

MUNIBE (Antropología - Arqueología)	41	3-22	SAN SEBASTIAN	1989	ISSN 0027-3414
-------------------------------------	----	------	---------------	------	----------------

Aceptado:30-6-88

Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte Paleolítico y el arte Postglaciar Levantino.

Hunters and savages: a comparison between paleolithic and levantine post-glaciar arts.

PALABRAS CLAVE: Arte Paleolítico, Arte Levantino, Sociología del arte, Pensamiento, Tiempo, Espacio.

Felipe CRIADO BOADO
Rafael PENEDO ROMERO

RESUMEN

Partiendo de las características que definen al Arte Paleolítico y al Arte Post-glaciar Levantino, se realiza una reordenación de éstas que permita observar cuáles son las principales oposiciones que existen entre ambas artes. Posteriormente, a partir de dichas oposiciones, se intenta establecer las conceptualizaciones que sobre el hombre, el tiempo y el espacio subyacen en los dos artes. Los resultados se contrastan con los contextos socioeconómicos en los que se desarrolla cada tipo de representación para, a continuación, proponer que tanto el Arte Paleolítico como el Arte Post-glaciar Levantino, a juicio de los autores, son el reflejo de dos pensamientos claramente diferenciados.

SUMMARY

Taking into account the features of Paleolithic Art and Levantine Post-glaciar Art, this paper tries to «read» the major oppositions what is possible to establish between both arts. Nextly, the authors tempt to define the specific conceptualizations about individual, time and space underlying both arts. Since these concepts are linked to different contexts, it becomes necessary to deal with the socio-economic background in which each art spreads. According to previous data, writers propose that each of considered arts is a specific representation of a particular and well-defined thought.

1. EL PUNTO DE PARTIDA

El presente trabajo plantea una aproximación a los artes paleolítico y levantino basada en un planteamiento novedoso aunque no pretencioso. Creemos que es novedoso porque en ningún momento pretendemos interpretar ninguno de esos dos artes, porque creemos que todo arte prehistórico (salvo excepciones) es ininteligible y porque en definitiva no es nuestra intención hacer un trabajo artístico, explicativo o arqueológico.

Ahora bien, el rechazo de todos esos lugares comunes en el estudio del arte, no viene dado por ningún anhelo de heterodoxia o de polemizar gratuitamente, sino por el íntimo convencimiento de que el *arte prehistórico* es en principio un registro que no

se puede entender, interpretar o explicar sin tener acceso a los mitos y narraciones de los hombres que lo crearon. De ahí que no pretendamos realizar un trabajo arqueológico-explicativo en el sentido tradicional de ambos términos. Y tampoco queremos hacer un trabajo sobre arte porque esa denominación que nuestra cultura otorga a ese registro material tiene la virtud (el inconveniente) de adjetivar a esa creación de las comunidades prehistóricas con significados y evocaciones que configuran la posición del arte dentro de nuestra sociedad, pero que sin duda ese «arte» no poseyó *ex origine*.

Cualquiera de ambas observaciones requeriría indudablemente un trabajo independiente. Pero tamaño empresa no es en absoluto el objetivo de este trabajo. Por nuestra parte diremos tan sólo que el rechazar todos esos posicionamientos tradicionales es lo que hace que este trabajo no sea pretencioso. Al menos eso esperamos.

* Departamento de Historia 1. Fac. de Xeografía e Historia. 15703 Santiago de Compostela (Galicia).

Visto entonces lo que no haremos, nos toca decir lo que haremos. O puesto de otro modo: debemos indicar cuáles son los planteamientos básicos en los que descansa nuestra aproximación a ambos artes y a partir de los cuales desenvolveremos un estudio comparativo de los mismos que intenta aprender algo sobre ellos o, a lo mejor, sobre nosotros mismos. Vayamos por partes.

