los pasajes difíciles e incluso peligrosos aparecían luego, en las profundidades, como por ejemplo en Rouffignac (Dordogne). Hoy día, gracias a las instalaciones turísticas (excavaciones) se puede penetrar en las cavernas permaneciendo de pie, pero las marcas antiguas nos proveen indicaciones precisas sobre las dimensiones de la época.

Los estudios arqueo-acústicos realizados a partir los años 1980 por diferentes investigadores y sobre todo por Iégor Reznikoff, nos proporcionan algunas pistas interesantes sobre la incursión dentro de las cuevas (Reznikoff 2010). Estas investigaciones acústicas han sido realizadas en Francia en las cavernas de Portel, Niaux, Oxocelhaya e Isturitz (en los Pirineos), así como en Arcy-sur-Cure (en Borgoña), y también más recientemente en la cueva Kapova (en el Ural).

Partiendo de la idea de que no era obvio orientarse en la gran mayoría de las cavernas oscuras, Reznikoff experimentó la utilización del sonido como sonar –la emisión de “oh, oh, oh” y de “mmh, mmh”, de baja intensidad– y la resonancia como indicador. Es en efecto astuto, porque los sentidos trabajan en estructura. Entonces, si la vista disminuye, la conciencia buscará otros sentidos, en este caso el tacto y el oído, para obtener referencias espaciales.

Así describe Reznikoff su experiencia, durante el 10^{mo} Congreso francés de Acústica (Lyon 12-16 de abril del 2010):

“Explorando la caverna en condiciones similares a las de los tiempos prehistóricos, sin electricidad, la mayoría de las veces con pequeñas luces o, en los mejores de los casos en los espacios suficientemente amplios, con antorchas (inutilizables en los pasos estrechos), la oscuridad es casi total. Como el sonido llega mucho más lejos que una pequeña luz, particularmente en un entorno rocoso irregular, la única posibilidad de avanzar en la caverna y de explorarla es utilizar la voz y los efectos de resonancia, en particular el eco. En efecto, la resonancia responde y podemos saber de dónde viene la respuesta, a qué distancia se ubica y estimar su intensidad, así se tiene una idea aproximada de la dirección y del espacio hacia el cual se avanza. Es natural entonces ir en dirección de la mejor resonancia obtenida [...]. Arrastrándose por un túnel estrecho, aún el uso de una pequeña lámpara de aceite es aleatorio, así la voz permite avanzar con un mínimo de seguridad [...]. Un oído experto –el de los hombres que viven cerca de la naturaleza– funciona como un sonar. La voz es pues utilizada como un medio de ecolocación. [...] Progresando produciendo sonidos, ellos debían detenerse en el lugar más sonoro y marcarlo con un punto como una indicación sonora [...]. ¡De esta manera, algunos signos podrían tener un significado únicamente sonoro!”

“Por otro lado, los depósitos líticos y óseos en toda la caverna, y los numerosos trazos sobre las paredes, realizados hasta en las zonas más lejanas, dan testimonio de una voluntad de explorarlo todo y de apropiarse de la integridad del espacio subterráneo”. (Aujoulat 2004, pág. 257).

Efectivamente, las pinturas y grabados fueron realizados hasta en los últimos rincones, e inclusive sobre techos a priori inaccesibles, como por ejemplo en la caverna de Rouffignac donde el Gran Techo constituye el conjunto de dibujos más considerable de la caverna puesto que concentra 66 figuras.

“La presencia de estos dibujos por encima de este inmenso embudo de arcilla resbalosa que termina en un pozo de 7 m, con al menos 4 m verticales, presenta problemas. En primer lugar, un problema de accesibilidad. A lo largo de todo el contorno del embudo hay poca altura bajo el techo, no más de un metro, y si se tiene en cuenta que las pendientes son resbalosas, esto aumenta las dificultades de ejecución de muchas figuras, particularmente las más grandes que sobrepasan los dos metros de largo, como el gran caballo. Por otra parte, [...] el acceso a ciertas partes del techo solamente ha sido posible gracias a palos con sus extremidades talladas en ángulos rectos dispuestos a través de un hueco.” (Barrière 1980, pág. 269-276).

El arte parietal se funde en la morfología de las cuevas. Se adapta a las divisiones naturales siguiendo las fantasías rocosas de sus paredes. Se integra en el recorrido tortuoso, en los pasajes difíciles o peligrosos.

“Su voluntad de ir hacia el fin de los desvíos ascendentes, de escalar los macizos de estalagmitas a lo largo de las fallas aéreas para alcanzar la altas bóvedas, dejar sus huellas o bien quitarles la ‘leche de luna’, o inclusive su fascinación por las zonas peligrosas, de los abismos marcados en sus dibujos, traicionan su concepción de la caverna, de sus misterios y de sus poderes. Este mundo subterráneo peligroso era un mundo extremo. Aventurarse más lejos, a lo más alto, a lo más profundo significaba penetrarlo para captar su poder intrínseco.” (Clottes et al. 2005, pág. 234-235).

Y aun cuando las condiciones de realización no eran tan difíciles, numerosas obras necesitaban una instalación particular (andamios) para ser realizadas: pensamos por ejemplo en la Vaca a cuello, en el divertículo axial de Lascaux, situado a 3,50 m del suelo. (Aujoulat op. cit.).

¿Para qué tanto esfuerzo en penetrar cada vez más lejos, más profundo y más alto, si lo único que se quería era asegurar que las pinturas se conservaran en la memoria del grupo y que pasaran a la posteridad –lo que es ya un indicador de una intención de trascendencia temporal y social–? ¿Por qué y para qué esta obstinación de pintar en todos lados, aun en los lugares “imposibles”? Por cierto la gran carga afectiva del Propósito –de superar, de trascender–, empuja y aspira, moviliza toda la fuerza intencional y atencional para ir más allá de las dificultades y de los impedimentos que se presentan en el Camino. Querer explorar completamente el espacio y dejar su huella en todas sus partes para testimoniar que ahí se estuvo –y también que se vivieron experiencias particulares en cada una de esas partes– es completamente probable. Pero nosotros pensamos que hay también otra razón: era importante cubrir la globalidad del espacio para testimoniar una experiencia global, una *estructura global de conciencia*, la estructura de conciencia inspirada (op.cit.).

Por otro lado, como ya lo enfatizaba Leroi-Gourhan en 1964, las cavernas decoradas no están asociadas con las sepulturas. Si bien los fragmentos de cuerpos no inhumados son bastante numerosos, las sepulturas allí son muy ocasionales (cavernas de Cussac en Francia, las de Balzi Rossi en Italia), aunque las posibilidades de supervivencia geológica de un cuerpo inhumado en caverna (medio químico neutro) sean considerables. Si se considera el gran cuidado con el que algunos cuerpos fueron inhumados (la mayoría de las veces al aire libre y cerca de los lugares de hábitat), no hay duda sobre las creencias de trascendencia *post mortem*. Pero en cuanto a las cuevas decoradas, sin sepulturas, concluimos que ellas representaban lugares asociados con experiencias transcendentales “en vida”.

Las primeras experiencias fueron probablemente accidentales, probablemente gracias al efecto de amortiguación o aun supresión sensorial y por la acción de forma de las cuevas. Pero pareciera que después aquellos “exploradores de las profundidades” hicieron todo lo posible para revivir esas experiencias de una manera intencional: el número importante de grabados y pinturas nos parece significativo en este sentido. En efecto, aun sin considerar las pinturas y grabados que no fueron conservados o que fueron recubiertos –los artistas superponían frecuentemente sus obras sobre las ya existentes– hay varios centenares de pinturas y grabados en cada caverna. Si se multiplica esto por las 300 cavernas descubiertas hasta hoy (sin contar aquellas que no conocemos todavía) se llega entonces a un número impresionante de obras en relación a la baja densidad de población de la época, aun considerando la duración del periodo definido. Recordemos que las estimaciones del número de habitantes en el Magdaleniense, período más poblado de todo el Paleolítico, se sitúan entre 25.000 y 50.000 para Europa occidental y central.

Traducción alegórico-simbólica de un mundo de significados

Más del 90% de las representaciones son dedicadas a los animales –en ciertas cavernas, se encuentran hasta 14 especies diferentes– en su gran mayoría mamíferos y sobre todo grandes herbívoros.

Cada caverna no privilegia necesariamente las mismas especies; por ejemplo en Rouffignac (Dordogne) los mamuts están sobrerrepresentados (Barrière 1982; Plassard 1999), mientras que en Niaux (Ariège) el 50% de las pinturas representan bisontes (Clottes 1995). Sin embargo, algunos estudios realizados, empezando con el de Leroi-Gourhan (1965), muestran que las especies más representadas, y de lejos, son los équidos, los bóvidos (uros, bisontes), seguidos por los cérvidos. Desde este punto de vista, Lascaux es la caverna más representativa.

a) Más allá de lo natural aparente

Durante mucho tiempo se creyó que los animales figurados en las paredes de las cavernas eran una suerte de “planilla de caza” de los paleolíticos. Desde entonces, se había imaginado el arte parietal como una vía de magia propiciatoria cinegética que se ejercitaba sobre el dibujo antes de obtener los ansiados animales.

Leroi-Gourhan fue el primero en dudar de esta hipótesis, porque “[...] estadísticamente, el número de las especies representadas es bastante inferior al de las especies que componían

la fauna de la época: los pintores no representaron cualquier animal sino animales bien determinados y no todos tenían forzosamente un papel de primer plano en su vida cotidiana.” (Leroi-Gourhan 1965, pág. 82).

En efecto, él señaló por ejemplo que el reno, el animal que más se consumía, estaba figurado en Lascaux una sola vez (entre 915 figuras animales) y que estaba completamente ausente en la caverna de Niaux. Es más: en todo el arte parietal el reno representaría sólo el 5% del bestiario y la cabra montesa que se consumía bastante, menos de 10%. Finalmente cuando estos animales aparecen es en la periferia, y muy excepcionalmente en las partes más profundas de las cavernas. Además, él recuerda que no existe ninguna representación del cazador o de una escena de caza (excepto la escena del pozo en Lascaux que podría tener alguna relación, sin ser necesariamente explícita) y los animales aparentemente heridos representan sólo cerca del 4%, siendo las marcas de sus “heridas” a menudo muy ambiguas (Leroi-Gourhan 1965).

Hoy, gracias a los avances de la arqueozoología y al análisis cada vez más fino de los huesos de caza, que provienen de los restos de los alimentos (y aun de los excrementos humanos, o coprolitos conservados) en los yacimientos, se conoce mejor la dieta de esa época. Así, Gilles Delluc que se dedicó al estudio de los alimentos prehistóricos, confirma que la fauna figurada en las cavernas es muy diferente de la fauna efectivamente cazada y consumida por los artistas cazadores (Delluc 1995, 1997). Esto no contradice que algunos de estos grandes herbívoros hubieran servido a veces de alimento –debido a la práctica del consumo de la carroña o a la caza por precipitación–, particularmente en caso de carencia de la caza habitual o para absorber algún atributo de los animales dotados de valor más simbólico. También recordemos que la presencia de huesos de animales no significa siempre que se trate de animales efectivamente consumidos.

Por todas estas razones, estamos de acuerdo con los investigadores que rechazan la hipótesis de ritos propiciatorios o mágicos vinculados a la caza. En efecto, según nosotros, no hay ninguna duda sobre el hecho de que las representaciones de animales tenían un carácter puramente simbólico.

Pero aparte de que las especies figuradas responden a una elección muy precisa y que no corresponden a las especies que fueron consumidas, existe un gran número de factores que nos alejan de un universo diario realista, a pesar de la dimensión naturalista innegable de las representaciones:

- Los paisajes, los árboles, las pistas tan importantes para los cazadores están totalmente ausentes; la línea de horizonte nunca es figurada; el suelo nunca es representado directamente.
- Las especies que en la naturaleza tienen hábitats diferentes, aquí se representan juntas, por ejemplo los bisontes y los caballos.
- Las tallas respectivas de animales vecinos no son respetadas.
- Las escenas narrativas están ausentes.
- Ciertos animales son representados en posiciones imposibles: patas en el aire, en fuerte posición oblicua ascendente o descendente.
- A pesar de la gran precisión figurativa (realismo aparente), los animales están desprovistos de órganos genitales (sólo los caracteres sexuales secundarios como los cuernos podrían servir de indicación) y ciertas partes de su cuerpo están sometidas a

deformaciones voluntarias (cabeza demasiado pequeña, cuerpo demasiado alargado o demasiado redondeado, cuello demasiado largo,...).

- La perspectiva “torcida” muy frecuente no corresponde a una visión habitual (cuerpo visto de perfil, cuernos de tres-cuartos, cascos desde lo alto).

Así, con excepción de los elementos mencionados anteriormente (figuras humanas y signos codificados), el 90% de los contenidos de las cavernas decoradas, aunque vengan del mundo de la percepción, no son una “imitación de la realidad” pero podrían considerarse como *alegorías* (cf. cap. sobre las venus) reenviando a significados y a un sistema de registros mucho más inmateriales y sutiles.

En síntesis, el arte parietal no es el reflejo de lo cotidiano. No hay alusiones al medio natural, ni objetos utilitarios, ni escenas de vida cotidiana, ni siquiera la caza. El número de figuras humanas es insignificante y además éstas son alegorizadas (seres compuestos); los animales representados no son aquellos que eran cazados y consumidos. Aunque el estilo utilizado sea naturalista, no es realista (hay deformaciones intencionales) y aunque sea figurativo, no es narrativo (temas no relacionados por argumentos).

Se trata visiblemente de un universo que se refiere a realidades mentales que, según nosotros, no es producto de la imaginación ordinaria, ni de la *conciencia perturbada* (Silo óp. cit., pág. 321-323). Nuestra hipótesis es que se trata de un testimonio de contacto con otra realidad y sus significados: impulsos profundos traducidos por la conciencia bajo la forma de representaciones alegóricas, míticas y visiblemente artísticas.

b) El Propósito trascendente

Nuestros antepasados no eran “intelectuales-filósofos”, es vano entonces querer acercárseles exclusivamente por la vía conceptual. En cambio, si –en la profundidad de las cavernas y frente a los animales– hacemos el esfuerzo de entrar en contacto con nuestros propios registros, nosotros sentiríamos la misma cosa que nuestros antepasados, porque nuestro “equipamiento” no ha cambiado en 30.000 años. Asimismo, los mitos se pueden penetrar colocándose uno en experiencias y estados de conciencia comparables a los que vivieron sus autores.

Para penetrar el significado más profundo de las representaciones animales, nos planteamos la siguiente pregunta: ¿por qué los artistas escogieron representar precisamente esos animales?

Intentaremos descubrirlo respondiendo otra pregunta: ¿qué tienen en común estos animales, y en particular los que fueron más figurados?

1. Son libres, “intrapables” (ni cazados, ni comidos, ni domesticados).
2. Tienen una gran fuerza (caballos, bisontes, mamuts, rinocerontes, ciervos, leones, etc.; son animales de gran volumen, peso y fuerza).
3. Están asociados a una noción de dirección, en particular las tres especies mayormente representadas (desarrollaremos este punto más adelante).

No vamos a volver a la primera característica, ya ampliamente desarrollada. En cuanto a la fuerza o potencia de estos animales, es también evidente. Sin embargo esta fuerza-potencia a

priori “salvaje”, no parece asociada al peligro en el sentido “hostil”. En primer lugar, los animales que los artistas escogieron para representar son en su mayoría herbívoros, no había pues ningún riesgo de ser perseguido y devorado por ellos. A esto se añade que las figuraciones de hombres heridos son extremadamente raras (Leroi-Gourhan lo señala repetidas veces) y cuando aparecen, están emplazadas por regla general en la periferia de las cavernas. Por otro lado, ninguna violencia o agresividad emana de los animales; al contrario, parecen neutros, pacíficos, ni siquiera se enfrentan entre ellos, en todo caso no explícitamente y raramente de modo implícito (escena interpretada por los autores como el momento previo al acoplamiento). Finalmente, la atmósfera general en estas cavidades es de una gran serenidad y armonía; Denis Vialou la cualifica hasta de paradisiaca (Vialou 1996).

Recordemos que los espacios internos (mentales) y externos (físicos) no eran experimentados de manera tan separada como en otras épocas más tardías, y muy particularmente en nuestros días. Además, la fuerza de ciertos animales podía perfectamente permitir conectarse a su propia fuerza vital, a despertar poderosas cargas físicas y psíquicas. Y según estas diferentes “fuerzas” fueran controladas o no, podían parecer benéficas y sagradas o bien hostiles y terroríficas. Y las personas que habían conseguido “amaestrar” estas fuerzas psico-físicas, podían reconocer otra Fuerza, de una potencia y de una calidad superior, de procedencia más misteriosa, más difícil de identificar, de definir y de localizar.

¿Estaríamos entonces en presencia de “fuerzas inasequibles” o de “fuerzas incontrolables”? ¿O frente a un “fuerte impulso de libertad” o una “gran fuerza que querría liberarse”? ¿O es todo esto a la vez, según las personas o según los diferentes estadios del proceso? ¿Los paleolíticos no sobreponían varias capas de significados sobre sus objetos mentales, como sobreponían también varias capas de grabados-pinturas sobre las paredes?

Pasemos al tercer punto: la dirección.

Efectivamente, el caballo sugiere el desplazamiento horizontal, más aún cuando su cuerpo es frecuentemente representado intencionalmente de manera alargada. Así, la horizontalidad no sugiere únicamente el eje X sino también el eje Z, la profundidad. Una dirección que se dirige hacia las profundidades o proviene de las profundidades.

El uro, el bisonte y el mamut sugieren más bien la concentración, sobre todo cuando su volumen o su joroba están representados de manera sobredimensionada, a veces casi esférica, y cuando los cuernos de los uros son representados no de perfil como su cabeza y su cuerpo, sino casi de frente, de suerte que la forma cóncava de los cuernos conduce la mirada hacia el espacio incluido en el interior de la curva.

Finalmente, el ciervo sugiere la elevación y también la evolución gracias a sus astas ramificadas, frecuentemente sobredimensionadas.



1



2

3



4



Figura 21 – Arte parietal, representaciones de animales. 1, 2: Lascaux (Dordogne, Francia), fresco de toros y gran ciervo negro. Fotografías N. Aujoulat© MCC/CNP; 3: Rouffignac (Dordogne, Francia), mamut. Fotografía Marie-Odile y Jean Plassard©; 4: Chauvet (Ardèche, Francia), rinoceronte. Fotografía Jean Clottes© (Equipo científico Caverna Chauvet-Pont-d’Arc).