Acabamos de decir «estudio» y en realidad esto no es correcto, ya que lo que ante todo pretendemos hacer es *describir*, trazar una *descriptiva* de ambos artes interpenetrando el uno con el otro. En nuestro caso esos términos no significan hacer una descripción en un sentido positivista que enumere los rasgos tipológicos, taxonómicos o estilísticos de esos artes. Sino que se refieren a un intento de realizar una *descripción interna* de las características de esos artes que nos lleve a evidenciar aquellos aspectos en torno a los cuales se articulan. En este segundo sentido «describir» no supone imponer una lógica exterior al objeto de estudio que lleve a diferenciar unos elementos constitutivos del mismo de otros, y a individualizar a unos de ellos como relevantes y a los demás como accesorios. Antes bien, se trata de entender que todos los elementos son igualmente relevantes y de intentar incorporar todos ellos a una visión de conjunto. De acuerdo con este planteamiento previo «describir» es más reordenar los elementos que aparecen en cada arte que «discernir» entre ellos. Creemos que este tipo de *ordenación descriptiva* permitirá evidenciar los aspectos subyacentes que hablan de cada arte, en vez de hacer «hablar» a esos artes lenguajes extraños a ellos y a su contexto.

Por otra parte, admitimos que el punto de partida de nuestra labor, de nuestra descripción, es *estrictamente contemporáneo*. Reconocer esto es ante todo una imposición de asepsia o higiene del trabajo, pues el saber que estamos limitados por nuestra perspectiva esencialmente contemporánea impide, o cuando menos descubre, toda pretensión de hacer del pasado un redescubrimiento del presente (en realidad no es suficiente para ello ese recurso, pero no es ésta ocasión de detenerse en tales consideraciones: véase sobre el particular B. BARRERA 1986). Por otra parte, «perspectiva contemporánea» quiere decir que lo que en este trabajo se describirá es lo que vemos en la actualidad, no lo que existió porque, como ya queda dicho, en realidad no sabemos qué fue lo que hubo.

Intentando sintetizar los dos puntos que se han considerado hasta el momento (labor de *descripción* que parte de un punto de vista *contemporáneo*), podríamos comparar nuestra labor con la de un crítico de arte actual que contemplase una gigantesca ex-

posición que reuniera el arte paleolítico y el levantino. En realidad el simil es poco afortunado porque, en primer lugar, no profesamos demasiada simpatía hacia los críticos de arte, que siempre hablan para el artista, para el galerista y/o para el público-clientela, y en segundo lugar porque sin duda el crítico de arte puede hablar con el artista, conoce el contexto en el que éste trabaja y al menos posee una ligera idea de los meta-lenguajes involucrados en su obra y/o en su contexto. Sin embargo mantendremos la analogía no sólo porque nosotros no hablamos para ninguno de esos posibles receptores que, como buenos mortales, están ya bien muertos, sino también porque la imagen de un espectador crítico (subrayamos este término) paseando por una exposición e imponiéndose a sí mismo *ordenar* todos los elementos que observa y observar si esta *ordenación le enseña* algo sobre lo observado, representa bastante bien nuestra posición ante este trabajo, así como la línea práctica que seguiremos.

Es posible que algunos creen que este planteamiento es sencillamente relativista y que por ello lo censuren. Es posible que otros (olosmismos) creen que presenta una posición que hace imposible alcanzar conclusiones sólidas y rigurosas.

Pese a ambas reacciones, dejando a un lado que este posicionamiento nos parece uno de los más legítimos a la hora de abordar fenómenos de consideración tan difícil como el arte prehistórico, creemos que la realización de una *descriptiva* ordenada constituye la única forma posible de aproximación a los temas sobre arte que trataremos en este trabajo.

En éste intentaremos observar por un lado la **configuración del Espacio y del Tiempo**, y por otro la **representación de la relación entre la cultura y la naturaleza**, que aparecen en cada arte. La comparación entre los dos órdenes de lectura que seguiremos (paleolítico y levantino) nos permitirá descubrir que ambos artes poseen respecto a esos temas posiciones completamente opuestas. Esto a su vez nos permitirá sugerir que cada uno de ellos es la creación de un tipo de **Pensamiento** diferente, entendiendo este concepto en el sentido de LEVI-STRAUSS (1964); ver también CRIADO BOADO (A).

En ningún momento pretenderemos negar las dificultades inherentes a estas argumentaciones y que podrían llevar a prescindir de ellas. De todos modos todavía podríamos alegar que existe una tercera razón que justifica la aceptación del simil del «espectador crítico» anterior y que, en definitiva, legitimaría la labor que ahora iniciamos. Y esta razón radica en que si merced a nuestra descripción no aprendemos nada sobre lo observado, al menos podremos

aprender algo sobre nosotros mismos al tomar conciencia de las evocaciones que en nosotros produce lo observado.

Por otra parte, al acometer esta labor nos proponemos un objetivo secundario, cual es contribuir en cierta medida al proyecto de la *Theoretical Archaeology* (ver HODDER 1986, SHANKS y TILLEY 1987) que, a pesar de las declaraciones en contra en un libro de reciente aparición (HODDER 1987:1), se centra fundamentalmente en los estudios etnoarqueológicos, histórico-arqueológicos y en la arqueología de las sociedades complejas (neolíticas avanzadas en adelante). Sin duda la causa de ello radica en que en estos horizontes culturales y cronológicos es más sencillo aplicar los principios de esa estrategia. Pero desde nuestro punto de vista es imprescindible evitar esta situación, ya que supone perpetuar un estado en el que la arqueología pre-neolítica está dominada por aproximaciones funcionalistas, ecologicistas y tipológicas muy limitadas en sus planteamientos y resultados, al menos si se aplican de un modo exclusivo (ver crítica en HODDER 1982b).

Conviene, realizar un par de observaciones rápidas antes de entrar en materia.

Reconocemos en primer lugar que la limitación más importante del trabajo se encuentra en que en él se entienden arte paleolítico y arte levantino como dos unidades homogéneas y globales. No se consideran las posibles diferencias existentes en el seno de cada arte, sino que se prescinde de esas distinciones y se diluyen dentro de una unidad que se opone a otra unidad diferente, y que en ambos casos pudieran ser igualmente quiméricas, imaginarias o ideales. Sin embargo profundizar en el sentido de la diferencia debería ser objetivo de ulteriores análisis. De momento nos limitamos a considerar *sensu latu* la totalidad del arte románico para compararlo con el arte barroco, prescindiendo de diferencias locales y regionales.

En segundo lugar, de acuerdo con la observación introductoria sobre la inexistencia del arte prehistórico, preferiríamos hablar de *representación*, para utilizar un término más aséptico. Sin embargo, dado que a lo largo del trabajo se utilizarán los términos «representar» y «representación» en un sentido muy estricto, nos resignaremos a seguir hablando de «arte». Por otro lado, en innumerables ocasiones, y con el objeto de simplificar, se denominará AP al *arte paleolítico* y AL al *arte levantino*.

2. LOS PROTAGONISTAS: ARTE PALEOLITICO CONTRA ARTE LEVANTINO

La razón más inmediata para afrontar el estudio comparativo del Arte Paleolítico y del Post-Glaciario

viene facilitada por el hecho de que, a simple vista y desde el exterior, se entrevén **ciertas diferencias entre ambos artes** aparentemente muy significativas o prometedoras. A través de ellas parece sencillo y rentable iniciar este estudio estructural-comparativo.

La oposición o diferencia básica entre ambos artes, a partir de la cual es factible construir la hipótesis de que uno y otro pertenecen a universos simbólicos y sociales claramente distintos, sino incluso antagónicos, es que, en líneas generales, el Arte Paleolítico «representa» *distintas cosas de las que «caza»* (ALTUNA 1984, CASTAÑOS 1986, LEROI 1983: 46 Y 50), mientras en el Arte Post-Glaciario Levantino se «representa» *lo mismo que se «caza»* (DAVISON 1976, OLARIA et al. 1981, y OLARIA et alii 1983).