Entonces, si los animales nos conectan con registros de fuerza-potencia, de libertad y de dirección, ¿cómo no resonar con el Propósito trascendente?

Porque cuando se conecta con el Propósito mayor ¿no es con frecuencia experimentado como una fuerza evolutiva inmensa y poderosa, totalmente libre (intrapable) e independiente de la voluntad del “yo psicológico” que a veces le hace resistencia, y otras veces lo sigue? Esta

dirección del Propósito ¿no querría conducir la conciencia (su intencionalidad) a explorar sus propias profundidades (dimensión Z), a concentrarse en su propio centro con el fin de elevarse, evolucionar y liberarse, y hasta trascenderse? Es decir: estamos hablando de *ruptura de los niveles* de sueño, semi-sueño y vigilia ordinaria. Y cuando este Propósito surge en nuestro interior desde lo profundo de nosotros mismos ¿no tenemos ese registro paradójico de que él no nos pertenece, de que tiene vida propia y viene de “otro lugar”? ¿No es sorprendente que esta inmensa fuerza de tal Propósito haya sido experimentada muy a menudo como una fuerza exterior al hombre? Una fuerza que cuando no es reconocida como tal, es confundida con una entidad independiente (espíritu, dios) que “substituye al yo”, mientras que en realidad viene de la interioridad más profunda del “verdadero-yo-mismo”.

Y si algunos animales alegorizan el Propósito transcendental del ser humano, entonces no es sorprendente encontrar sus atributos representados en partes animales –huesos, cuernos, dientes (colmillos)–, en forma de adornos en las sepulturas. La fuerza del Propósito acompañaría entonces al muerto en su transcendencia. No es tampoco sorprendente ver estos huesos asociados con la Venus en el hábitat: la fuerza del Propósito acompañaría entonces a la mujer en la transcendencia biológica y espiritual.

c) El fuego invisible

Lo que más llama la atención cuando uno se encuentra frente a estos animales representados visualmente, es que en realidad no se los “ve” aun si se los mira. Más bien se los “siente”. Lo que se desprende de ellos es un registro de vida, más exactamente un “principio”, una “esencia”. Es como si se entrara en contacto con la esencia del ser.

Ya desde el momento en que se acercó al fuego, el ser humano ha manifestado un extraordinario interés por captar la esencia de las cosas y esa aspiración o ese impulso fue tan fuerte que puso su vida en peligro, pero eso también lo condujo a descubrimientos muy importantes en cuanto a sus posibilidades. Esta observación permanente y acumulativa en el hilo del tiempo, le hizo captar la idea de que existe, en el interior de los seres humanos, alguna cosa viviente, “idea” o “principio esencial”, que está oculto a la vista.

Si se pudiera conocer ese principio, si se pudiera manipular o modificar ese “ser”, volverlo “doméstico” y en consecuencia “usable”, sería entonces un poder para avanzar hacia la continuidad temporal.

Y si ese ser, ese principio o esencia fuera un “fuego no representable”, y sólo sus efectos pudieran ser representados, entonces podríamos comprender mejor por qué el fuego, en tanto fuego, jamás fue representado explícitamente en ningún lado en esa época, a pesar de su posición central. Se podría comprender también por qué se coloreaban los animales policromos con los diferentes colores o estados del fuego: amarillo (llama) negro y rojo (brasas potenciales e incandescentes).

Los colores utilizados, particularmente el rojo y el negro, han sido interpretados a veces como colores que designan lo masculino (negro) y lo femenino (rojo). Es verdad que estos dos colores evocan los opuestos, pero es sorprendente que los científicos no hubieran concedido más importancia al tercer color presente (amarillo) y sobre todo que no hubieran puesto en relación estos colores con el fuego, elemento tan central en las sociedades paleolíticas. La asociación rojo-sangre-vida o negro-muerte no tiene por qué excluirse, pero como el

significado de estos colores no es universalmente verificado, la hipótesis nos parece demasiado arbitraria.

d) La Venus invisible

Como ya lo constatamos, las estatuillas femeninas están ausentes de las cavernas profundas y el número de grabados de mujeres (cuyo esquematismo contrasta fuertemente con las otras obras) es muy limitado.

Este hecho podría parecer sorprendente a primera vista, pero se puede explicar si decidimos ver lo femenino no como un “contenido” sino como un “continente”, si asociáramos lo femenino con la caverna misma. ¡La caverna como matriz! Efectivamente, si se penetra en el “vientre” de la tierra-montaña como si se entrara en el vientre de una Madre Primordial – como una suerte de “retorno místico” a un espacio primordial– uno se predispondría a explorar un espacio donde se crea la vida; donde se podrían encontrar las respuestas al “misterio” de la vida... La caverna como “centro de poder espiritual”, donde se entra en contacto con la Vida transcendental y su Propósito.

¿La caverna –y más tarde el laberinto, el palacio, el templo, la catedral–, no está todavía asociada a lo Femenino sagrado, a la Protectora de la vida, simbolizando al mismo tiempo este “espacio interior” donde se produce el contacto con la Vida transcendental y sus misterios?

Las paredes como límites espacio-temporales

a) ¿Abolición del tiempo y temporalidad transcendida?

Norbert Aujoulat destaca que en ciertas cavernas, especialmente en Lascaux, los equinos, bovinos y cérvidos son representados en una fase bien particular del ciclo anual: el comienzo de la estación del apareamiento. Es decir, *“los caballos señalan el final del invierno y el comienzo de la primavera, los uros el pleno verano, mientras que los ciervos son representados con los atributos del otoño.”* (Aujoulat 2004, p. 194). Él concluye que *“eso no tiene nada de azar”* (op. cit., p. 262).

De esta preciosa observación podríamos deducir que los animales están a veces dotados de un significado adicional: la temporalidad. No nos parece que lo importante sea el tema del apareamiento (como se podría creer a primera vista), pues teniendo en cuenta el gran talento de los artistas, tal evento hubiera podido ser representado de manera mucho más explícita, pero resulta que no existe ninguna representación de ese tipo. Leroi-Gourhan ya lo había observado en su tiempo y Aujoulat, que conocía las cavernas descubiertas posteriormente, lo confirma. En consecuencia, según nosotros la figuración de las características del período de los amores servía precisamente para indicar la estación, es decir, el tiempo. Y si además se admite que los paleolíticos desconocían la relación acoplamiento-reproducción (referido al ser humano y desde luego también a los animales), ¿acaso la representación cronológica de las

estaciones a través de los atributos de los animales no podría expresar el “tiempo lineal” y hasta el deseo de trascenderlo?

Siendo que los animales se funden en las paredes de las que parecen ser parte, se convierten de alguna manera en los límites mismos. Entonces las pinturas, o sea las partes pintadas de las paredes, podrían representar los límites temporales y espaciales, mientras que las partes no pintadas o no grabadas de las paredes representarían el no-tiempo y el no-espacio, el vacío copresente.

La cuestión se plantea entonces en saber si esos límites espacio-temporales fueron trascendidos. Tal vez no lo fueron en ciertas galerías de ciertas cavernas (como aquellas de Lascaux o de Niaux), donde los corredores podrían representar el “camino de internalización”, zonas donde se suceden los paneles equino-bovino-cérvidos, es decir donde las estaciones invierno-primavera-verano-otoño sugieren el transcurrir (del tiempo). En cambio, en los “lugares de inmovilización”: salas, nichos, bóvedas, techos –como por ejemplo en las cavernas de Gargas, de los Tres hermanos y de Rouffignac–, todos los animales se encuentran simultáneamente, en todos los sentidos, en todas las direcciones, superponiéndose en una suerte de torbellino intencional donde no hay más tiempo lineal, ningún orden, ninguna referencia, donde las estaciones (animales) se mezclan, se funden, se anulan. El tiempo es pues abolido, suspendido; se sale del espacio-tiempo de la conciencia. Es decir, es el “caos mítico” que precede el nacimiento del tiempo y del orden; es un “más allá” del pasado-futuro, es “la androginia temporal”.

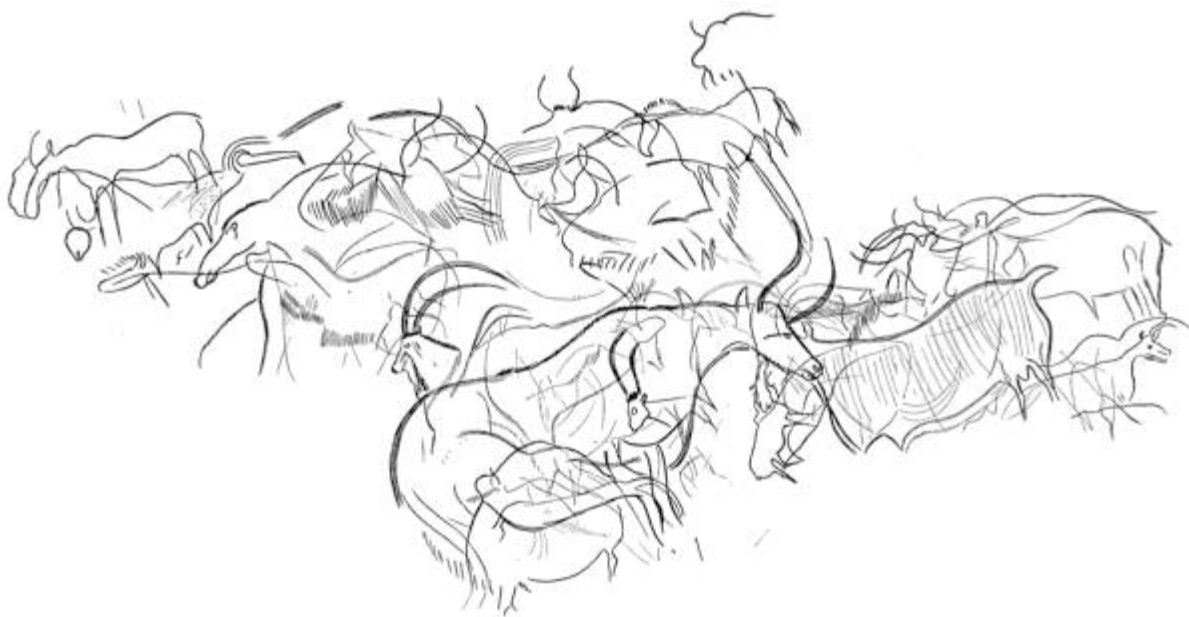


Figura 22 – Gargas (Hautes-Pyrénées, Francia), Santuario de los Grabados.
Según Breuil, 1958, fig. 13.



Figura 23 – Tres-Hermanos (Ariège, Francia). Según Bégouën y Breuil, 1958, fig. 43.



Figura 24 – Tres-Hermanos (Ariège, Francia). Según Bégouën et Breuil, 1958, fig. 61-62.

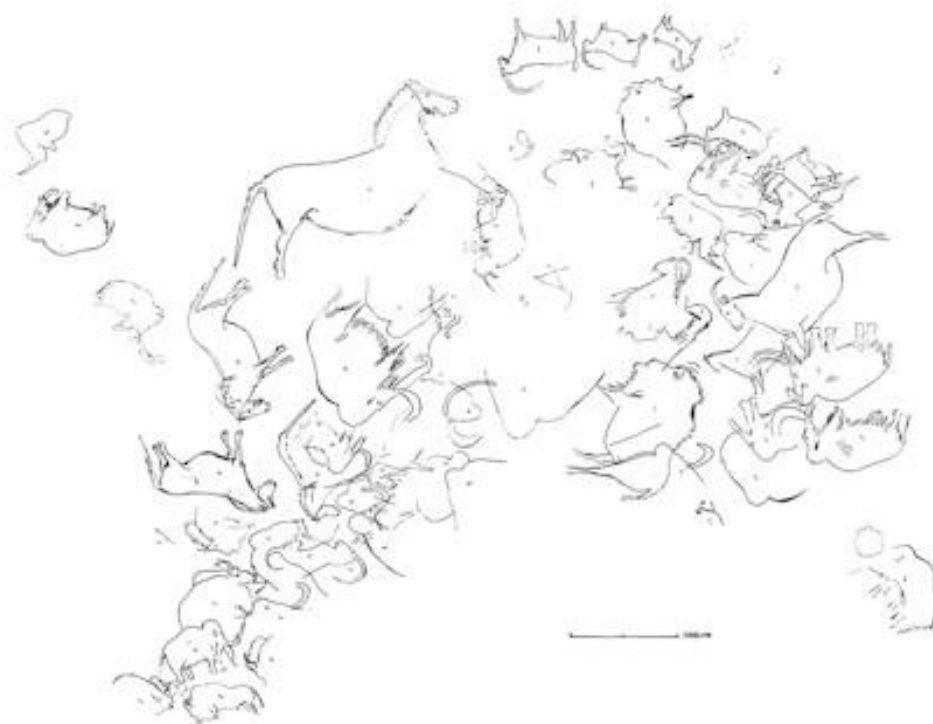


Figura 25 – Rouffignac (Dordogne, Francia). El Gran Techo. Según C. Barrière, 1980, fig. 1.

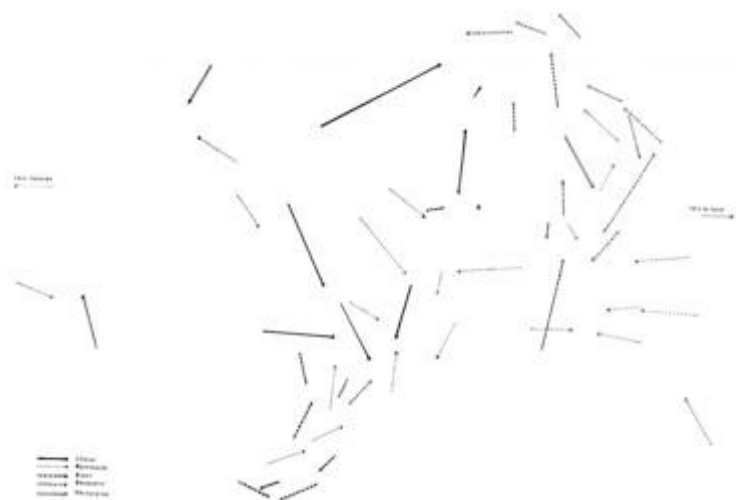
En cuanto al Gran Techo de la caverna de Rouffignac, Claude Barrière ha hecho un descubrimiento importante:

“Los 66 animales están en una disposición aparentemente desordenada y en torbellino, en todos los sentidos, más o menos entreverados y superpuestos [...].

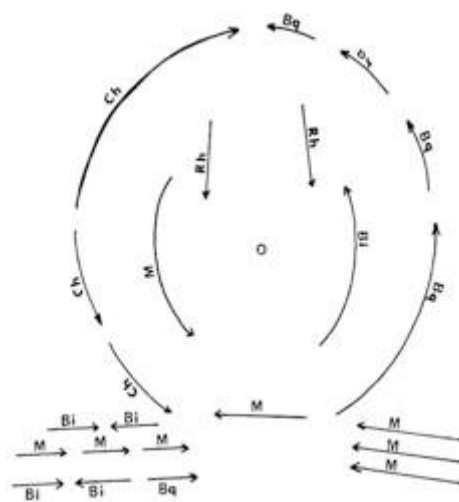
Para mejor captar la composición de este conjunto, utilizamos el siguiente artificio: reemplazar los animales por flechas diferentes para cada especie y del largo de cada animal. Inmediatamente el desorden desaparece, y los animales se disponen según un esquema muy particular. El conjunto se organiza según un plan en Omega en función del acceso al techo alrededor del pozo [...].

El centro queda vacío de animales, sin embargo casi en el centro geométrico, un dibujo en almendra teniendo exactamente la forma de un ojo de gran dimensión [...].

Esta organización del Gran techo no puede ser el fruto del azar o de la simple disposición periférica de los pozos. Hay demasiado de sistemático en las alternancias y disposiciones (de los animales) para no concluir un carácter voluntario.” (Barrière 1980, pág. 269-276).



26



27

Figuras 26 y 27 – Esquemas de la organización del Gran Techo de Rouffignac.
(Ch: caballo; Bi: bisonte; Rh: rinoceronte; M: mamut; Bq: cabra). Según Barrière, 1980, fig. 10 y 11.

En este estudio, Claude Barrière no se adelanta más en su interpretación. Pero en el contexto de nuestro trabajo ¿cómo no hacer la relación con las venus y nuestra hipótesis de trascendencia de los límites espacio-temporales (en este caso, a partir de una mirada central que “atrapa” y “desarticula” tales límites)? ¿A menos que aquí ese “ojo”, en el centro del vacío de la suspensión temporal, quiera testimoniar una experiencia todavía más profunda: aquella del encuentro con la “mirada trascendente” o el “ojo divino” o incluso lo “Mental”? A propósito, conviene mencionar la existencia de otras dos cavernas que en sus escondrijos más profundos poseen una figuración de ojo: la caverna de Montespan en Ardèche y la de Pergouset en el Lot (Leroi-Gourhan op. cit.).

Por otra parte, el tiempo estaría suspendido en la caverna en tanto globalidad, sobre todo si nos referimos al primer significado que hemos dado a los animales: límites (paredes) grabados y pintados de “libertad-fuerza-dirección evolutiva” son límites ilusorios, límites trascendidos.

La continuidad temporal, particularmente la trascendencia de las separaciones generacionales, se ve también en otro plano.

Sabemos, gracias a los métodos de datación, que las cavernas no fueron frecuentadas con permanencia. A veces centenas y hasta miles de años, es decir muchas generaciones, separan las diferentes realizaciones artísticas. En este sentido, los arqueólogos prefieren hablar más bien de “número” de acontecimientos que de “duración” de frecuentación.

Parece pues que los artistas –o tal vez deberíamos llamarlos “buscadores de sentido y de trascendencia expresándose artísticamente”– realizaban sus obras y se iban sin jamás ver de nuevo sus producciones.

Así pues, la experiencia traducida en imágenes era proyectada sobre la pantalla de su espacio de representación, que coincidía con las paredes de la caverna. Y esas traducciones o representaciones internas se grabaron (registradas, memorizadas) no solamente en memoria (individual y colectiva), sino que fueron también grabadas materialmente en las paredes físicas (memoria “externalizada”). Y como la misma acción de grabar (o de dibujar) en las paredes se grababa también en memoria, estos “grabados” internos y externos, reforzados por el recuerdo, actuaban de ahí en adelante en copresencia. Si eran recubiertos luego por otros grabados, sólo podían volverse aún más poderosos gracias al mecanismo de repetición y acumulación de carga.