Existe, sin duda, una gran variación entre estos polos. Así, por ejemplo, en Lascaux (Tabla I, ALTUNA 1984) existe una proporción inversa entre los animales cazados y los representados; este mismo tipo de relación se mantiene en Ekain (Tabla II, ALTUNA 1984) y Chufin (CASTAÑOS 1986). Pero en Tito Bustillo (Tabla III, ALTUNA 1984) *Cervus elaphus* es el animal más abundante en los restos de fauna y es también el segundo animal más frecuente en las representaciones; vuelve a ser cierto sin duda que *Equus*, el animal mayor número de veces representado, es uno de los menos frecuentes entre los restos faunísticos, pero en cambio *Capra* ocupa una posición intermedia en ambos registros. Por último en Santimamiñe (Tabla IV, APELLANIZ 1982 para la fauna y ALTUNA 1972 para las representaciones) bisonte, caballo y cabra, por este orden, ocupan las mismas posiciones relativas entre los animales cazados y representados. (En ninguno de estos cuadros se especifican cronologías, pero lo «cazado» y lo «representado» son coetáneos). Lo mismo se podría decir por La Madelaine (donde frente a un 92% de restos de reno, este animal se limita al 21% de las representaciones, mientras el caballo, con un 4% de restos, se corresponde con un 43% en las representaciones), y La Vache (donde la cabra montés presenta un 88% de los restos y un 18% de las representaciones, y el caballo que, no estando presente entre los restos faunísticos, significa el 25% de las figuras), (datos tomados de DELPORTE 1981).

En el AL, por otro lado, los animales que con mayor frecuencia aparecen en las representaciones rupestres son ciervo, cabra (*ibex* o *pyrenaica*), *Bos taurus* y *Sus scropha*; los toros son el animal predominante en los momentos más primitivos de este arte; y caballos, cánidos, renos o insectos son escasos (BELTRAN 1984: 355-6). En general el repertorio de fauna cazada coincide con el de los animales más frecuentes en las representaciones (OLARIA et alii).

CUEVA DE LASCAUX

relación entre

FAUNA REPRESENTADA			RESTOS FAUNISTICOS DE LA EXCAVACION		
especies	nØ	%	especies	nØ	%
Equus ferus	355	60.6	Rangifer tarandus	118	88.7
Cervus elaphus	88	15	Capreolus capr.	6	4.5
Bos primigenius	87	14.8	Sus scrofa	6	4.5
Capra ibex	35	6	Cervus elaphus	2	1.5
Bison priscus	20	3.4	Equus ferus	1	0.8
Rangifer tarandus	1	0.2			

TABLA I

CUEVA DE EKAIN

relación entre

FAUNA REPRESENTADA			RESTOS FAUNISTICOS DE LA EXCAVACION			
especies	nØ	%	especies	Nivel nØ	VI %	Nive nØ
Equus ferus	34	57.6	Cervus elaphus	47	19	650
Bison priscus	11	18.6	Capra pyrenaica	160	67	81
Capra pyrenaica	5	8.5	Rupicapra rup.	9	3.7	8
Cervus elaphus	3	5.1	Bison-Bos	3	1.2	9
Ursus arctos	2	3.4	Rangifer tarandus	4	1.6	-
Rhinoceros ?	2	3.4	Capreolus cap.	2	0.8	9
Pisces	2	3.4		-	-	6
			Ursus spelaeus	7	2.9	3
			Canis lupus	6	2.5	2
			Salmo salar	1	0.4	8

TABLA II

CUEVA DE TITO BUSTILLO

relación entre

FAUNA REPRESENTADA			RESTOS FAUNISTICOS DE LA EXCAVACION			
especies	nØ	%	especies	Nivel nØ	1 %	Nive nØ
Equus ferus	27	37.5	Cervus elaphus	3120	81.2	418
Cervus elaphus	23	31.9	Capra pyrenaica	449	11.7	10
Capra pyrenaica	9	12.5	Equus ferus	14	3.9	3
Rangifer tarandus	7	9.7	Rupicapra rup.	76	1.9	4
Bison priscus	3	4.2	Bison-Bos	40	1	6
Bos primigenius	3	4.2	Capreolus cap.	3	0.08	-
			Rangifer taran.	1	0.03	-

TABLA III

1983: 24; ver por ejemplo en la Tabla V la comparación entre la fauna cazada en Les Mallaetes (DAVIDSON 1976) y las representaciones del Cingle de La Gasulla y de Cueva Remigia (VIÑAS VALLVERDU y SARRIA BOSCOVICH 1978). Pero más en concreto, si se toman por ejemplo todos los abrigos rupestres situados a menos de una hora de camino de la Cova

Fosca (Castellón), y se compara la fauna representada en los mismos con los restos de especies cazadas localizados en esa excavación (OLARIA *et alii.* 1984), se encuentra una fuerte correspondencia entre uno y otro registro (OLARIA *et alii.* 1982), que muestran una conciencia de hasta el 90 por ciento (OLARIA, com. per.).

CUEVA REMIGIA Y CINGLE DE LA GASULLA // LES MALLAETES

TABLA V

FAUNA REPRESENTADA

especies	%
cápridos	39
Cervus elaphus	16
Sus scropha	11
Bos	10
pequeños carnívoros	2
Cervus capreolus y Equus	1
indeterminados	20

RESTOS FAUNISTICOS DE LA EXCAV

especies	nº	%
Oryctolagus cunic	295	45.
Capra	234	36.
Cervus elaphus	94	14.
Equus	7	1.
Bos primigenius	6	
Sus scropha	5	
Felis sp.	3	

CUEVA DE SANTIMAMIÑE

TABLA IV

relación entre

FAUNA REPRESENTADA

especies	nº	%
Bison priscus	20	68.9
Equus sp.	4	13.8
Capra ibex	3	10.3
Ursus sp.	1	3.4
Cervus elafus	1	3.4

RESTOS FAUNISTICOS DE LA EXCAVACION

especies	nº	%
Bison-Bos	22	
Equus caballus	22	
Cervus elaphus	18	
Capra pyrenaica	15	
Sus scrofa	9	
Capreolus cap.	6	

Por lo tanto, pareciera de acuerdo con estos datos que se puede decir que en el AL la fauna representada se corresponde con la cazada, mientras que en el AP una y otra son diferentes. O, puesto de otra forma, que en el AL se caza lo que se representa, y en el AP no se representa lo mismo que se caza. A partir de aquí sería lícito sospechar o proponer la existencia de una diferente relación de ambos artes con las «condiciones infraestructurales» de las sociedades en las que aparecen: el AL sería solidario con la infraestructura material de su sociedad, y el AP, en cambio, estaría más allá de una relación tan estrecha entre ambas esferas de la sociedad (ESTEVEZ 1980).

Pero aún cuando esta constatación sea bastante evidente y significativa, conviene escapar del excesivo simplismo que representa. Por ello, aunque volveremos más adelante sobre este tema, de momento el único dato que de ella retendremos es que en el AP la elección de los animales aptos para «representar» o «pensar», no es forzosamente homogénea y homóloga con la de los animales que se cazan; en el AL; en cambio, los animales que se cazan son también buenos para «pensar» o «representar».

A un nivel subsiguiente de abstracción, podríamos decir que la diferencia esencial entre ambos ar-

tes es que el AL «*cuenta la vida*», mientras que el AP «*se cuenta a sí mismo*» (o cuenta el mito o simplemente cosas que no entendemos). Pese al riesgo de que esta proposición resulte o suene un tanto ingénuo, retendremos de momento esta perspectiva para iniciar nuestra andadura. Ya que un largo número de diferencias entre ambos artes parece solidarizarse con esa oposición básica. Veamos.