A propósito de eso, recordemos la larga tradición de construir lugares sagrados (templos, catedrales,...) sobre los vestigios de sitios espirituales anteriores.

Y es justamente indispensable señalar la gran cantidad de superposiciones de grabados (y de pinturas) así como el hecho que un gran número de ellos sirve como punto de partida para nuevas creaciones. (No estamos hablando aquí de “composiciones”, como las del techo de Rouffignac, donde las superposiciones y las interrelaciones se concibieron desde su creación). Las superposiciones eran efectivamente tan frecuentes que el artista estaba obligado a terminar completamente su obra en una sola sesión, porque de otra manera no hubiera podido encontrar lo que había comenzado. Pero por otro lado, puede sorprender esta falta aparente de respeto hacia las realizaciones anteriores, ya que había lugar suficiente en estas cavernas inmensas para que todos pudieran grabar allí sus figuras sin cubrir a las que habían sido hechas anteriormente. Parece pues que esto fue intencional y que el fin no era tanto que las obras fueran “vistas” sino más bien el acto mismo de realización. Y si, además, la continuidad temporal y la trascendencia eran realmente los valores centrales, entonces sí, esto tenía un sentido: el de la cadena de los actos, la transformación de una acción en otra, tejiendo el hilo de la eternidad.

“Las acciones realizadas siguen actuando y su influencia no se detendrá jamás. Esta cadena de acciones desatadas en vida no puede ser detenida por la muerte.” (Silo 2007, pág. 126)

Así, la mirada trasciende una vez más las separaciones, para reforzar la unidad y la continuidad temporal.

b) Espacialidad: perspectivas, profundidades, vacío

Se tiene a veces el registro de que los animales penetran y desaparecen en las paredes como si salieran de los límites para entrar en el vacío. Otras veces, al contrario, parecen penetrar en el

campo de presencia desde “otro lado”, desde un vacío copresente, según la luz del fuego y de la mirada los oscurece o los aclara.

Este registro de entrada y de salida del espacio es producido también por la combinación cóncavo-convexo (Gonzales-Garcia 1987). Abundan los ejemplos. Así en Lascaux, una de las concavidades naturales puede, bajo ciertos ángulos de iluminación, evocar paradójicamente una convexidad del costado de un equino o de un bovino. Otro ejemplo sorprendente se encuentra en la caverna de Font-de-Gaume, particularmente en la Capilla (o Gabinete) de los bisontes donde, además del registro de la “irrupción de la Fuerza” que sorprende al visitante desprevenido, los bisontes parecen verdaderamente entrar y salir de los límites.

Así, la morfología de la misma caverna y de sus superficies favorece la experiencia de la tridimensionalidad (volumen, profundidad, relieve...) al mismo tiempo que su expresión pictórica sobre las paredes. Pero el artista paleolítico no se contentó con explotar la configuración natural, con toda evidencia él quería ir más lejos. Visiblemente quería mostrar que había desplazado sus propios límites internos –límites espacio-temporales–, y eso igualmente implicaba desplazar visualmente los límites físicos de la caverna. Para hacerlo él debía desplazar, a su vez, los límites de sus conocimientos técnicos, hasta conseguir hacer coincidir su espacio de representación con el espacio de percepción, el “adentro” con el “afuera”. ¿Cómo representar la tridimensionalidad en un soporte bidimensional? Por lo tanto, de la misma manera como inventó la talla en bulto-redondo (de las venus) para expresar su visión circular y esférica –es decir una visión en volumen y globalizante–, él inventó diferentes técnicas de perspectiva (los especialistas hablan de anamorfosis), para expresar esta misma visión (el volumen y la profundidad) sobre las paredes de las cavernas.

“La expresión de la tercera dimensión constituye una de las originalidades y uno de los puntos fuertes de este arte. Es efectiva en varios niveles, desde los detalles anatómicos menores hasta la totalidad del sujeto. Aparece también en la repartición de las diferentes representaciones que entran en la composición del panel. La terminación del relieve supone una anticipación del acto y una búsqueda de las técnicas gráficas adecuadas para recrear la ilusión de la profundidad, preocupación manifiesta en numerosos casos.” (Aujoulat 2004, pág. 260).

Los ejemplos de deformaciones voluntarias son innumerables. Citaremos aquí solamente algunos en relación con el interés de este capítulo.

A propósito de la composición de ciertos paneles en Lascaux, en este caso el friso de los Pequeños ciervos de la Sala de los toros y del grupo de los caballos pintados delante de la Vaca cayendo del Divertículo axial, N. Aujoulat describe la perspectiva combinada atmosférica y por escalonamiento: los animales en primer plano son íntegramente restituidos, en cambio los otros sufren una alteración de los detalles anatómicos –contornos cada vez más simplificados–, tanto más importante que parecen alejarse del observador (op. cit. fig. 170, p. 226).

Citemos también la caverna de Chauvet que ya contiene –¡15.000 años antes de Lascaux!– todas las técnicas de puesta en relieve y de perspectiva (Clottes 2001), particularmente en sus famosos paneles centrales. Allí los caballos parecen salir de la pared; los felinos parecen hundirse en ella; los rinocerontes, con la talla de sus cuernos que va disminuyendo, crean una verdadera “vía de salida” o de “entrada”, según el emplazamiento del observador.

¿Acaso no se trata de la misma voluntad de mostrar que “algo” trasciende los límites y/o irrumpe dentro de los límites?

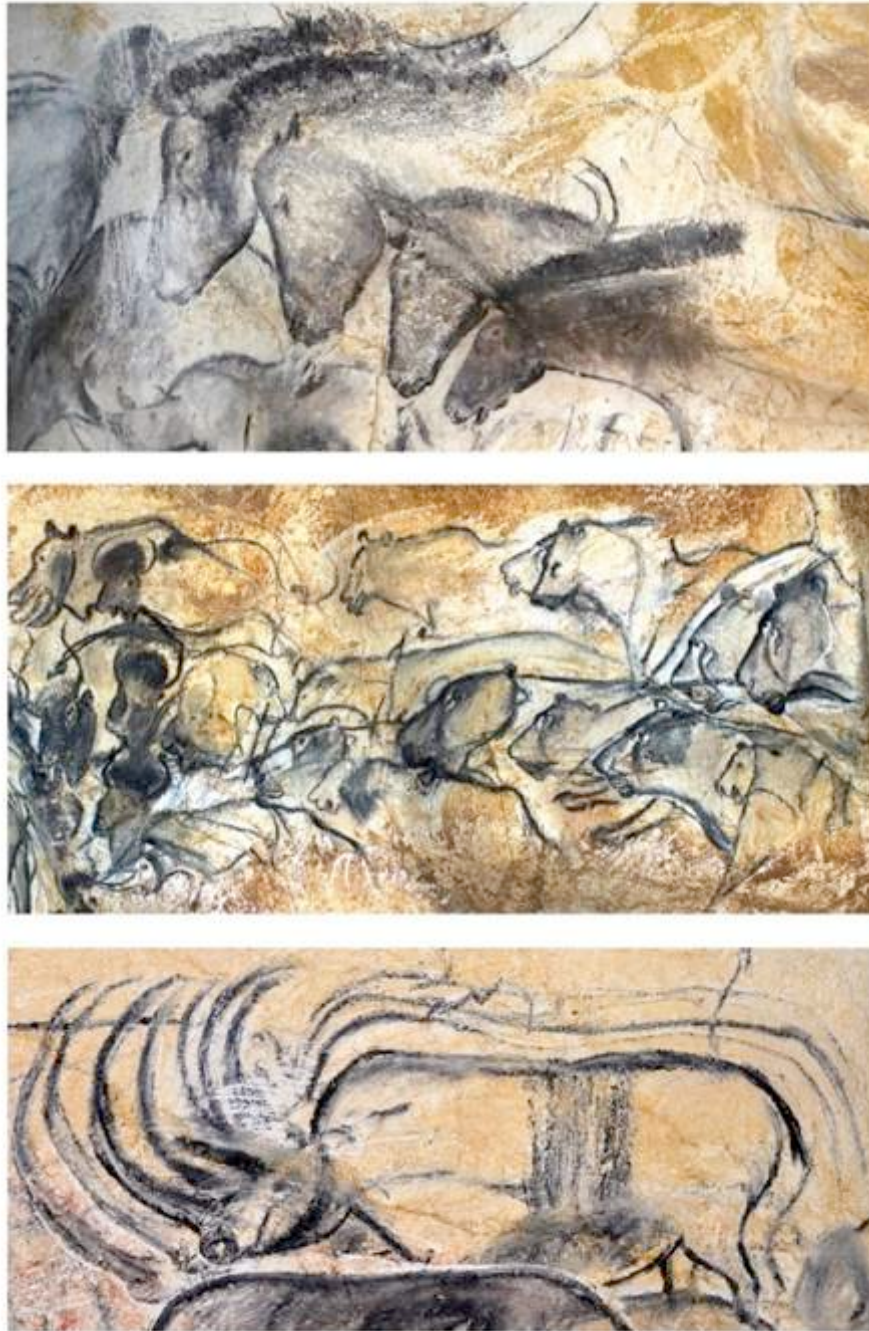


Figura 28 – Chauvet (Ardèche, France). Paneles de caballos, de felinos (leones) y de rinocerontes. Fotografías Jean Clottes© (Equipo científico Caverna Chauvet-Pont-d’Arc).

c) Dimensión sonora de las cavernas

Volviendo a los trabajos de Iégor Reznikoff previamente citados, encontramos allí informaciones muy interesantes que confirmarían la dimensión de la profundidad, esta vez bajo su aspecto sonoro. Gracias a su procedimiento –la utilización de su voz como sonómetro con la finalidad de hacer resonar la cavidad, y medir esta resonancia– Reznikoff habría sido conducido, en las cuevas respectivas, “naturalmente” hacia las pinturas. En efecto, durante sus investigaciones se da cuenta de que el sonido y las imágenes están en estrecha relación; de que los datos acústicos dependen de la forma de la caverna (la resonancia de una gran sala puede ser muy diferente de la de un túnel estrecho o de un nicho) y de la morfología de las paredes (más o menos lisas).

Él comprueba entonces que la mayor parte de las pinturas está situada en los lugares sonoros, o en sus inmediatas cercanías (a menos de un metro o en frente), y esto sucede con más del 80%, particularmente en Niaux, Portel, Arcy-sur-Cure, Isturitz-Oxocelhaya (País Vasco) o en Kapova (Ural sud). Además, en ciertas cavernas la densidad de las imágenes es proporcional a la calidad acústica, medida por ejemplo en duración de la resonancia o en número de ecos. Por ejemplo, en el Salón Negro de la caverna de Niaux (Ariège), donde se reagrupa la mayor parte de las imágenes de animales, la duración de la resonancia es de cinco segundos mientras que es casi nula en las otras partes; en esta misma sala pudo contar hasta siete ecos; en la caverna de Arcy-sur-Cure (Borgoña) contó cinco ecos; y en la caverna Kapova (Ural) hasta diez ecos.

En la caverna de Portel (Ariège), que ha sido totalmente cartografiada, no hay ninguna pintura en una gran sala de paredes perfectamente lisas y sin ninguna resonancia; en cambio, a lo largo de la galería James, la ubicación de las pinturas corresponde exactamente a los vientos acústicos y a los armónicos de la resonancia (Reznikoff 1988, 2010).

Así, las dimensiones temporal (duración), espacial (distancia, profundidad) y sonora (resonancia, ecos) son indisociables. Los exploradores de las cavernas debieron vivir experiencias muy interesantes y sin duda desestabilizadoras. ¡Este sonido que sale del interior de sí y que una vez “afuera”, parece vivir independientemente de la voluntad de su emisor! El sonido se intensifica, envuelve, se desplaza, se multiplica, desaparece en el silencio para renacer súbitamente más lejos, para evaporarse una vez más y resurgir, y otra vez y otra vez... Un sonido que se emite aquí y que nos vuelve como una respuesta desde otro lugar... Un sonido que en un momento dado dejará de ser perceptible con el oído, convirtiéndose en un “sonido del silencio” que, en adelante, el explorador tenderá a seguir mentalmente hacia regiones cada vez más profundas de la caverna (caverna que coincide con el espacio de representación).

¡Qué paradoja! El sonido puede servir tanto como referencia para orientarse en el espacio, como puede producir también la sensación de pérdida de referencias. Es decir: puede servir para desestabilizar el “yo” de sus referencias habituales. ¿No es bien sabido que numerosas técnicas de alteración de conciencia se apoyan en el sonido (y también canto, tambor, flauta,...) y que ciertas prácticas de meditación utilizan un “mantra” para fijar la atención y darle dirección, particularmente para interiorizarse?

Lo cierto es que la intensidad (fuerza), la resonancia (duración, frecuencia) y los ecos (distancia, profundidades) por un lado, y por el otro lado los animales poderosos, las

superposiciones de dibujos y la repetición de un mismo tema en diferentes planos para indicar la profundidad, expresan la misma cosa por dos sentidos diferentes: el oído y la vista. Expresan la experiencia de la flexibilidad o elasticidad de los límites temporales-espaciales. La imagen auditiva (sonido) y la imagen visual (dibujo) en un primer momento sirven para ampliar los límites –de la caverna física coincidiendo con el espacio de representación– y en segundo lugar para superarlos. Porque los dos guían la atención hacia un vacío-silencio, hacia un espacio “umbral”.

En consecuencia, ¿no es probable que ese sonido haya tenido para nuestro antepasado los mismos atributos que los animales, es decir “fuerza”, “vida propia” (libertad), “dirección”...? ¿Ese sonido no venía, como el mismo Propósito, del interior de sí-mismo para conducirlo aparentemente fuera de sí? ¿O más precisamente para conducirlo a una mayor profundidad de su propia interioridad sin tener ya más las características habituales del “yo”, dando la impresión de que ese sí-mismo es un “otro lugar” o un “más allá”?

d) Entrada en el vacío

La entrada en el vacío es también sugerida por otra ingeniosidad: los animales “invertidos”. En efecto, A. Leroi-Gourhan había catalogado en total 32 bisontes y 6 caballos invertidos, repartidos en varias cavernas. Desgraciadamente, no indica de qué cavernas se trata, ni la localización exacta de estos animales invertidos. Conocemos de cerca sólo el famoso Caballo derribado de Lascaux por haberlo observado in situ y comparado con la descripción detallada de N. Aujoulat:

“La posición del cuerpo evoca la caída, movimiento traducido no sólo por la orientación dada a la imagen del caballo [...] sino también por ciertos detalles anatómicos, particularmente las orejas dibujadas bajadas hacia atrás. La nariz, con una obertura anormalmente dilatada, participa también en esta originalidad [...]. El falso pilar alrededor del cual la imagen del Caballo invertido se enrolla no se apoya en el suelo. La línea del suelo es materializada por un surco profundo y natural de la pared, esta línea se oculta bajo las patas anteriores del caballo y allí termina, anunciando la caída del animal. El vacío así sugerido participa del movimiento de caída dado a esta figura [...]. Se observa aquí una utilización doble del relieve en el acompañamiento de la línea de la espalda y en la sugerencia del vacío por una discontinuidad que marca la base del panel. La morfología de la entrada del Locus del Caballo invertido toma un aspecto de precipicio abierto, por el estrechamiento de la galería en el umbral de este último espacio [...]” (Aujoulat op. cit., pág. 231-134).

El Locus del Caballo invertido marca, en efecto, el límite más profundo de la caverna de Lascaux (Divertículo axial).



Figura 29 – Lascaux (Dordogne, France). Caballo invertido. Fotografía N. Aujoulat© MCC/CNP.

Leroi-Gourhan ya había expresado sus dudas respecto de la interpretación corriente que se hizo de este fenómeno de los animales invertidos: la famosa caza al abismo, que pretendía que los caballos eran precipitados al vacío desde lo alto de un precipicio. Sin duda que esta práctica existió. Pero si era eso lo que se quería representar ¿por qué los artistas no representaron esta técnica de caza más a menudo? En efecto, sólo existen unas cuarenta figuraciones invertidas sobre más de 2000 identificados por Leroi-Gourhan. ¿Será porque el significado es otro? ¿Sabemos que toda interpretación depende del modelo mismo que se aplique!

Así, abandonando los argumentos de caza y en un contexto más místico, la “caída en la profundidad del vacío” corresponde a un momento interno y a una experiencia bien identificada, en el camino de la trascendencia de la conciencia. En efecto, desplazándose sobre el eje de la coordenada Z (profundidad), la conciencia deberá en un momento dado soltar todas sus referencias espacio-temporales habituales, y esto sucede cuando invierte su dirección y cuando la mirada (la atención) se dirige cada vez más hacia “atrás” para finalmente “abandonarse” en otro tipo de profundidad; situación mental desestabilizadora sentida como un “caer en el vacío”. En este otro “espacio”, no hay ningún observador que pueda observar su propia experiencia, el observador ES experiencia.

¡En cuanto al Caballo invertido, él tampoco pudo ser observado por ningún observador físico, ni aun por el artista mismo! En efecto, esta figura que medía dos metros de longitud no podía ser visualizada globalmente desde ningún punto de la cueva (Aujoulat 2004), como ocurre también para otras figuraciones de gran tamaño (de las que hablaremos posteriormente).

¿No sería posible que el artista hubiera querido representar, precisamente, una experiencia imposible de captar en su globalidad por el ojo físico, por la “mirada externa”?

Diferentes tipos de experiencias

a) La conciencia inspirada

La caverna en su conjunto produce un efecto general de suspensión por el hecho de que los animales –mamíferos de gran talla y de peso importante, o sea, pesados–, aparecen aquí muy ligeros, flotando, levitando, volando, como ingrávidos, como si hubiera un “congelamiento de las imágenes” como si estuvieran suspendidos en el vacío. Efectivamente, no hay representado ningún suelo firme, no hay ningún punto de apoyo con referencias materiales (lo que nos recuerda las venus sin pies y sin pedestal). Cuerpos enormes, voluminosos y poderosos, produciendo sin embargo el efecto contrario: el de cuerpos sutiles, de almas desprendidas, ligeras, elevadas, “liberadas” de las condiciones naturales.

A esto se añade que no hay ninguna noción de pasado/futuro o de antes/después, ni tampoco de alto/bajo o adentro/afuera, es decir ninguna referencia espacio-temporal de lo que la conciencia normalmente necesita para funcionar en sus diferentes niveles.

Notemos también que a pesar de su naturaleza salvaje y su potencia, no hay ninguna agresividad que emane de estos animales, no hay ningún conflicto, combate o signo de violencia, ningún sufrimiento, aun cuando, raras veces, aparecen heridos por una flecha. Es como si estuvieran por encima de toda-sensación o pasión, desprendidos, en paz y pacíficos (del mismo modo que las venus), de una neutralidad serena.

Además sus miradas no están dirigidas hacia el mundo exterior: los animales no miran nada en particular ni se miran entre ellos, ni siquiera cuando se encuentran frente a frente. Tienen los ojos abiertos pero sus miradas son “vacías”, o mejor dicho como “contemplando el vacío”.



Figura 30 – Lascaux (Dordogne, France). Izquierda: Bisontes adosados; Derecha: Vaca cayendo.
Fotografía N. Aujoulat© MCC/CNP.

Todo esto nos parece testimoniar la suspensión del yo y la estructura de conciencia inspirada, y más particularmente el “éxtasis”: *“situaciones mentales en que el sujeto queda absorto, deslumbrado dentro de sí y suspendido.”* (Silo 2006, pág. 326).

Pero teniendo en cuenta el efecto de movimiento producido por la llama de la antorcha, es igualmente posible registrar las características de otra forma de conciencia inspirada, el “arrebato”: *“agitación emotiva y motriz incontrolable, en la que el sujeto se siente transportado, llevado fuera de sí a otros paisajes mentales, a otros tiempos y espacios.”* (Silo op. cit., pág. 326).

“¿Es la conciencia inspirada un estado de ensimismamiento o de alteración? ¿Es la conciencia inspirada un estado perturbado, una ruptura de la normalidad, una extrema introyección, o una extrema proyección? Sin duda que la “conciencia inspirada” es más que un estado, es una estructura global que pasa por diferentes estados y que se puede manifestar en distintos niveles. Además, la conciencia inspirada perturba el funcionamiento de la conciencia habitual y rompe la mecánica de los niveles. Por último, es más que una extrema introyección o una extrema proyección ya que alternativamente se sirve de ellas, en atención a su propósito. Esto último es evidente cuando la conciencia inspirada responde a una intención presente o, en algunos casos, cuando responde a una intención no presente pero que actúa copresentemente.” (Silo op. cit., pág. 324).

b) Desestabilización y transformación del “yo psicofísico”

La figuración humana en las cavernas adornadas es incomparablemente más rara (algunas decenas) que las figuraciones animales (varios miles). Por otro lado, estas figuraciones —en general grabados— se distinguen por su carácter bidimensional, esquemático, sumario (incompleto) y a veces caricatural. Excepto las representaciones femeninas esquemáticas (de las que no hablaremos aquí), las otras figuraciones son: “humanos bestializados”, “fantasmas”, “seres antropomorfos” o “compuestos” (a pesar de las denominaciones diversas de los autores que los estudiaron, son las denominaciones de Leroi-Gourhan las que sobrevivieron) y las figuraciones alegóricas “semihumanas y semianimales.”

Según las informaciones de Leroi-Gourhan (1965) y las más recientes, más completas y profundas de Sofía Tymula (1995), se observa que a pesar de su heterogeneidad, estas figuraciones revelan aspectos comunes suficientes como para proporcionarnos pistas de interpretación. Se destaca lo siguiente:

- Estas figuras son excéntricas, apartadas en las partes periféricas de la caverna, no se encuentran en las salas “centrales”, es decir allí donde observamos las características más evidentes de la abolición espacio-temporal. No obstante, hay una excepción no menos significativa: se trata de la cueva de los Tres Hermanos donde se encuentran 6 figuras de este tipo (en otras cavernas, el número oscila entre 1 y 3). En efecto, como lo señala Sofía Tymula: *“[...] si bien el ‘Brujo’ es perfectamente visible en su nicho, suspendido por encima del vacío, no es lo mismo con las otras cinco figuras ‘compuestas’ disimuladas en los conjuntos entrelazados”* (Tymula, 2005, p. 220). En

cuanto a las figuras “fantasma”: *“ellas se encuentran confundidas en medio de los paneles más densos.”* (Tymula 2005, pág. 221).

Eso quiere decir que cuando el humano no es inexistente o apartado, como en la cueva de los Tres Hermanos, está “por encima del vacío” (estadio anterior o posterior al *vacío-suspensión*) o bien se encuentra disimulado en el entrelazamiento, es decir que se “funde” en un tipo de “caos”, allí donde se da la anulación espacio-temporal; es decir, el *vacío de la suspensión*.

- Que sean grabadas o pintadas, las figuras son realizadas de manera esquemática, en dos dimensiones; y aunque a veces se observa la voluntad de dar precisión a ciertos atributos, no hay ninguna voluntad para producir el volumen. Este esquematismo traduce un registro de no-densidad o de inconsistencia física. En cuanto a los “humanos fantasma y bestializados” (en general cabezas sin cuerpo), son totalmente desfigurados y privados de una “individualidad” identificable.
- Cuando se trata de “seres compuestos” –los atributos con los que están constituidos pertenecen a una o varias especies animales identificables–, es solamente el cuerpo (masculino, femenino o asexuado) lo que sugiere al humano (por la postura vertical o bípeda), pues la cabeza es animal (bisonte, rinoceronte, cévido o excepcionalmente un ave). Ahora bien, estos seres llevan siempre cuernos y astas que nos sugieren los registros de “fuerza elevadora”; y en cuanto al ave, ¿no significó en todos los tiempos el vuelo espiritual?
- La desfiguración de ciertos individuos (fantasmas) o la combinación de atributos humanos y animales (compuestos) es tal que los seres se vuelven irreconocibles, son seres normalmente inexistentes, seres “nuevos”.
- En cuanto a los humanos bestializados, M. Lorblanchet resalta la fusión de los caracteres humanos y animales: *“Como existen algunos animales ambivalentes, existen también algunas figuraciones ambiguas que pueden ser interpretadas a la vez como animales y humanos a consecuencia de una fusión total de los caracteres de ambas especies.”* (Lorblanchet 1986, p. 19). Estas figuras a la vez hombre-animal nos recuerdan evidentemente las venus andróginas, a la vez masculino-femenino.

Entonces, cuando el hombre se representa, con toda evidencia él no se figura como se “ve” o como se acuerda de sí mismo habitualmente, sino tal como se “siente” en algunos estados: de la manera en la que su conciencia estructura los impulsos internos y los significados mentales para “formalizarlos” en imágenes visuales correspondientes. Así, las figuras alegorizadas en el arte parietal parecen indicar un registro de sí mismo muy diferente al habitual.

Efectivamente, cuando se toma un camino intencional de exploración interior/interna, la experiencia de “quién soy yo” puede variar mucho. El tipo de experiencia y su calidad dependerán de los procedimientos utilizados, del tipo de propósito que actúe de manera presente o copresente, del nivel de atención y de control del practicante. Como sabemos, existen diferentes tipos de trances (Silo 2006, pág. 329-333). Hay trances en los cuales el practicante se siente transformado y hasta sustituido por “fuerzas exteriores” de las cuales depende. Existen también situaciones mentales más elevadas en las cuales el trance es sólo un breve “tránsito” o “trampolín” que permite entrar en los espacios profundos de significados no representables. Pero por lo menos el “yo” será desplazado de su lugar central y por consiguiente la propia identidad sufrirá transformaciones importantes (como “imagen

cenestésica” de sí mismo) lo que desestabilizará la noción de identidad y de realidad. En efecto, “el quién soy” dependerá de “dónde” uno se encuentre mentalmente.

Pues bien, si el artista paleolítico se representa a veces deformado, caricaturizado o como un “fantasma”, es posible que hubiera experimentado una alucinación, creyendo que se trata de entidades independientes. Pero también es posible que hubiera querido representar la experiencia de una cierta irrealidad del “yo”, en contraste con un universo sagrado experimentado como “real” (figurado alegóricamente por los animales). Estos grabados de “cabezas fantasmas” con grandes ojos redondos y mirada vacía, podrían entonces sugerir una mirada hacia al interior, lo que recuerda la mirada vacía de ciertos animales (cf. capítulo precedente).

Cuando el artista se representa con un cuerpo esquemático y una cabeza animal, esto podría significar que se experimenta físicamente (cuerpo) como inconsistente y mentalmente (cabeza) como diferente, es decir que él no es más “él mismo”. Dicho de otra manera, el cuerpo pierde importancia y el mental es dotado, de aquí en adelante, de nuevos atributos y particularmente de “fuerza-elevación-evolución” (cuernos).

Aunque el artista no quería representarse a sí mismo, sino más bien el encuentro con un espíritu-guía –como lo sugiere J. Clottes (1996)– de todos modos debe haber experimentado el contacto con un ser más completo que él mismo (tal como él era habitualmente), dado que ese “otro ser” era a la vez humano y animal, unificando atributos que normalmente se excluyen. Y aun si este “ser” le aparecía alucinatoriamente “fuera de sí mismo” o “separado de sí mismo”, se trataba sin embargo de una realidad mental que tenía características interesantes de unión o de unidad, alegorizada por la fusión hombre-animal.



Figura 31 – Representaciones antropomorfas (seres compuestos). 1: Le Gabillou (Dordogne, Francia), “Brujo”, según Anati, 2003, fig. 180; 2: Tres-Hermanos (Ariège, Francia), “Hombre-bisonte”, según Bégouën y Breuil, 1958, fig. 63; 3: Tres-Hermanos (Ariège, Francia), “el Dios cornudo”, según Bégouën y Breuil, 1958, pieza XX.

Inversamente, si se quieren ver estas representaciones compuestas como animales “humanizados”, esto nos conduce al mismo punto: no sería entonces el humano quien se enriquecería de nuevos atributos (tomados del animal), sino la animalidad que evolucionaría hacia lo humano.

En todos los casos la caverna es un “centro de poder” en donde se produce una transformación importante (condición indispensable para vivir una experiencia más profunda) para aquel que allí se introduce y/o, para aquel que de allí sale después de una experiencia transformadora.

c) ¿Suspensión o sustitución del “yo”?

La extrema escasez de representaciones humanas en las cavernas no nos sorprende mucho. Si el espacio-tiempo está efectivamente suspendido, entonces el “yo” está igualmente suspendido. En efecto, la ausencia de “presencia” humana o su disimulación, podría indicar la experiencia de la desaparición de la identidad personal, es decir, *el desplazamiento del yo o aun la suspensión del yo* (Silo 2006, pág. 330). En esta situación mental extraordinaria (suspensión), no hay más percepción, ni representación, ni memoria, porque los impulsos psicofísicos provenientes de los sentidos externos e internos están bloqueados, y el sujeto se encuentra en un “espacio-tiempo no representable”, paradójicamente experimentado como un “vacío que no está vacío”.

La ausencia de representaciones humanas en favor de representaciones animales podría indicar que en el espacio sagrado no reinan las virtudes del “yo psicofísico” sino que las que guían son “fuerzas superiores”: el Propósito dotado de atributos de libertad, fuerza y dirección (alegorizado precisamente por los animales que poseen tales atributos). Sin embargo, como no se puede excluir la convivencia de varios significados simultáneos, no se puede excluir tampoco que la globalidad del universo animal hubiera representado la “realidad transcendental”, por cierto no representable, pero de la que se tienen reminiscencias (en el sentido platónico del término). Estas reminiscencias pueden ser traducidas (por la conciencia, una vez “restablecida”) en imágenes alegóricas o simbólicas que permiten “fijar” los muy sutiles y fugaces registros cenestésicos que se dieron en una experiencia indescriptible.

Desde luego, sin suficientes conocimientos –sin control ni comprensión de los mecanismos mentales–, estos estados extraordinarios pueden derivar hacia interpretaciones muy alejadas de lo que realmente sucede en los espacios profundos. Es por esta razón que la gran mayoría de los pueblos confundieron tal “realidad superior” con una o con varias entidades externas y normalmente invisibles –por ejemplo “espíritus o dioses”– que se les aparecían y a veces los “sustituían”, sin darse cuenta que se trataba sólo de una traducción hecha por la propia conciencia (bajo una forma visual, auditiva, táctil, etc.), de las señales y los significados no representables. En este caso, deberíamos hablar más bien de “sustitución” y no de “suspensión” del “yo”.

Según los individuos y grupos, es probable que hubiera existido una gran diversidad de experiencias en cuanto a su profundidad y calidad. Jamás sabremos con certeza cómo los paleolíticos las comprendieron e interpretaron, pero de lo que no hay duda es de que lograron tener contacto con los espacios sagrados y que esas experiencias no fueron un hecho aislado o accidental, sino que fueron buscadas y repetidas. Más aún, debía haber una cierta “tecnicidad” para obtenerlas y para representarlas.

Visión y mirada de los artistas paleolíticos

Es impresionante ver en todas las cavernas decoradas la voluntad manifiesta de crear perspectivas, de producir volumen, tridimensionalidad, profundidad (la coordenada Z). Se destaca la profundidad del punto de observación, una visión “cóncavo-convexo-esférica”, multiangular, englobante y global.

Este modo particular de representar –en contraste con la visión corriente, lineal y plana– fue el objeto de estudio de F. Rouzaud (1992). Luego de múltiples experimentaciones técnicas, ópticas y de cálculos matemáticos, él supo aclarar, por lo menos en parte, la visión de los artistas paleolíticos; visión que él llamó “visión polar”.

Nos parece importante destacar este hecho: parece que el artista del Paleolítico Superior conoció las dos visiones (plana y en volumen), ya que en el mismo período se encuentran tanto representaciones tridimensionales como grabados esquemáticos, planos. Más aún, las figuras bidimensionales que caracterizan la visión del nivel de conciencia de vigilia ordinaria (mirada periférica, chata) se sitúan en las grutas refugio (es decir en las cuevas en cuales se vivía) o, más raramente, en las partes periféricas o excéntricas de las cavernas profundas (cavernas decoradas). Así, en ambos casos las representaciones se encuentran cerca del límite con el aire libre (mundo externo), a diferencia de las representaciones en volumen propias de un punto de observación más interno y profundo, que se encuentran en las cavernas decoradas y principalmente en las partes más profundas y/o centrales de éstas.

Hasta en los refugios-bajo-rocas encontramos estas dos visiones en el mismo momento, sobretodo en el Magdaleniense. Por ejemplo el friso de las venus esculpidas en volumen en el refugio Roc-aux-Sorciers, contrasta con las venus grabadas y esquematizadas de la Roche-de-Lalinde. Recordemos también la existencia de las venus-estatuillas volumétricas al lado de las venus planas, durante todo el Paleolítico Superior.

¿Acaso se quería diferenciar una visión “esquemático-realista” en dos dimensiones y de periferia, de una visión poético-mística tridimensional y de profundidad?

En todo caso, concluimos que existía una cierta libertad de elección entre las diferentes maneras de estructurar y de plasmar la realidad interior sobre las paredes y, por consiguiente, que hubo manejo consciente e intencional de las distancias, de las profundidades y de las perspectivas, es decir de la espacialidad de la conciencia, de la mirada y del emplazamiento del punto de observación. Desde luego, aparte de una visión mecánica con la cual los paleolíticos percibían la realidad, ellos –por lo menos los artistas– trabajaban también con una mirada intencional.

Aquí unos ejemplos que nos parecen de interés.

Al igual que las venus, los artistas deformaban ciertas partes anatómicas de los animales, sin duda para resaltar un significado particular; pensemos particularmente en algunos caballos alargados, en los bisontes hinchados-redondeados, en las astas del ciervo sobredimensionadas... (cf. cap. El Propósito trascendente).

En otras ocasiones, una pintura parietal visualizada desde el lugar de su realización parece deformada según el relieve de la pared, mientras que aparece “realista” desde un lugar lejano.

Parece entonces que los pintores eran capaces de proyectar en su obra la deformación necesaria con el fin de obtener el mejor acabado de forma, poniéndose en el lugar potencial del observador. Es decir, el artista parece haber procedido a ciertas distorsiones con el fin de que el animal fuera restablecido en sus proporciones “naturales” para un espectador real o hipotético situado en un lugar diferente de donde él mismo se encontraba cuando realizó su obra.

Para citar sólo dos ejemplos (en Lascaux): la deformación intencional de un toro cuya disimetría es debida a la adaptación de sus proporciones según la configuración del lugar, distorsión provocada para que sus contornos conserven proporciones análogas a las de dos otros bovinos mirando desde el centro de la Rotonda. La Vaca a cuello en el Divertículo axial fue “anamorfoseada” de tal modo que sus proporciones fueran percibidas como correctas por un observador situado a 3,50 m más bajo (Aujoulat 2004).

Esto no es para nada irrelevante, porque si el artista era capaz de mirar desde un lugar diferente de donde él mismo se encontraba físicamente, es porque podía desplazar intencionalmente su punto de observación y convertir una distancia física en una distancia mental.

Inversamente, existen también representaciones que, desde el lugar donde el artista estuvo colocado para dibujarlas, poseen proporciones perfectas mientras que desde otro lugar de la caverna se observan deformadas. No podemos saber si esto era intencional o no. En el caso de que no lo fuera, se puede suponer que algunos artistas veían sus obras desde ellos mismos (en este caso, la distancia física era igual a la distancia mental) mientras que otros artistas contemplaban sus realizaciones desde "otro lugar", desde una distancia mental que no coincidía con la distancia física.

Por otra parte Henri Breuil (1952), después Leroi-Gourhan (1965) y luego muchos otros autores, comprobaron que la perspectiva “torcida” (y “semi-torcida”) fue utilizada en todos los períodos del arte paleolítico, siendo el arquetipo el bisonte de la Caverna de Grèze (Dordogne). Así, un gran número de animales es representado desde varios ángulos a la vez. Por ejemplo, en el caso del uro: casi siempre la cabeza y el cuerpo están de perfil, los cuernos de tres cuartos, los cascos están vistos desde lo alto y el ojo generalmente de frente. Esto implica una mirada multi-angular, circular, englobante.