Las más señeras **de estas oposiciones** aparecen representadas en la Tabla VI. A continuación las comentaremos brevemente.

Ante todo se pueden diferenciar una serie de rasgos opuestos en lo que se refiere a la **localización espacial** (1) de ambos artes. Así el AP se encuentra en el interior de cuevas mientras el AL se sitúa al *aire libre* o en abrigos (1.1.); esto no es negar la evidencia de que puede haber un AP fuera de cuevas (BELTRAN 1987: 16, LAMING-EMPERAIRE 1962, LEROI 1965: 447,1983) sino tan sólo enfatizar su rasgo dominante. Además de ello, se debe señalar que mientras el AP se encuentra en zonas de *acceso restringido* o incluso muy complicado (en lo profundo de las cuevas, en estancias de éstas a las que es difícil llegar: piénsese por ejemplo en **Buxu, Montespan o Trois-Frères**: LEROI 1965: 447), el AL se sitúa en

PRINCIPALES OPOSICIONES ENTRE

TABLA VI

<u>ARTE PALEOLITICO</u>	<u>ARTE POST-GLACIAR</u>
1. LOCALIZACION ESPACIAL:	
1.1. interior de cuevas	----- al aire libre
1.2. acceso restringido	----- acceso generalizado
1.3. habitat <=> espacio de arte	--- habitat // espacio de arte
2. CONDICIONES DE LUZ E ILUMINACION:	
2.1. oscuridad	----- luminosidad
2.2. luz de antorcha	----- luz natural
3. TEMATICA:	
3.1. SIN figuras humanas	----- HAY figuras humanas
3.2. NO infraestructural	----- relacionado con la infr.
3.3. caza // representación	--- caza = representación
3.4. animales NO útiles	----- animales útiles
3.5. NO actividades humanas	--- actividades humanas
4. REPRESENTACION:	
4.1. naturalista	----- esquemático
4.2. ecológico	----- NO ecológico
4.3. motivo	----- tema
4.4. figura	----- argumento
5. COMPOSICION:	
5.1. desorden	----- orden: frisos alargados
5.2. SIN ejes previos	----- articulación sobre un eje
5.3. pluralidad de puntos de vista	--- sólo un punto de vista
5.4. tridimensional	----- bidimensional
5.5. uso de elementos naturales	----- No utiliza elementos nat.
5.6. NO ambiental	----- ambiental
6. ESCENOGRAFIA:	
6.1. NO es un conjunto unitario	--- visto como un conjunto unitario con un sólo golpe de vista
6.2. NO narrativo	----- narrativo
6.3. NO discursivo	----- discursivo
6.4. figuración fuera del tiempo	--- sucesividad temporal
6.5. inmovilidad	----- caracter filmico: sequencia

abrigos abiertos y de acceso general (1.2.). Finalmente podemos indicar que en el AP el arte coincide con los *lugares de habitación*, mientras en el AL *no hay correspondencia entre arte y habitación* (1.3.). (MOURE 1987: 30). Volveremos más abajo sobre esta oposición, ya que en relación con otros datos que se citan a continuación aportará rasgos importantes para nuestro análisis.

También en lo que se refiere a las **condiciones de luz e iluminación (2)** es posible evidenciar oposi-

ciones muy marcadas entre ambos artes. Así si bien el AP se encuentra sumergido en la *penumbra* u *oscuridad*, el AL es un arte que ocupa *zonas luminosas* (2.1.). Esto determina que el primero deba ser iluminado con luz de antorcha, mientras el segundo lo es por luz natural (2.2.). Todo esto es muy importante por cuanto está relacionado con el hecho de que, tal y como GIEDION (1981) apuntó convenientemente, el AP no puede ser contemplado en grandes paneles, mientras en el AL las condiciones de ilumi-

nación permiten la visualización de grupos o composiciones amplias; el AP sólo puede ser descubierto a través de la iluminación puntual, focal y localizada deparada por la llama de una antorcha o por el haz de una linterna (este hecho estaría relacionado con el concepto de *campo manual* LEROI 1983: 19). Estas consideraciones están relacionadas con elementos que trataremos más abajo (4.4., 5. y 6.1.).