Notemos otro fenómeno de interés: muchas obras fueron dibujadas “de una vez”, es decir con un solo trazo. Esto da cuenta de la capacidad de captar un objeto en su globalidad (en vez de manera compositiva) y sobre todo de representarlo sin solución de continuidad (lo que recuerda el famoso “trazo único del pincel” en la caligrafía y pintura china y japonesa).

Durante una conferencia en la Académie des Beaux-Arts (Paris 2010) sobre la Caverna de Chauvet, Jean Clottes explica que:

“[...] a diferencia de lo que ocurre hoy, cuando el hombre de esa época dibujaba con carboncillo sobre las paredes, no había arrepentimiento: no se podía borrar, o muy poco. La mayoría de los rinocerontes, de los caballos, de los leones [...] fueron hechos con un trazo único. Se trata pues de personas que tenían imágenes mentales muy potentes por un lado y por otro lado un manejo considerable de sus manos y de su medium.”

¿Cómo hacían? ¿Acaso realizaban su gesto guiados por una inspiración otorgándoles “poderes particulares”? ¿Se preparaban y repetían el gesto hasta incorporarlo totalmente? ¿Habían ya inventado la técnica del “patrón prefabricado”?

Otro hecho llamativo: numerosas pinturas tienen una dimensión impresionante. Por ejemplo, en la caverna de Cussac, el bisonte mide 4 metros de largo, y en la caverna de Rouffignac, un caballo tiene un largo de 3 metros. Están realizados con proporciones perfectas, aunque el espacio en esas partes de la caverna no permitía al artista tener una distancia suficiente para visualizar su obra en su totalidad. En cuanto a Rouffignac, la distancia entre el artista y su obra no excedía 50 cm. En este caso, el artista no pudo trazar de una vez el cuerpo del caballo (particularmente la línea dorsal), lo que significa que tuvo que moverse. Pero, si bien se desplazaba físicamente, no se desplazaba mentalmente: tenía que mantener el mismo punto de observación a lo largo de su realización, de lo contrario no hubiera logrado tal resultado.

En cuanto al techo, del cual el caballo es parte, ya hemos visto que muestra una composición intencional, con una disposición en semicírculo alrededor de la apertura del pozo. El conjunto no habría podido ser visto de un solo golpe, sino desde el fondo del pozo, es decir a 7 mts. de profundidad, cosa imposible. Así se hace evidente que la realización de estas pinturas es fruto de la perspectiva mental, de la profundidad de la representación, de la mirada del ejecutante.

Otro ejemplo notable: recordemos el Caballo invertido de Lascaux enrollándose alrededor del falso pilar, siguiendo la forma de las paredes curvas. Ese caballo mide 2 metros y Norbert Aujoulat confirma que:

“[...] no existe ningún punto de observación en la galería permitiendo visualizar al sujeto en su globalidad; particularidad que contribuye a recalcar las dificultades de ejecución de esta figura, puesto que el artista no pudo comprobar con la percepción sus proporciones correctas. Sin embargo, son perfectas, ningún defecto en ningún elemento anatómico.” (op. cit., pág. 130).

De hecho esto ocurre con todas las obras de gran talla: no podían ser abarcadas en su globalidad por el artista y sin embargo no sufren ninguna deformación, tienen proporciones perfectas. Muy diferente las deformaciones voluntarias en otras partes de la cueva donde los artistas hubieran podido, si hubieran querido, respetar las proporciones realistas, dado que la distancia física lo permitía sin problema.

Los especialistas no encuentran explicaciones plausibles a este enigma, quizás porque no lo relacionan con la práctica del desplazamiento de la mirada (punto de observación) hacia “atrás”, es decir hacia regiones mentales más profundas. Efectivamente, según nuestra propia experiencia, el misterio se aclara al admitir que ciertas obras no fueron ejecutadas siendo vistas por el artista desde el lugar donde se encontraba físicamente, es decir no desde el “yo habitual”, sino desde una perspectiva o distancia mental diferente.

Y si además consideramos el hecho de que varias de estas obras sobredimensionadas no pudieron ser vistas en su totalidad desde ningún punto de la caverna (como en el caso del Caballo invertido de Lascaux o del Caballo del Gran Techo de Rouffignac, etc.), y por consiguiente no pudieron ser vistas por nadie, ni siquiera por el mismo artista, ¿acaso no sería entonces posible concluir que se quería representar justamente esta otra perspectiva mental diferente, o sea la capacidad de superar ciertas leyes o determinismos naturales?

Según nosotros, todos estos ejemplos testimonian una cierta liberación de las leyes de percepción propias de la vigilia ordinaria (con su punto de vista fijo, parcial, bidimensional), así como un cierto manejo de la mirada, del punto de observación y desde luego de la espacialidad de la conciencia. Dicho de otra manera, las producciones artísticas no son el fruto de una conciencia pasiva, perturbada y crepuscular sino la obra de una conciencia activa, lúcida e inspirada.

Por otro lado, con una visión global en vez de una visión compositiva, ¿acaso no nos aparece la caverna como un continente dando unidad a la multiplicidad de sus contenidos?

“Es la razón por la que nos parece interesante introducir la noción de volumen en la interpretación de la organización del ámbito. En otros términos, nos parece que lejos de ser el fundamento del dispositivo, el panel no es más que la última subdivisión de un dispositivo haciendo del conjunto del arte de la caverna un todo coherente. No pensamos que la decodificación pueda limitarse al corte en sucesión de paneles, sino que es más bien preferible considerar la cavidad en su conjunto...” (Plassard et Plassard 2001, pág. 105).

Efectivamente, este “volumen” es el espacio de las paradojas y del “más allá de los opuestos”:

- La caverna es un espacio homogéneo, pero no uniforme.
- Es un espacio subterráneo, pero su forma es la del abovedado celeste.
- Es un espacio vacío, pero lleno de significados.
- Es un espacio cerrado, pero el registro que se tiene es de infinito y de eternidad.
- Los animales representados son terrestres (ni marinos, ni celestes), pero parecen volar en el aire.
- Son figurados en movimiento, pero parecen inmóviles, suspendidos.
- Son animales grandes y pesados, pero parecen livianos y en ingravidez.
- En la naturaleza son salvajes y, algunos, hasta peligrosos, pero acá aparecen neutros y pacíficos.

André Leroi-Gourhan interpretó que los artistas habían otorgado un valor masculino o femenino a todo lo que representaban, sea animales, objetos o símbolos (en realidad se trata más bien de signos codificados), de manera que todo el conjunto representaría un pensamiento global cuya base sería un sistema bipartito. Su acercamiento globalizador nos parece muy acertado, pero esta “globalidad” no está organizada sistemáticamente en base a una duplicidad, ni tampoco únicamente en base al principio masculino-femenino (de hecho, el mismo Leroi-Gourhan lo admite en varias ocasiones). Evidentemente existen los contrarios pero no se oponen: conviven, se complementan, y en muchos casos fusionan y hasta se trascienden. La atmósfera general que irradia es de armonía, de unidad y de ninguna manera de opuestos o de diversidad en conflicto.

En algunas cavernas es innegable la predominancia de dos especies, pero en la mayoría de las cavernas son más bien tres especies que son representadas mayoritariamente y existen también cavidades con una única especie mayoritaria. Por otro lado, los animales pueden ser representados con atributos masculinos o femeninos pero a menudo también de manera asexuada. Aparecen en pareja pero también en tríada, en manada o solos. Cuando las pinturas son policromas, encontramos tres colores (sin contar el color “neutro” de la pared): el rojo, el negro y el ocre. En general el rojo y el negro se alternan o se yuxtaponen, pero a veces hasta pueden componer un mismo animal, formando entonces una nueva entidad-unidad: un animal

bicolor que no existe tal cual en la naturaleza (por ejemplo la Vaca a cuello de Lascaux).

Hay otras figuras que tampoco existen en la realidad perceptual: animales “compuestos”, uniendo particularidades anatómicas que pertenecen a diferentes especies así como animales “fantásticos” cuya pertenencia queda indefinible.

Recordemos, por último, las figuras semihumanas y semianimales (la parte animal perteneciendo tanto a una especie como a varias, como por ejemplo el “Brujo” de la caverna de Trois-Frères), formando también un nuevo ser híbrido o “sintético”, inexistente en la naturaleza (a propósito, recordemos las venus andróginas cuya ambigüedad produce el mismo efecto).

Todas estas formas alegóricas parecen servir al mismo fin: crear unidad con la diversidad (y por supuesto también con los opuestos).

Y ya que estamos en este tema, por qué no mencionar igualmente las cuevas con las manos apoyadas en negativo y positivo (técnica de estarcido). Los opuestos no lo son cuando a menudo se combinan tres colores (el rojo, el negro y el blanco o “neutro” de la pared), considerando que, según lo que dicen los científicos, las manos pertenecen a hombres y mujeres pero también a niños y por último tomando en cuenta que el número de los dedos representados varía de 1 a 5.

¿Existe pues una regla? Ni dualismo ni tripartismo sistemático, la única constante que encontramos es el Uno, la Unidad: la cueva en su conjunto, experimentada y muy probablemente concebida (decorada) como un solo espacio global, como una unidad-totalidad (del mismo modo que la Venus en bulto-redondo, también concebida como una totalidad); la caverna como espacio unificador de la diversidad, un espacio donde los opuestos se complementan y se unen (del mismo modo que las venus que venimos estudiando).

Posibles procedimientos utilizados. Algunos indicios.

Nada podemos afirmar con certeza en cuanto a los procedimientos de los artistas para acceder a la inspiración y menos aún podemos pretender que había una sistematización con pasos específicos. Sin embargo hay indicios que nos pueden propiciar algunas pistas.

La entrada de la caverna servía ciertamente de “umbral” para pasar a otro espacio mental. El avance en las largas galerías horizontales correspondía seguramente a registros de interiorización cenestésica y kinestésica sobre el eje Z (profundidad), para desembocar luego a un espacio esférico (sala, nicho,...), cuya morfología (acción de forma) favorece el recogimiento, la inspiración, el contacto con lo sagrado. De hecho, es bien conocido que las sibilas, ciertos profetas o grandes místicos, han recibido sus “revelaciones” en las profundidades de las cuevas.

En cuanto a la alteración de la conciencia, ya hemos mencionado la carencia de estímulos externos en las profundidades de las cuevas, favoreciendo el contacto con los sentidos internos en detrimento de los sentidos externos.

Podemos igualmente suponer un cierto agotamiento físico teniendo en cuenta el esfuerzo

empleado para penetrar en las profundidades y, la eventual anoxia en ciertas partes profundas de la caverna.

No pensamos en la inhalación de humo o de vapores tóxicos como medio sistemático de alteración, ya que el enebro que parece haber sido utilizado muy frecuentemente para confeccionar las antorchas no desprende ningún humo y que las maderas resinosas desprenden demasiado para haber sido utilizadas.

Evidentemente podríamos suponer también la ingestión de ciertas plantas, pero no hay ninguna huella (p.ej. dibujos) que venga a atestiguar esa posibilidad.

La interiorización y alteración gracias al sonido (o en general a la música) es igualmente posible siendo que la existencia de flautas está comprobada (cf. cap. Venus). Sin embargo, esos instrumentos fueron encontrados en el contexto del hábitat, no así en las cuevas profundas, ornamentadas. Y en el caso de Hohle Fels, parece que el arte parietal fue datado del Magdaleniense mientras que las flautas provendrían del Aurignaciense. Por otro lado, Iegor Reznikoff (op.cit) excluye los tambores (cuya existencia no está comprobada a causa de los materiales degradables) así como las flautas o silbatos, como medios para producir las resonancias de las paredes y los efectos vibratorios (el sonido siendo demasiado sordo o agudo). Queda entonces la voz misma como medio para producir la alteración.

En cuanto a las danzas o ceremonias colectivas, no pudieron ser practicadas en la mayoría de las cuevas decoradas dada la escases de cavidades con salas suficientemente amplias (como Lascaux o Niaux) para contener un conjunto humano.

Probablemente los artistas han hecho experimentos con varias técnicas durante el largo periodo que duró el Paleolítico Superior, pero es también posible que ciertas experiencias fueron logradas sin el recurso de sustancias externas o artificiales. Quizás el poder del Propósito y la acción de forma de las cuevas fueran suficientes. Puede ser igualmente que la actividad artística en sí misma fuera un recurso para elevar el nivel de conciencia y producir la inspiración desde una vigilia lúcida.

Conclusión

Después del descubrimiento del fuego, el hombre amplía su espacio físico externo –sale de su medio de origen emigrando hacia otros continentes– al tiempo que amplía su espacio interno, su mente, buscando superar también ahí sus límites habituales. Él ya era nómada; a partir de ese momento sería también explorador y creador cada vez más obsesivo. Penetrará en la profundidad de las cavernas gracias a la luz artificial del fuego, al tiempo que avanzará con la luz de su intencionalidad y la fuerza de su Propósito, en las profundidades de su espacio de representación para luego buscar trascenderlo. A pesar de que sus primeras experiencias fueron probablemente accidentales, pareciera que con el tiempo hubo quienes buscaron producirlas intencionalmente, y algunos indicadores nos hacen suponer incluso que podrían haberlo logrado.

En efecto, nuestras primeras experiencias –inesperadas y sorprendentes– en esas cuevas, y luego nuestras experimentaciones intencionales seguidas por el estudio alegórico y simbólico

de las pinturas que albergan, nos han llevado a concluir que los límites espacio-temporales han sido efectivamente superados.

No podemos demostrar la utilización de procedimientos precisos, pero ciertos factores como por ejemplo el efecto de supresión de los estímulos sensoriales y la acción de forma (la morfología) de las cavernas, así como el impulso de un propósito potente, han seguramente favorecido experiencias de todo tipo, entre ellas aquella de *conciencia inspirada*.

La caverna ornamentada es un universo poético y mítico que testimonia otra realidad y a la vez transporta a esa otra realidad.

Representa un mundo de significados de manera alegórica: Vida, Fuerza, Dirección, Libertad, Paz, Unidad, Belleza: un Paraíso extático pero no estático.

Es un Todo coherente; un espacio *coincidentia oppositorum*, de Unidad; un centro de gravedad psíquico y social unificador.

La cueva es la Venus-Matriz, un “continente” sagrado conteniendo los atributos (alegorizados por los animales) de un Propósito mayor; un espacio interno-externo propicio para acceder a los “misterios” de la vida y a las realidades de un plano mayor.

Representa también la estructura de conciencia inspirada, inspiración proveniente del “más allá” de los límites del espacio de representación, pero cuyos efectos se traducen en el interior de este espacio mental para ser materializados después con gran talento sobre las paredes del espacio externo, físico.

Las técnicas y el estilo artístico develan un manejo intencional de las distancias, de las perspectivas, del volumen, y por consiguiente de la mirada y del punto de observación. Es una visión no dualista, profunda, englobante y global. Es una mirada propia a una conciencia más activa y lúcida que la de un “semi-sueño pasivo” o de una “vigilia ordinaria”. Desde luego, si bien no podemos saber exactamente desde qué nivel y estado estos artistas entraron en los espacios sagrados, varios indicadores parecen confirmar que “volvieron” en un estado elevado para ejecutar tales obras.

En cuanto a la homogeneidad temática y estilística, más allá de las particularidades locales en un territorio tan amplio (desde el Atlántico hasta los Urales), ella señala un sistema de registros y de representaciones compartido que perduró durante casi 20.000 años. En efecto las cuevas decoradas –así como las venus– representan el “centro de gravedad común” dando unidad espiritual, cultural y regional.

Pero el arte parietal de esas cuevas profundas no es simplemente el reflejo de un sistema de valores y creencias de tipo religioso (con divinidades) o mágico (en el sentido de superstición animista). Se trata de un arte que traduce el contacto con el Propósito trascendente, una espiritualidad basada en la experiencia inmediata o directa de la presencia de lo Sagrado, experiencia que sí fue traducida con los valores y creencias de la época. O quizás una experiencia cuyas consecuencias han sido justamente las de la creación de un nuevo sistema de valores y de creencias basados en la Unidad.

La caverna –y más tarde y por extensión, el laberinto, el palacio-templo, la polis, la catedral– está todavía asociada con lo Femenino sagrado y bajo su protección, al mismo tiempo que

simboliza ese “espacio interno” donde se produce el contacto con la Vida trascendente y sus misterios.

“En la profundidad de la cueva matriarcal brilla el fuego sagrado, base de toda civilización y de todo progreso espiritual” (Silo).



Figura 32– Fotografía Corinne Figueroa©

IV- VENUS – CAVERNAS ORNAMENTADAS: PUNTOS COMUNES

Homogeneidad y continuidad artística, cultural y regional

La gran homogeneidad temática y estilística del arte del Paleolítico Superior europeo –en este caso a través de las cavernas ornamentadas y las venus–, en una región tan amplia (del Atlántico a los Urales) y durante un período temporal tan importante (20.000 años) no deja de interrogar.

“Así nos parece sorprendente encontrar códigos de expresión a veces idénticos, sea cual sea el soporte material y la región considerada [...]. Los códigos plásticos se encuentran cuidadosamente respetados tanto en la pintura de Lascaux como en el grabado de Gabillou, las esculturas gravetienses atraviesan todo Europa, superando las limitaciones mecánicas de todos los materiales para imponerles sus propias leyes, directamente transcritas, de mito a forma” (Otte 2011, pág. 73, 77).

Lo que nos parece también significativo es que esta unidad-homogeneidad trasciende las separaciones y las diferencias generacionales, culturales, regionales, sin por ello uniformizar o frenar la expresión de la diversidad y de la creatividad local e individual.

Como ejemplo, citemos la gran diversidad de representaciones femeninas alrededor de un denominador común: lo femenino (especialmente las venus en bulto redondo); la diversidad de especies animales representadas en las cuevas ornamentadas que tienen también un denominador común: los grandes herbívoros que no se cazan ni se consumen (particularmente los equinos, bovinos y cérvidos). Además, esas figuraciones de animales presentan una gran homogeneidad estilística, al mismo tiempo que permiten particularidades locales; y la Venus en bulto redondo presenta esta misma homogeneidad, a pesar de sus especificidades respectivas.

Sin embargo, lo que nos sorprende son los numerosos puntos comunes entre las venus y las cavernas decoradas:

- El estilo naturalista pero no realista: deformaciones voluntarias para acentuar ciertas partes del cuerpo de la Venus y de un gran número de figuras de animales.
- La ausencia de pies y de soporte de la Venus que no puede sostenerse; la ausencia de suelo donde los animales pudieran apoyarse; es decir, en los dos casos, la ausencia de toda atadura con una base material y la impresión de suspensión.
- Las venus, al igual que los animales, poseen cuerpos voluminosos y potentes, a priori pesados y posiblemente aterradores, sin embargo parecen ligeros, neutros y pacíficos.
- Las venus están casi siempre asociadas al fuego (hogar) y a los huesos de animales. En cuanto al arte parietal, este no pudo haber sido realizado sin la luz del fuego y su tema central es el bestiario (muchas veces los mismos herbívoros que encontramos (bajo forma de huesos) cerca de las venus).
- La Venus nunca se encuentra en las sepulturas y las cavernas profundas no son lugares de inhumación (salvo casos excepcionales, muy raros); por lo tanto, las venus y las cavernas ornamentadas no están asociadas a la muerte.
- La Venus (especialmente su vientre) es el “continente” de la vida biológica, mientras que la caverna (vientre de la tierra-montaña y matriz) es el “continente” de la vida

trascendente; los dos espacios físicos están dotados de una significación simbólica: la de los espacios donde se encuentra la vida biológica y/o trascendente.

- La técnica pictórica (cavernas) y escultural (Venus) parten del volumen y crean volumen: en los dos casos, el artista pone de manifiesto una visión curva, circular, tridimensional, englobante y global; en las dos expresiones artísticas, esa mirada indica una elección consciente ya que también existen las obras bidimensionales (mirada común, plana).
- El efecto de unidad producido a través de los diversos estilos y técnicas de realización muestran que el estado de conciencia de los artistas no era crepuscular sino lúcido y elevado.
- La Venus al igual que la cueva aparece como una entidad-unidad-totalidad, en la cual reinan las paradojas, la armonía y aun la superación de los opuestos; ellas representan el espacio de la *coincidentia oppositorum*, la Unidad.
- Ciertas venus son hermafroditas y en las cuevas encontramos animales asexuados como también algunos seres híbridos, lo cual representa la síntesis de dos formas generando una forma nueva, inexistente en el mundo de la percepción.
- La Venus y la cueva ornamentada representan el centro de gravedad físico (factor central, unificador) de la cultura del Paleolítico Superior europeo; representan la Unidad federadora.

¿No sugieren todos esos elementos comunes una coherencia innegable? ¿No son la prueba de una misma experiencia, de una misma mirada, de un mismo trasfondo que se expresa de distintas maneras?

Pero aparte de la unidad en un plano artístico y geográfico, también la continuidad simbólica nos interroga.

“[...] tradiciones estables han asegurado una maduración de una simbólica donde el desarrollo es absolutamente continuo desde la primera manifestación artística hasta el fin del Magdaleniense. Esta continuidad es más impactante aun cuando el equipo material se renueva periódicamente, lo que se expresa en los cortes culturales creados por los prehistoriadores como Châtelperroniense, Auriñaciense, Gravetiense, Solutrense, Magdaleniense... Un arqueólogo del futuro, buscando cómo dividir de manera expresiva nuestra duración desde la Edad Media, crearía sin duda la siguiente escala cronológica: arco-iense, ballesta-iense, arcabuz-iense, mosquete-iense, fusil-iense, cohete-iense, etc, que daría buena cuenta de la discontinuidad progresiva de nuestro equipamiento militar, pero no tendría ninguna muestra de la continuidad real de nuestras tradiciones religiosas. Lo mismo sucede en la Prehistoria: el Auriñaciense no es un tipo de hombre ni una lengua, sino un tipo de azagaya y más allá de los criterios provenientes principalmente de las técnicas de caza, todo testimonia una continuidad [...]. El arte es precisamente el testimonio más claro de esta continuidad. El arte paleolítico europeo es homogéneo y continuo, lo que implica la continuidad y la homogeneidad cultural de grupos humanos que lo han seguido. Tal azagaya quizás venida del Oriente o del Sur pudo haber sido adoptada con entusiasmo sin que por eso se perdiera el hilo de las tradiciones religiosas que estaban a la base de las tradiciones artísticas” (Leroi-Gourhan 1965, pág. 28).

Entonces, si durante más de 20.000 años del Atlántico a los Urales, el arte paleolítico atraviesa varias tradiciones “industriales”, eso significa que el tiempo histórico (evolución constante de la tecnología cada vez más diversificada) coexiste con un tiempo mítico cuya

voluntad es abolir el tiempo gracias al arte sagrado inmutable. A la coexistencia de la homogeneidad con la diversidad se agrega la coexistencia del progreso/cambio con la continuidad/inalterabilidad: coexistencia armoniosa de los contrarios que hace crecer el registro de unión.

Esta homogeneidad no es una “uniformidad” y la continuidad temporal no es un “conservadurismo”. Evidentemente, se trata aquí de la primera expresión estructurada y sistematizada, a través del arte visual, de un mismo sistema de registros, significados y representaciones internas, sistema visiblemente compartido que traduce una misma sensibilidad y espiritualidad. Se trataría en ese caso de un fenómeno interno en común, capaz de trascender las separaciones y las diferencias externas, de crear y perennizar una unidad y una identidad cultural a escala continental. Y si esa “trascendencia social” pudo producirse, es porque existían condiciones apropiadas que lo permitieron.

En el caso de las cavernas ornamentadas, un mismo tipo de experiencia interna asociada a un mismo tipo de espacio. Experiencias no sometidas al azar cotidiano, al igual que las cuevas, ellas también preservadas de los cambios naturales: lugares “inmóviles” y “eternos”, en contraste con el “nomadismo” y la “finitud”.

Y a pesar del hecho de que en cada nuevo sitio la tribu recreaba un nuevo centro de gravedad físico a su escala (el refugio-hogar), es muy probable que una de las funciones de las cuevas profundas, decoradas, haya sido la de servir de centro de referencia simbólico estable para un conjunto humano más importante. Un centro de gravedad colectivo (en realidad “centros” en plural, ya que se trata de un poli-centrismo, como en todas las sociedades nómadas), primero existiendo físicamente, después de manera copresente. Al ser nómadas, las tribus no permanecían largo tiempo al lado de “su” cueva. Retomando su camino, los artistas llevaban consigo la cueva “intangible”, su recuerdo, su imagen: la cueva decorada como centro de referencia tangible, luego intangible, cuyos significados continuaban operando desde la “copresencia”. El nómada no se arraigaba físicamente, se arraigaba mentalmente. La gruta no era sólo un espacio físico externo sino que correspondía a un espacio interno y a un estado interno, particularmente el estado de la conciencia inspirada. Ese centro de gravedad daba entonces referencia y unidad física a todo un continente.

En el caso de las venus, un mismo tipo de experiencia asocia lo sagrado a la Vida en todos sus aspectos (generación, desarrollo, continuidad y trascendencia de la vida) y por consiguiente a lo Femenino, que es su símbolo. La Venus está en el centro de la vida, y la vida se encuentra en su centro. Como ella representa la centralidad del Propósito mayor (vida y trascendencia), también representa la Dirección común. Es garante de la vida, de la perpetuidad y unidad social. Es también una Totalidad unificadora de los opuestos, uniendo especialmente lo terrestre y lo eterno (vida biológica efímera–vida trascendente eterna). Y cuando está “fragmentada”, induce la unidad copresente, virtual, del Uno.

En realidad, ella representa tanto la vida y la trascendencia como la Unidad federadora en el plano social, físico, espiritual: la Unidad que se encuentra precisamente a la base de la vida y de la trascendencia. Simboliza un centro de gravedad cuya función es justamente dar unidad a todo lo que orbita alrededor de ella y/o a todo lo que se encuentra en ella (cuando se la experimenta como un espacio-continente).

Concomitancia y sintonía de varios “centros de irradiación”

Otro hecho significativo es la casi simultaneidad en las que aparecen las primeras venus y las primeras pinturas de las cavernas, en zonas diferentes y muy alejadas entre sí, dicho de otro modo el fenómeno de concomitancia.

Cuando fenómenos idénticos surgen en distintos lugares, podría creerse que esos descubrimientos y esos comportamientos culturales han sido transferidos de un lugar a otro, en particular cuando se trata de poblaciones nómadas. No cabe duda que el nomadismo (o según ciertos antropólogos, el “semi-nomadismo”) favoreció el intercambio cultural. Sin embargo, si se considera la inmensa extensión del continente y la débil densidad de población, resulta rápidamente evidente que los grupos no se encontraban muy frecuentemente y que no recorrían miles de kilómetros en pocas generaciones, mientras que los temas y los estilos artísticos son casi sincrónicos desde la aparición de este arte.

En realidad, muchas veces –y así a lo largo de la historia– hemos llegado a registros similares en diferentes regiones geográficas y/o en diferentes culturas sin influencia directa de unos con otros. Esta simultaneidad de registros se explica, en estos casos, por experiencias idénticas y concomitantes, especialmente por el contacto con ciertas franjas comunes de los espacios profundos de la mente. Experiencias y registros que, en condiciones similares (funcionamiento psicofísico, clima, paisaje natural, condiciones de vida, valores y creencias culturales,...), son traducidos por la conciencia –por su vía asociativa (alegorías) y/o abstractivas (simbólicas)– en imágenes similares. Esas imágenes son codificadas luego en “convención artística”, como en el caso del arte parietal y escultural del Paleolítico superior europeo. A veces esas experiencias son de una fuerza tal que tienen la capacidad de generar nuevos mitos, significados, valores y nuevas creencias, capaces de dar dirección, unidad, identidad y continuidad a un gran conjunto y en un vasto territorio.

Este arte, que refleja un gran manejo técnico y un esteticismo indudable, no es simplemente una “fábrica de lo bello”. Es una actividad sagrada (al igual que el manejo del fuego) teniendo por objetivo traducir artísticamente la belleza de lo sagrado, de captar visualmente una armonía, una fuerza, una dirección, de representar alegórica y simbólicamente una esencia y un sentido no representables, de formalizar la Realidad sin forma y/o de crear condiciones para entrar en contacto con Ella. Dicho de otro modo, se trata aquí de la primera manifestación mediante la cual el hombre busca codificar, sistematizar y transmitir de generación en generación un conocimiento (procedimientos) para traducir formalmente (visualmente) la experiencia de un plan trascendente y probablemente también para entrar en contacto con él.

En ese sentido, podemos considerar las producciones artísticas estudiadas (imaginería, estilos y técnicas homogéneas) como la parte visible de un “iceberg” cuya parte invisible consiste justamente en esta espiritualidad-sensibilidad de trasfondo. La imaginería de lo femenino y del bestiario así como los estilos y las técnicas de realización están al servicio de esos “intangibles” y se convierten a partir de ese momento en “factores unificadores”, en “centro de referencia manifiesto”.

Este arte deja suponer la existencia de una corriente artística-espiritual. Tal vez incluso sería más apropiado hablar de un “oficio” iconográfico que pudo constituir un verdadero estilo de

vida; un estilo de vida centrado en el contacto con lo sagrado y la producción artística visual-plástica (y ciertamente también musical), teniendo como centro de gravedad un estado de conciencia inspirada. Efectivamente, lo Sagrado y el Arte parecen indisociables en este período, y en ese sentido estamos de acuerdo con Jean Clottes cuando concluye que los artistas eran “iniciados”.

Si este tipo de “oficio” existió realmente –incluso podríamos suponer una “Escuela”–, deberíamos contar con algunos rastros.

La técnica avanzada de las pinturas paleolíticas revela que no se trata de obras de principiantes, sino de personas de oficio que dedicaron una buena parte de su vida a esta práctica del arte. *“Numerosos “bocetos”, “diseños” y “dibujos escolares” corregidos que se han encontrado junto al resto de las pinturas permiten colegir la existencia de una especie de ejercicio artístico especializado, con escuelas, maestros, tendencias locales y tradiciones”* (Hauser 1976, pág. 34-35).

Asimismo, muchas de las estatuillas femeninas fueron encontradas inacabadas y el fenómeno del “inacabado” es demasiado sistemático para que no sea intencional. De hecho el análisis de ciertos especímenes (no confundir con las piezas consideradas incompletas pero acabadas), por ej. aquellas de Kostienki 1, lo demuestran (Dupuis 2007). El análisis técnico de las piezas demuestra que el sitio de Kostienki 1 podría haber sido un sitio de producción (op. cit.).

Finalmente, Aurélien Simonet sugiere que ciertos “sitios completos” –cavernas “hábitat/talleres de fabricación/santuarios” reagrupando actividades domésticas, cinegéticas, artísticas y espirituales–, especialmente Brassempouy, Laussel et Balzi Rossi (para Europa occidental), hayan podido representar verdaderos centros de irradiación cultural y espiritual (Simonet 2012). Es muy probable que un estudio más detallado pudiera no sólo confirmar esta hipótesis sino, además, extenderla a los sitios de Europa central y oriental.

Efectivamente, esta hipótesis nos parece muy interesante y legítima por diversas razones:

- En primer lugar, la existencia de varios centros de irradiación (y no de uno solo) corresponde completamente a la forma mental descentralizada de los pueblos nómadas.
- Además, esa “corriente”, o “Escuela” no centralizada, debía disponer de “talleres” en los que los artistas y los aprendices podían dedicarse a su arte u oficio iconográfico. Es posible entonces que ciertas zonas de esos “sitios completos” representaran precisamente los talleres.
- Finalmente la concomitancia y la sintonía de diversos centros de irradiación – irradiación del conocimiento más elevado del momento– explicaría mejor aún la homogeneidad de esas obras artísticas y su aparición sincrónica. Eso confirmaría además la sintonía de conciencias en un mismo momento de proceso, en el cual esos centros de irradiación serían las manifestaciones físicas e históricas.

¿Cómo no hacer la relación entre los Centros espirituales y culturales, las Casas de la sabiduría y del conocimiento, las Escuelas místicas... que aparecieron en diferentes lugares y en diferentes épocas a lo largo de la historia humana, especialmente en momentos de “oscurantismo” donde la dirección del proceso evolutivo de la conciencia estaba en peligro? ¿Cómo no hacer la relación con la última manifestación de este tipo: los Parques de Estudio y Reflexión que irradian hoy desde los 5 continentes del mundo?

La omnipresencia del tema de la Unidad

El tiempo histórico coexistiendo con el tiempo mítico; coexistencia de la homogeneidad y de la diversidad; utilización de la alegoría y del simbolismo (cuya característica es la capacidad de unir lo que es diverso); coexistencia y aun superposición de la pluralidad de funciones y de significados; “sitios completos” uniendo actividades domésticas, cinegéticas, artísticas y espirituales; centros de gravedad simbólicos y/o físicos alrededor de los cuales orbita la diversidad; técnica de talla en bulto redondo confiriendo un aspecto de unidad-totalidad; la cueva decorada en su totalidad, espacio global unificando la multiplicidad que contiene; representaciones andróginas e híbridas; fragmentaciones simuladas para inducir la noción de una unidad copresente, expresiones múltiples de la *coincidentia oppositorum*...

La tendencia omnipresente de unificar, de concentrar y de sintetizar lo múltiple, de hacer coexistir armoniosamente los opuestos (que nunca están en conflicto), de unir y a veces aun trascender los contrarios, todo eso revela la importancia del tema de la Unidad, que se la llame así o el Uno, el Centro, la Totalidad-globalidad, la Madre primordial, el Andrógino...

“Antes de convertirse en conceptos filosóficos por excelencia, el uno, la unidad, la totalidad constituían nostalgias que se revelaban en los mitos y en las creencias, y eran realizados en los ritos y en las técnicas místicas. A nivel del pensamiento presistemático, el misterio de la totalidad traduce el esfuerzo del hombre por acceder a una perspectiva desde la cual los contrarios se anulen. [...]” (Eliade M., 1969, pág. 156).

Que eso corresponda a una nostalgia, como lo dice Eliade, o a una necesidad, o a una búsqueda-aspiración intrínseca, o simplemente a una sensibilidad, a una mirada o a una forma mental, el hecho es que nuestros artistas se esforzaban visiblemente en buscar, crear, mantener o restablecer la unidad en distintas formas y en diversos planos (espiritual, físico, social, artístico).

Pero “[...] importa precisar que no existe equivalencia entre todas las fórmulas de la coincidencia oppositorum. Así lo he señalado en diversas ocasiones; al trascender los contrarios, no se desemboca siempre en el mismo modo de ser. La mayor diferencia posible media, por ejemplo, [...] entre la regresión a lo amorfo y lo larvario y la reintegración de la espontaneidad y la libertad “paradisiacas”. El elemento común a todos los ritos, mitos y símbolos [...] consiste precisamente en que todos persiguen el sobrepasar una situación particular, con miras a abolir un sistema dado de condicionamientos y acceder a un modo de ser “total”. Ahora bien: según los contextos culturales, dicha “totalidad” tanto puede ser la indistinción primordial (por ejemplo, la “orgía” o el “caos”) como la libertad y la beatitud del que ha encontrado el reino en su propia alma”. (Eliade M., 1969, pág. 157).

¿A qué tipo de «trascendencia» condujo a nuestros artistas del Paleolítico Superior la abolición de los contrarios? Como ya lo dijimos, el grado de profundidad y del despertar en las experiencias debe haber sido muy variable. Pero tal vez fuera más apropiado preguntarse: ¿qué tipo de trascendencia vivieron para que su civilización nos muestre la Unidad en tantos planos, en tantos niveles de profundidad y en tantas formas de expresión?

CONCLUSIONES Y PERSPECTIVAS

Conclusión general

Este estudio sobre el Paleolítico Superior y su producción artística, sobretodo de las venus en bulto redondo y del arte parietal en las cuevas decoradas, fue motivado por nuestra intención de encontrar respuestas a la serie de las siguientes preguntas:

¿Cuál es la más antigua manifestación del Propósito del Ser Humano y cuál es la más antigua huella tangible de la experiencia trascendental? ¿Cómo y en qué contexto se habrá producido? ¿Bajo qué forma fue traducida o materializada en el mundo?

Efectivamente, la investigación que hemos efectuado nos permitió encontrar algunas respuestas a estas preguntas y, además, hacer descubrimientos interesantes sobre la forma mental, la sensibilidad y el tipo de espiritualidad de esa primera “civilización”.

....