En la **temática representada (3)** se pueden localizar algunas de las diferencias más evidentes que separan AP y AL. Un primer punto lo señala la importancia que tiene la *figura humana* en el segundo, mientras está ausente o es totalmente secundaria en el primero (3.1.). Evidentemente no se trata aquí de decir que el AP no conozca la figura humana, sino que ésta no es importante en comparación con su plena hegemonía en el AL (supone el 4.7% del total de representaciones del arte AP (LEROI 1965: 443) y el 28% del AL (VIÑAS 1977)). Se debe destacar el hecho de que el tratamiento de la figuración humana en el AP acerca ésta a la figuración animal: el hombre y la mujer no son nunca hombres o mujeres en sí mismos/as, sino diluidos en formas animalizadas o a través de la forma de un animal. Ejemplos de esto han sido aportados por LEROI (1965: 461) al evidenciar la estilización progresiva de la figura del bisonte hasta llegar a la representación de una mujer en la cueva de Pech Merle. Un *continuum* de este mismo tipo lo mostraría la máscara de Juyo, mitad felino mitad humano, si se acepta la interpretación propuesta sobre ella (GONZALEZ ECHEGARAY *et al.* 1981 y 1982), los múltiples ejemplos de rostros animales del AP que dejan traslucir rasgos de hombre (caso de la cueva de El Castillo, RIPOLL PERELLO 1971/2) los rostros genuinamente humanos pero tratados de un modo totalmente animalístico, o, finalmente, los denominados *seres híbridos*.

La *diferente relación entre animales cazados y animales representados* que aparece en cada arte y que ya tratamos más arriba constituye otra oposición básica de la temática de AP y AL (3.3.). A través de ello lo que se descubre es un arte, el Levantino, relacionado con la infraestructura material de la sociedad que lo hace (3.2.), en el sentido de que los animales que se representan son económicamente útiles para esa sociedad (3.4.), y otro arte, el Paleolítico, en el que la mayor parte de los animales figurados no tienen una utilidad inmediata, económica o de subsistencia, y que, por lo tanto, no está relacionado directamente con la infraestructura social. En el caso de este último arte lo que se representa es un *bestiario*, es decir un grupo de animales «utilizados» para representar y en cuya representación la finalidad o aspectos económicos no son impor-

tantes, independientemente de que se «coman» (LEROI 1983: 46).

Todo esto tiene su prolongación inmediata en el hecho de que en el AP no aparezcan representadas *actividades humanas*, y en cambio en el AL éstas sean uno de los principales motivos del arte (3.5.): cazas, enfrentamientos armados, danzas, recogida de miel, pastoreo,... (JORDA 1974). Esta mayor «cotidianidad» del AL respecto al AP se traduce, asimismo, en la presencia de útiles y elementos de cultura material en el primero de ambos (arcos, flechas, vestimentas, calzado); en el segundo en cambio sólo se han señalado posibles, escasas y ambiguas representaciones de útiles como arpones, mazas o bumerangs entre los signos frecuentes en este arte (LEROI 1964: 462).

El comentario de estos cuatro últimos puntos nos permite precisar las observaciones sobre caza/representado en el AP con el que abríamos este apartado. Descubrimos ahora que en realidad lo que traduce esta oposición, que reducida a estos términos sería demasiado simplista y errónea, es el *énfasis del AP en la representación de «cosas» con independencia de su utilidad económica* o relación directa con el universo material de los grupos paleolíticos. En el extremo opuesto, en cambio, el AL *está polarizado hacia la representación de todo aquello que constituye la cotidianidad de la sociedad*.