El arte del Paleolítico Superior europeo –cuyas expresiones más significativas son la estatuillas femeninas en bulto redondo (venus volumétricas) y el arte parietal de las cuevas profundas (cavernas ornamentadas)– aparece allí donde el *Homo sapiens* convive con el hombre de Neandertal, es decir desde el Atlántico hasta los Urales y sobretodo en el mismo momento en cual Neandertal desaparece definitivamente, es decir hace 30.000 años. El despliegue de este arte durante unos 20.000 años, dará identidad, unidad y continuidad a todo el continente. Este arte tan particular y único en el mundo es la expresión material de una espiritualidad de la cual múltiples aspectos han sobrevivido e influido en los mitos, prácticas religiosas y producciones artísticas de épocas mucho más tardías, entrando así en la Historia.

El surgimiento casi simultáneo de las venus y de las cuevas ornamentas a miles de kilómetros de distancia entre sí, así como la gran homogeneidad temática y estilística desde su comienzo y sin cambios significativos hasta su desaparición, se puede explicar. Se trata de experiencias similares y concomitantes en diferentes lugares, generando un sistema de registros, significados y representaciones compartidos. Emerge entonces una nueva espiritualidad y su correlato: un arte iconográfico cuyo estilo y técnicas de fabricación apuntan a traducir precisamente tales experiencias. Un arte que sería la parte visible de un “iceberg” cuya parte invisible se encuentra en lo profundo de la conciencia humana.

Por otro lado, el descubrimiento en Europa occidental y oriental de “sitios completos” –es decir cuevas “hábitat-taller-santuario” uniendo actividades domésticas, cinegéticas, artísticas y espirituales–, hacen suponer que existían varios “centros culturales y espirituales” sincrónicos y sintonizados, irradiando el conocimiento más elevado de entonces (oficio del fuego, musical, iconográfico,...). Fenómeno que daría una explicación adicional a la concomitancia, homogeneidad y continuidad del arte que hemos estudiado, y que confirmaría además la existencia de una “sintonía de conciencias” en un mismo momento de proceso, en el cual los centros de irradiación cultural y espiritual serían su manifestación física e histórica. Por lo tanto, la Venus y las cavernas decoradas serían “centros de gravedad simbólicos” mientras que los sitios completos (centros de irradiación cultural y espiritual), “centros de gravedad físicos”.

Ahora bien, esta “espiritualidad artística” y este “arte espiritual” no surgieron de un día para el otro. Varios factores generaron las condiciones necesarias para que el fenómeno pudiera producirse:

- Un largo proceso de acumulación de actos cada vez más intencionales favoreciendo la amplificación y el despertar progresivo de la conciencia.
- Una fuerte crisis existencial acentuada por la desaparición progresiva de Neandertal produciendo el surgimiento del Propósito trascendente.
- Un estilo de vida que libera energía y permite aplicarla en actividades que no responden a necesidades de sobrevivencia inmediata sino a la necesidad de fondo relacionada al Sentido.
- La irrupción accidental y/o buscada de lo Sagrado dando lugar a experiencias que a su vez son capaces de producir un salto cualitativo de la conciencia; fenómeno que se plasmara en el mundo especialmente a través del arte.

Las producciones artísticas estudiadas muestran que el Propósito mayor estaba en el centro de la vida cotidiana del Paleolítico Superior, y que fue configurado como una fuerte aspiración hacia la vida y su continuidad:

- Continuidad de la especie (transcendencia biológica);
- Continuidad temporal (transcendencia social, histórica);
- Continuidad espiritual (transcendencia del “alma”).

Las obras de arte demuestran igualmente que el afán asiduo fue recompensado con experiencias que permitieron salir de los límites espacio-temporales de la conciencia y acceder al contacto con un plan trascendente. Desde luego, ese arte no refleja simplemente un sistema de valores y de creencias de tipo religioso (con divinidades) o mágicas (superstición animista), sino un arte inspirado por una Experiencia interna lograda *en vida* (en contraste con las simples creencias de transcendencia *post mortem*).

Entre las diferentes formas de estados de conciencia alterada, parece que en algunos casos se pudo ir más allá del “simple trance” y que algunos de nuestros antepasados pudieron experimentar la estructura de conciencia inspirada. Sin embargo no podemos saber cómo fueron comprendidas e interpretadas tales experiencias, ni tampoco si estuvieron al alcance de todos o únicamente de los artistas-iniciados. En cuanto a las diversas técnicas empleadas – además de la indispensable “predisposición”– para lograr la alteración, las más probables parecen ser: la inhalación del humo del fuego, el sonido de las flautas (en el contexto del hábitat), la morfología de las cavernas profundas (acción de forma), la supresión sensorial, el sonido de la propia voz (en el contexto de la cuevas profundas).

El Propósito (sus atributos) y las experiencias “místicas” fueron traducidos alegóricamente – en base a la imaginaria, los valores y las creencias de la época– por lo Femenino y lo Animalesco.

Entre las consecuencias transformadoras que caracterizan las experiencias profundas, observamos tres indicadores relevantes:

- Un estilo de vida basado en prácticas artístico-espirituales (entre otras, un “oficio” iconográfico).
- Un nivel de intencionalidad y de lucidez indudablemente más elevado que en la época anterior (creación de técnicas artísticas muy elaboradas al servicio de un simbolismo).
- La representación, en varios planos y bajo diversas formas, de un “estado de unidad” (la unión de opuestos, una unidad de fondo gracias a la multiplicidad y más allá de la diversidad...).

Los numerosos puntos en común entre las venus y el arte parietal (de las cuevas profundas) – dos expresiones artísticas aparentemente tan diferentes– confirman una sensibilidad de trasfondo y una forma mental no dualista, unificadora (para no emplear el concepto de “monismo” demasiado connotado filosóficamente). Si quisiéramos hacer una reducción simbólica de esta forma mental encontraríamos la forma geométrica de la esfera (o del círculo-punto). Si quisiéramos alegorizarla, encontraríamos lo Femenino sagrado: la Venus como continente (gruta-matriz) y como contenido (centro simbólico del espacio doméstico). Si quisiéramos buscar su función, encontraríamos la unión-unificación. Y si quisiéramos buscar su sentido, diríamos que esa unidad es la condición previa a una experiencia profunda verdadera y al mismo tiempo su consecuencia. De ese modo, en la búsqueda de Vida y de Continuidad (Transcendencia), nuestros antepasados han encontrado la Unidad.

Desde el punto de vista del proceso de la Conciencia y su complemento, el Mundo (social-cultural), se podría preguntar si esa tendencia a unir y a unificar no es, además, el indicador de un momento de “síntesis” después de un largo periodo de “diferenciación” y luego de “complementación”; una síntesis que, a partir del Neolítico, desaparecerá dando lugar a una nueva diferenciación. La diferenciación fue sin duda muy necesaria y hasta saludable para la dinámica de la espiral evolutiva, pero a pesar del salto innegable que ha producido, parece que esta separación se fue convirtiendo en una “fractura” (lucha entre opuestos: en el interior de sí mismo y en el mundo) que la conciencia todavía no pudo integrar. Así, *“el hombre se siente desgarrado y separado [...] de “algo” [...] de un “estado” indefinible, atemporal, del cual no tiene ningún recuerdo preciso, pero que, sin embargo, recuerda en lo más profundo de su ser: [...]”* (Eliade M., 1969, pág. 155)

Efectivamente, esa forma mental dualista que apareció en el Neolítico perduró y perdura todavía en nuestras sociedades occidentales, llegando a su paroxismo con el pensamiento “binario”. En cuanto a la diversidad, se convirtió en “desestructuración”. Evidentemente el problema no es la existencia de opuestos ni tampoco de la diversidad, sino la pérdida de la experiencia interna de una unidad profunda (unidad superior, central) capaz de dar cohesión, coherencia y sentido a la existencia. En definitiva, la pérdida de la Experiencia transcendental. Pero en vez de volver hacia un pasado “sobre-idealizado” para resolver nuestra nostalgia de la unidad perdida, o en vez de uniformizar la diversidad intentando imponer una unidad artificial y superficial, ¿no será más bien el momento de emprender una nueva curva en la espiral evolutiva de la conciencia y construir un nuevo “centro de gravedad” capaz de dar unidad y dirección a formas cada vez más diversas y complejas?

Conclusión final

Futuro echó una mirada “hacia atrás”, iluminando la primera etapa del Proceso humano.

Le había pedido a su arqueólogo virtual que hurgara en la región mental de esa época y que recuperara algunos vestigios –las “imágenes densas”– que le permitieran reavivar sus registros.

Ahora recordaba mejor: era la época del Sapiens, del hombre que se había llamado a sí mismo “el que sabe”. Futuro sonrió: ¡qué gracioso! ¡Qué atrevido! Afirmar no lo que es, sino la aspiración de lo que aún no es. Claro, Sapiens siempre quiso “conocer”, incluso si al comienzo perdía a menudo su Propósito y se confundía una y otra vez “creyendo saber”. Pero en realidad no era tan sorprendente que aspirase al Conocimiento ya que él había nacido de una experiencia, la del “re-conocimiento” del fuego. Y además, desde su origen fue “equipado” con todo lo necesario para alcanzar ese Conocimiento al que aspiraba. Sí, tenía todo, incluso la Dirección. Sólo debía aprender cómo utilizar todo su potencial y, obviamente, ese aprendizaje tenía altibajos.

Sí, Sapiens siempre supo, en el fondo de sí mismo, que el motor que lo había “puesto” en la Historia era la rebelión contra la muerte, la “finitud”, y que su misión consistía en trascenderla para acceder al Buen Conocimiento y al Sentido.

E hizo unos hermosos avances en ese camino, especialmente cuando logró producir el fuego; un momento inolvidable y determinante para su evolución posterior. De hecho, es a partir de ese momento que comenzó a lanzarse de manera intencional en la búsqueda de la Trascendencia, la intuición sugiriéndole que había una relación entre ese fuego externo que se había vuelto “inmortal” y esa “presencia”, ese otro “fuego”, que sentía a veces en su interior.

Futuro examinó más de cerca las primeras huellas materiales dejadas por Sapiens, sobre todo los primeros testimonios artísticos de sus intentos de trascendencia biológica, social y espiritual; y le pareció que eran admirables para tratarse del inicio. Sí, ese joven Sapiens le había dado a su crisis existencial una respuesta espiritual, transformando su lucha por sobrevivir en búsqueda de trascendencia y su empeño le prodigó la Inspiración de lo Profundo. Y tradujo esa experiencia con mucho talento y lucidez creando “mitos plásticos”, mitos que generaron una espiritualidad. Y esa espiritualidad dio origen a una cultura (que algunos ignorantes del siglo XX llamaron “paleolítica”); y esa cultura, a su vez, dio identidad, unidad y continuidad a una vasta región (llamada “Europa” a partir del siglo XVI). Sin ninguna duda, los hombres de esa época y de esa región habían hecho su parte.

Después, Sapiens había continuado produciendo otros momentos “luminosos” aunque separados por largos períodos más o menos oscuros, ya que sus avances se producían cuando él entraba en crisis mientras cada vez que las cosas se acomodaban un poco, él volvía a distraerse. Entonces la sombra de la muerte volvía a invadir su corazón y la ilusión de los límites espacio-temporales aprisionaban una vez más su conciencia. Su Propósito ya no estaba ubicado en el centro y el vacío dejaba de ser un espacio de inspiración para convertirse en un espacio de sin-sentido.

En el siglo XX, un erudito ilustró muy bien esta situación a través de un mito:

“Se trata de un detalle de la leyenda de Parsifal y del Rey Pecador. Conocida es la misteriosa enfermedad que paralizaba al viejo Rey poseedor del secreto del Graal. Por lo demás, no era él solo quien sufría; todo en torno a él se derrumbaba, se esterilizaba: el palacio, las torres, los jardines; los animales ya no se multiplicaban, los árboles no daban fruto, se secaban las fuentes. Muchos médicos habían intentado sanar al Rey Pecador; ningún resultado obtuvieron. Día y noche llegaban caballeros, y todos empezaban por preguntar nuevas de la salud del Rey. Un solo caballero – pobre, desconocido, hasta un poco ridículo– se permite ignorar la etiqueta y la cortesía. Su nombre es Parsifal. Sin tener en cuenta el ceremonial cortesano, se dirige directamente al Rey y sin ningún preámbulo le pregunta al acercársele: «¿Dónde está el Graal?» En el mismo instante todo se transforma: el Rey se alza de su lecho de dolores, los ríos y las fuentes vuelven a correr, renace la vegetación, el castillo se restaura milagrosamente. Las palabras de Parsifal habían bastado para regenerar la Naturaleza entera. Pero es que estas pocas palabras eran el problema central, el único problema que podía interesar no sólo al Rey Pecador, sino al Cosmos entero: ¿Dónde se halla lo real por excelencia, lo sagrado, el Centro de la vida y la fuente de la inmortalidad? ¿Dónde estaba el Santo-Graal? A nadie se le había ocurrido hacer esta pregunta central antes de que la hiciese Parsifal y el mundo parecía por esta indiferencia metafísica y religiosa, por tanta falta de imaginación y por tal ausencia de deseo de lo real....”

“... muchas veces –como parece mostrar este fragmento mítico– la muerte no es más que el resultado de nuestra indiferencia ante la inmortalidad.” (Eliade M., 1999, pág. 57)

Por suerte, en los momentos verdaderamente críticos, siempre han existido seres un poco especiales que portaron el clamor de la especie hasta los espacios profundos, para volver de allí con los poderosos soplos de la Bondad y de la Sabiduría, vaciando así el centro de las nubes de ilusión, reavivando la llama del Propósito.

A mediados del siglo XX, ese siglo de “conciencia desdichada”, surgió un “Mensajero de lo Profundo” para recordar las preguntas centrales: *¿Quién soy?* y *¿Hacia dónde voy?* (Silo 2007, pág. 146) e indicar el Camino que conducía a las respuestas. Con su mirada trascendente, este Mensajero le recordó al hombre que aún era joven, que su desarrollo no había terminado y que disponía de todo lo necesario para acceder a una forma de conciencia superior y al espíritu inmortal, dependiendo de la vida que llevara.

De este modo él albergó su enseñanza en la conciencia de algunos precursores, asegurándose que la experiencia seguiría viva e irradiaría a través de ellos. Su misión consistió en crear las condiciones para un nuevo salto de la especie, pues a pesar de muchos progresos internos y externos innegables, la estructura psicofísica del ser humano no había cambiado desde su aparición.

Sapiens mantenía la misma forma mental y seguía sin poder resolver su sufrimiento de fondo, ya que la inmortalidad no había sido aún adquirida e incorporada como experiencia del mismo modo que lo fue, en su momento, la experiencia del fuego. Claro que desde el comienzo hubo individuos y grupos humanos que incursionaron en lo Profundo y tradujeron las “señales” de manera inspirada, con las formas culturales de sus épocas respectivas, pero nunca toda la especie había hecho la experiencia de modo concomitante. Sin embargo en un planeta ya

mundializado, esa sintonía de conjunto, indispensable para el gran salto, podía finalmente producirse y, por consiguiente, podía producirse también la mutación tan esperada.

Y cuando el Mensajero constató además que los descubrimientos científicos comenzaban a demostrar todo lo que él había previsto en esos últimos 40 años –incluso la cuestión de la inmortalidad biológica, de la “vida sintética” (Craig Venter 2010)–, concluyó que había suficientes indicadores para afirmar que un nuevo “horizonte espiritual” estaba emergiendo y que, por consiguiente, el nacimiento espiritual no iba a tardar. Entonces, hizo un brindis y abandonó este espacio-tiempo dirigiéndose hacia lo Profundo donde lo esperaban nuevas misiones.

Luego Futuro iluminó con su mirada los últimos instantes de ese primer gran ciclo del proceso humano. En efecto, todo, absolutamente todo había cambiado cuando la inmortalidad dejó de ser una especulación, una esperanza, una sospecha, una creencia convirtiéndose en una certeza proveniente de la Experiencia. El ser humano pudo entonces, por fin, acometer una nueva etapa en la espiral de su evolución. Habiendo resuelto el miedo a la muerte y el sinsentido, su energía dejó de ser rehén del dolor y del sufrimiento, su fuerza dejó de desperdiciarse en fugas y compensaciones, su vida dejó de estar desestructurada por las contradicciones y su mente dejó de estar cubierta por ilusiones. Así pudo, por fin, contar con suficiente energía para dedicarse a una “vida poética” y edificar una cultura basada en el Buen Conocimiento, el Sentido y la Coherencia. De ese modo, luego de haber producido el “fuego de la conciencia”, Sapiens logró finalmente producir el “fuego del espíritu inmortal” capaz de evolucionar sin límites más allá del cuerpo y del alma.

Pero, ¿cómo podría lo mortal generar algo inmortal? Tal vez deberíamos preguntarnos sobre cómo es posible que lo inmortal genere la ilusión de la mortalidad.

(Extraído de una charla de Silo en el Parque de Estudio y Reflexión de Punta de Vacas, en 2004. www.silo.net, apartado “Hitos”), (*Silo a cielo abierto*, pág. 31)

Futuro también recordó que habían llamado el inicio del nuevo ciclo “la era de la Bondad, de la Inspiración y de lo Imprevisible”. En cuanto a Sapiens, aunque él comenzaba a merecer un poco más su nombre, dejó de llamarse así. De hecho, dejó simplemente de nombrarse puesto que ya no era el de antes, y su nuevo “sí mismo” era innombrable.

Epílogo

Téneter III se detuvo en la caverna. Estaba en condiciones de salir al espacio exterior. «¿Cuál espacio exterior?», se preguntó. Hubiera bastado con sacarse el casco para encontrarse sentado en el recinto anecoico. En esa duda recordó la desaparición de Téneter II, y la incoherente información que entregó el cristal al ser activado: una holografía monótona en la que el expedicionario aparecía cantando en largo lamento. Eso era todo. Pero también rememoró la voz de su maestro. Sintió los poemas que tanto tiempo atrás aquél hiciera ondear como brisa marina; escuchó la música de cuerdas y el sonido de los sintetizadores; vio los lienzos fosforescentes y las pinturas que crecían en las paredes de manganeso flexible; rozó nuevamente con su piel las esculturas sensibles... De él había recibido la dimensión de ese arte que tocaba los espacios profundos, profundos como los negros ojos de Jalina, profundos como ese túnel misterioso. Aspiró con fuerza y avanzó hacia la salida de la gruta.

Era una hermosa tarde en la que estallaban los colores. El sol arrebolaba las líneas montañosas mientras los dos ríos lejanos serpenteaban en oro y plata. Entonces Téneter III asistió a la escena que la holografía había mostrado fragmentariamente.

Allí estaba su predecesor cantando hacia la Mesopotamia:

Oh Padre, trae de lo recóndito las letras sagradas.

¡Acerca aquella fuente en la que siempre pude ver las ramas abiertas del futuro!

Y mientras el canto se multiplicaba en ecos lejanos, aparecía en el cielo un punto que se acercaba velozmente. Téneter ajustó el zoom a esa distancia y entonces vio claramente unas alas y una cabeza de águila; un cuerpo y una cola de león; un vuelo de nave majestuoso; un metal vivo; un mito y una poesía en movimiento que reflejaba los haces del sol poniente. El canto seguía mientras se perfilaba la figura alada que extendía sus fuertes patas de león. Entonces se hizo el silencio y el grifo celeste abrió su enorme pico de marfil para responder con un chillido que, rodando en los valles, despertó a las fuerzas de la serpiente subterránea. Algunas piedras altas se trizaron elevando en su caída nubes de arena y polvo. Pero todo quedó en calma cuando el animal descendió suavemente. Pronto un jinete saltó ante el hombre que agradeció la esperada presencia de su padre.

Y el jinete extrajo de una alforja sostenida en el grifo, un libro grande, antiguo como el mundo. Luego, sentados en el rocoso suelo multicolor padre e hijo respiraron el atardecer; se contemplaron largamente y así dispuestos abrieron el viejo volumen. En cada página se asomaron al cosmos; en una sola letra vieron moverse a las galaxias barradas, a los cúmulos globulares abiertos. Los caracteres danzaban en los antiguos pergaminos y en ellos se leía el movimiento del cosmos. Al tiempo los dos hombres (si es que eran hombres), estaban en pie. El más anciano, con sus largas ropas desajustadas y sueltas al arbitrio del viento, sonrió como nadie pudo haber sonreído jamás en este mundo. En el corazón de Téneter III se escucharon sus palabras: «Una nueva especie se abrirá al Universo. ¡Nuestra visita ha terminado!» Y nada más. Nada más.

Ante los ojos de Téneter estaban los ríos que serpenteando en oro y plata se convertían a momentos en las ramas arteriales y venosas que irrigaban su cuerpo. En el rectángulo del

visor aparecían sus pulmones delatando el jadeo respiratorio y esto le hizo comprender de dónde habían salido las batientes alas del grifo. Y en una zona de su memoria supo encontrar las imágenes míticas que había visto plasmadas con tanta realidad.

Decidió volver a la gruta al tiempo que observaba la cadena alfanumérica que se desplazaba en el borde de la pantalla. De inmediato el rectángulo mostró el movimiento que sus imágenes inducían infinitesimalmente en sus piernas y así penetró en la caverna. «Sé lo que hago» pensó, «¡sé lo que hago!» Pero esas palabras dichas para sí mismo retumbaron afuera, llegaron a sus oídos desde afuera. Al mirar la pared rocosa escuchó frases referidas a ella... Estaba rompiendo la barrera de las menciones en que se mezclan los distintos sentidos; tal vez por eso recordó aquel poema que recitaba su maestro:

*«A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu:
voyelles Je dirai quelque jour vos naissances latentes».*

A. RIMBAUD, *Voyelles (Vocales)*.

Luego vio una piedra que abría sus aristas como flores coloreadas y en ese caleidoscopio advirtió que estaba rompiendo la barrera de la visión. Y traspasó cada sentido como hace el arte profundo cuando toca los límites del espacio de la existencia.

Tiró hacia arriba su casco y se encontró en el cuarto anecoico, pero no estaba solo. Por algún motivo, la sección en pleno estaba rodeándolo. Jalina lo besó suavemente al tiempo que la impaciencia del conjunto se hizo sentir con fuerza.

- ¡No diré nada!,- fueron las escandalosas palabras de Téneter. Pero luego explicó que se pondría de inmediato a elaborar un informe que no debía ser conocido por los demás hasta que cada uno hubiera hecho su parte. Así se dispuso que, uno tras otro, los miembros de la sección viajaran al espacio virtual puro. Al final se procesarían datos exentos de mutuas influencias y entonces sería el momento de iniciar las discusiones. Porque si ocurría que todos reconocieran el mismo paisaje en el espacio virtual puro, el Proyecto podría realizarse. ¿Cómo llegaría a todo el mundo? Como ha llegado cualquier tecnología. Además, los canales de distribución estaban abiertos por esa red de gente excepcional que estaba más allá de la cáscara externa a que había sido reducido el ser humano. Ahora sabía que existía, que todos los otros existían y que eso era lo primero en una larga escala de prioridades.

(...)

- Cuánto me alegra escucharla, señora Walker. ¡Cuánto me alegro! Pero dígame, ¿en qué momento empezó a cambiar todo?... ¿Cuando nos dimos cuenta que existíamos y que, por tanto, otros existían? Ahora mismo yo sé que existo, ¡qué estupidez! ¿No es cierto señora Walker?
- No es ninguna estupidez. Yo existo, porque usted existe y a la inversa. Esta es la realidad, todo lo demás es una estupidez. Creo que los muchachos de... ¿cómo es que se llamaba?... ¿Algo así como «La Inteligencia Torpe»?
- El Comité para la Defensa del Sistema Nervioso Débil. Nadie los recuerda, por eso les he dedicado un poema.

- *Eso, eso. Bueno, los muchachos se las arreglaron para poner las cosas en claro. En verdad no sé cómo lo hicieron, pero lo hicieron. ¡De otro modo estaríamos convertidos en hormigas, o en abejas, o en trífidos melancólicos! No advertiríamos nada. Por lo menos durante un tiempo más; tal vez nosotros no hubiéramos vivido esto que estamos viviendo. Solo lamento lo de Clotilde y Damián y tantos otros que no alcanzaron a ver el cambio. Estaban realmente desesperados y lo más grave es que no sabían por qué. Pero miremos hacia el futuro.*
- *Así es, así es. Toda la organización social, si es que se le puede llamar así, se está desplomando. En tan poco tiempo se está desarticulando completamente. ¡Es increíble! Pero esta crisis vale la pena. Algunos se asustan porque creen que van a perder algo, ¿pero qué van a perder? Ahora mismo estamos modelando una sociedad nueva. Y cuando arreglemos bien nuestra casa, daremos un nuevo salto. Entonces sí vendrán las colonias planetarias y las galaxias y la inmortalidad. No me preocupa que en el futuro entremos en una nueva estupidez porque ya habremos crecido y, al parecer, nuestra especie se las arregla justo en los momentos más difíciles.*
- *Ellos comenzaron con los programas del espacio virtual. Los armaron de tal forma que todo el mundo quiso ponerse a jugar y, de pronto, las personas advirtieron que no eran figuras planas recortadas. Se dieron cuenta que existían. Los chicos fueron el fermento de algo que seguramente iba a ocurrir, sino no se explica la velocidad del asunto. La gente tomó todo en sus manos, ¡ya lo creo! El final de la historia fue espectacular ya que el ochenta y cinco por ciento de la población mundial, o soñó o vio al león alado, y también escuchó las palabras del visitante cuando regresaba a su mundo. Yo lo vi ¿y usted?*
- *Yo lo soñé.*
- *Es igual... Por ser ésta la primera vez que hablamos, ¿le parecerá excesivo si le pido un gran favor?*
- *Vamos, vamos, señora Walker. Estamos viviendo un nuevo mundo y todavía nos cuesta un poco encontrar formas libres de comunicación personal.*
- *¿Me leerá usted sus poemas? Imagino que son ineficientes, arbitrarios y, sobre todo, reconfortantes.*
- *Así es señora Walker. Son ineficientes y reconfortantes. En cualquier momento se los leeré. Pase usted un maravilloso día.*

SILO, *El Día del León Alado*, Op. cit., pág. 594-600.

BIBLIOGRAFÍA

Absolon K. (1937) – Les flûtes paléolithiques de l'Aurignacien et du Magdalénien de Moravie, analyse musicale et ethnologique comparative avec démonstration. Congrès Préhistorique Français, XII session, Toulouse-Foix, 1936, p. 770-784.

Absolon K. (1949) – The Diluvial Anthropomorphic Statuettes and Drawings, Especially the So-Called Venus Statuettes, Discovered in Moravia: A Comparative Study. *ArtibusAsiae* 12/3:201-220.

Aujoulat N. (2004) – *Lascaux, Le geste, l'espace et le temps*. Paris, Le Seuil.

Ammann L. (1991) – *Autoliberación*, Editorial Planeta, Argentina.

Anati E. dir. (2003) – 40 000 ans d'art contemporain : aux origines de l'Europe. Capo di Ponte, Edizioni del Centro, 288 p.

Barrière C. (1980) – Le Grand Plafond de Rouffignac. *Bulletin de la Société préhistorique française* 77(9):269-276.

Bégouën H., Breuil H., (1958) – Les cavernes du Volp. Trois Frères, Tuc d'Audoubert à Montesquieu-Avantès (Ariège). Paris, Arts et Métiers graphiques, Travaux de l'Institut de Paléontologie humaine, 124 p. + XXXII planches.

Buisson D. (1990) – Les flûtes paléolithiques d'Isturitz. *Bulletin de la Société préhistorique de France* 58(5):420-433.

Brade C. (1982) – The Prehistoric Flute - Did it exist? *The Galpin Society Journal* (XXXV):138-150.

Breuil H. (1958) – La décoration pariétale préhistorique de la grotte de Gargas. *Bulletin de la Société méridionale de spéléologie et de préhistoire* 5:391-409.

Breuil H. & Cheynier A. (1958) – Les fouilles de Breuil et Cartailhac dans la grotte de Gargas en 1911 et 1913. *Bulletin de la Société méridionale de spéléologie et de préhistoire* 5:341-382.

Caballero J. (1997) – *Morfologia*. Madrid, Edicion Antares.

Caldwel D. (2010) – Supernatural Pregnancies. Arts & Cultures, Barbier-Mueller Museums of Geneva and Barcelona, p. 52-75.

Clottes J. & Lewis-William D. (2001) – *Les Chamanes de la préhistoire*. Texte intégral, polémiques et réponses. Paris, La maison des roches.

- Clottes J. (2005) – *Cosquer redécouvert*. Paris, Le Seuil.
- Clottes J. (2010) – Réflexions sur la grotte de Chauvet. Conférence à l'Académie des Beaux-Arts de Paris.
- Conard N. J., Malina M., Münzel S. (2009) – New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany. *Nature* 460:737–740.
- Coppens Y. (1989) – L'ambiguïté des doubles Vénus du Gravettien de France. *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres* 3:566-571.
- Dauvois M. (1989) – Son et musique paléolithiques. *Les dossiers d'archéologie* 142:2-11.
- D'Errico F. & Nowell A. (2000) – A New Look at the Berekhat Ram Figurine : Implications for the Origins of Symbolism. *Cambridge Archaeological Journal* 10(01):123-167.
- Delluc G. (2011) – Histoires d'os au Paléolithique. 13ème Conférence Adamap, *Paleos'2010*, Académie Nationale de Médecine. La lettre de l'Adamap 21.
- Delluc B. & Delluc G. (2008) – Les recherches à Lascaux (1952-1963), textes et documents. Paris, CNRS Editions, Supplément à Gallia Préhistoire 39.
- Delluc G. avec la coll. de Delluc B. & Roques M. (1997) – *L'Alimentation des Hommes du Paléolithique*. Liège, ERAUL 83, p. 187-234.
- Delporte H. (1962) – Observations paléo-topographiques. *Bulletin de la Société préhistorique de France* 59/11-12:813-818.
- Delporte H. (1993) – *L'image de la Femme dans l'Art Préhistorique* (2e édition). Paris, Picard.
- De Marinis R. C. (2007) – Dispensa del corso di Preistoria, Università de glistudi di Milano.
- Duhard J.-P. (1993) – *Réalisme de l'image féminine paléolithique*. Paris, édition du CNRS, Cahiers du Quaternaire 19.
- Dupuy D. (2007) – Fragments d'images, images de fragments : la statuaire gravettienne, du geste au symbole, Thèse de doctorat de l'université d'Aix Marseille 1, 3 volumes.
- Eliade M. (1999) – *Mitos, sueños y misterios*. Edición en castellano Editorial Kairos, Barcelona.
- Eliade M. (1969) – *Mefistófeles y el andrógino*, Ediciones Guadarrama S. A., Madrid.
- Eliade M. (1968) – *Aspectos del mito*, Editorial Paidós, (primera edición en castellano).
- Eliade M. (1999) – *Imágenes y símbolos*. España, Editorial Taurus.
- Gimbutas M. (2006) – *Le langage de la déesse*. Paris, Edition Des femmes-Antoine Fouque.

Gvozdover M. (1995) – *Art of Mammoth Hunters: The Finds from Avdeevo*. Oxford, Oxbow books.

Hauser A. (1976) – *Historia social de la literatura y del arte*. Volumen 1. Ed. Guadarrama/Punto Omega, Madrid.

Henry-Gambier D. (2008) – Comportement des populations d'Europe au Gravettien : pratiques funéraires et interprétations. *Paléo* 20:399-439.

Jaubert J. (1999) – *Chasseurs et artisans du Moustérien*. Paris, Éditions de la Maison des Roches, Collection Histoire de la France Préhistorique.

Leroi-Gourhan A. (1964) – *Les Religions de la Préhistoire*. Paris, PUF.

Leroi-Gourhan A. (1965) – *La préhistoire de l'art occidental*. Paris, Éditions Mazenod.

Klima B. (1983) – Une nouvelle statuette Paléolithique à Dolní Věstonice. *Bulletin de la Société préhistorique française* 80/6:176-178.

Lotti A. (2008) – Espacialidad y temporalidad en la pintura, escultura y arquitectura, en el momento en que se manifiesta una nueva espiritualidad – *El Paleolítico*. <http://www.parcoattigliano.eu>

Maureille B. (2008) – *Qu'est-il arrivé à l'homme de Neandertal ?* Paris, Éditions Le Pommier (Les Petites Pommes du Savoir).

Mussi M. (1997) – Die Rote von Mauern : La « Dame Rouge » de Mauern revisitée. *Bulletin de la Société préhistorique Ariège-Pyrénées* 52:45-60.

Otte M. (2011) – Arts et Pensées au Paléolithique supérieur européen. *Annales d'Université Valahia Targoviste, Section d'Archéologie et d'Histoire* 13/1:73-77.

Otte M., Noiret P. & Remacle L. (2009) – *Les hommes de Lascaux : civilisations paléolithique en Europe*. Paris, A. Colin.

Otte M. (2012) – *À l'aube spirituelle de l'humanité*. Paris, Éditions Odile Jacob.

Perlès C. (1977) – *Préhistoire du feu*. Paris, Éditions Masson.

Piette É. (1895) – La station de Brassempouy et les statuettes humaines de la période glyptique. *L'Anthropologie* VI (2):129-151.

Piette É. & De Laporterie J. (1894) – Les fouilles de Brassempouy. *Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris* 5:633-648.

Piette É. (1902) – Gravure du Mas d'Azil et statuettes de Menton. *Bulletin de la Société d'anthropologie de Paris* 3/1, pp. 771 – 779.

Plassard J. (1999) – *Rouffignac : le sanctuaire des mammouths*. Paris, Seuil.

Plassard F. & Plassard J. (2000) – *Figures inédites de la Grotte de Rouffignac*. Gallia préhistoire 42:85-106.

Pozzi E. (2004) – *Les Magdaléniens : Art, civilisation, mode de vie, environnement*. Grenoble, Éditions Jérôme Million.

Praslov N. D. (1995) – À propos de la tête féminine de Khotylevo II ou le problème du portrait à l'époque paléolithique. In Delporte H. (dir.), *La Dame de Brassempouy*. Actes du colloque de Brassempouy, juillet 1994. Liège, université de Liège, E.R.A.U.L., 74, p. 215-220.

Reznikoff I. & Dauvois M. (1988) – La dimension sonore des grottes ornées. *Bulletin de la Société préhistorique française* 85(8):238-246.

Reznikoff I. (2010) – La dimension sonore des grottes préhistoriques à peintures. 10ème Congrès Français d'Acoustique, Lyon.

Rouzaud F., Rouzaud J.-N. & Lemaire E. (1992) – La « Vision Polaire » ou la transcription graphique bidimensionnelle des volumes au Paléolithique supérieur. *Paléo* 4:195-215.

Rozoy J. G. (1992) – Le propulseur et l'arc chez les chasseurs préhistoriques – Techniques et démographies comparées. *Paléo* 4:175-193.

Saint-Périer R. (1924) – La Statuette féminine de Lespugue. *Bulletin de la Société préhistorique de France* 21(3):81-84.

Silo (2002), Carta a mis amigos, en *Obras Completas*, Vol. I, Plaza y Valdés, México.

Silo (2002) – El Día del León Alado, en *Obras Completas*, Vol. I, México.

Silo (2007) – *Silo a cielo abierto*, Rosario, Argentina.

Silo (2009) – Material de Escuela, *Las Cuatro Disciplinas* www.parquepuntadevacas.org

Silo (2007) – *El Mensaje de Silo*, Editorial Ulrica, Argentina.

Silo (2006) – *Apuntes de Psicología*, Editorial Ulrica, Argentina.

Simonet A. (2012) – *Brassempouy (Landes, France) ou la matrice gravettienne de l'Europe*, Liège, ERAUL 133.

Svoboda J.A. (2004) – The hunter's time, In Otte M. (dir.), *La spiritualité*. Actes du colloque de la commission 8 de l'UISPP (Paléolithique supérieur), Liège, 10-12 décembre 2003. Liège, ERAUL 106:27-35.

Toynbee A. J. (1996) – *L'histoire*. Paris, Bibliothèque historique Payot.

Tymula S. (1995) – Figures composites de l'art paléolithique européen. *Paléo* 7:211-248.

Vandermeersch B. & Maureille B. (2007) – *Les Néandertaliens, biologie et cultures*. Paris, Édition du CTHS.

Vialou D. (1996) – *Au Cœur de la Préhistoire*, Chasseurs et artistes. Paris, Éditions Gallimard.

Vialou D. (1998) – *L'art des grottes*. Paris, Éditions Scala.

White R. & Bisson M. (1998) – Imagerie féminine du Paléolithique : l'apport des nouvelles statuettes de Grimaldi. *Gallia préhistoire* 40:95-132.