A nivel de la *representación (4.)*, la oposición más evidente entre los dos artes es la que vincula el AP con un *arte naturalista*, frente al AL como *arte esquemático (4.1.)*. Esto no quiere decir que haya que asociar naturalismo y esquematismo exclusivamente con AP y AL respectivamente, ya que éste último arte también posee una fase naturalista como la que se percibe por ejemplo en los **Toricos del Navazo** (BELTRAN 1982), aunque este naturalismo es de tipo distinto al que aparece en el AP igualmente en éste existe un esquematismo, pero que se reduce a signos y estilizaciones. *Grosso modo* se podría decir que «naturalismo» significa aquí mayor o menor capacidad de representar fidedignamente la naturaleza. Desde este punto de vista el AP es superior, tal y como se refleja perfectamente en su capacidad para representar actitudes propias de la etología y ecología de los animales (BANDI 1968: 13-19, 1984: 563-71), temática que no preocupa en cambio al AL (4.2.). En relación con este carácter del AP, MITHEN (1988) ofrece abundantes testimonios, si bien este autor los interpreta en un sentido diferente al que aquí se les confiere.

Relacionado con este mismo punto se encuentra el hecho de que la evolución genérica de uno y otro arte en lo que se refiere a la representación de animales es *del esquematismo al naturalismo en el*

AP (LEROI 1965, 1983), y *del naturalismo al esquematismo en el AL* (BELTRAN 1982, RIPOLL 1968: 165-91).

Otra característica importante de cada uno de ambos artes es el énfasis del AP en el *motivo* y la *figura*, y del AL en el *tema* y el *argumento* (4.3. y 4.4.). En este último, si se exceptúan los animales individuales de las etapas naturalistas más primitivas, se encuentra un predominio de las grandes composiciones centradas sobre un tema concreto, en las que es posible «leer» un argumento específico. Esto no quiere decir que el AP, en cambio, no posea un argumento o tema, sino que tema y argumento no son directamente significados dentro del AP por la figuración: uno y otro no pertenecen al campo de la representación ni son inherentes a ésta, sino que pertenecen al campo del sentido que posee y significa esa representación. O dicho de otro modo: el argumento en el AL es significado metonímicamente (perteneciendo al orden del sintagma), y en el AP metafóricamente (perteneciendo al orden del paradigma).

Estos rasgos son solidarios con puntos tratados al hablar sobre las diferencias en la representación del hombre (oposiciones 3.1. y 3.5.) y en las condiciones de iluminación de ambos artes (2.2.): se puede observar que la luz localizada de la antorcha se corresponde con una insistencia en la figura puntual, y la luz natural con un predominio de la visualización de temas de amplio desarrollo.

Por otra parte, constatamos que *lo que dota al AL de un tema reconocible es precisamente la aparición del hombre*. En cambio la presencia de figuras humanas en el AP no llega para significar el argumento: temas como el de *l'homme blessé* son sin duda formulaciones míticas (LEROI 1965 y 1983: 55-6) dotadas por tanto de un argumento, pero en las que éste no se hace evidente con «el primer golpe de vista»; haría falta conocer ese mito para saber qué es lo que se representa. La dificultad para entender estas figuraciones se puede comprobar asimismo en el hecho de que no sea fácil aislar el conjunto de esas escenas. En general se ha señalado que ese tema estaría formado por la representación de un hombre acompañado de un bisonte. Pero pudiera ser que la escena fuera más compleja y que en ella interviniese al menos un segundo animal que opone sus cuartos traseros a las dos figuras principales, tal y como se encuentra en **Lascaux** y en **Le Roc de Sers**.

Por lo tanto, podríamos arriesgarnos a decir que, al menos desde un punto de vista general, *en el AL la comprensión es independiente y posterior a la representación, mientras en el AP es previa*. Este rasgo nos devuelve al hecho evidenciado en el punto

anterior (3.) de que el AL cuenta la cotidianidad y el AP algo distinto o más allá de ella.

Un nuevo nivel de comparación entre ambos artes lo constituye la **composición (5.)**. En él se percibe en primer lugar que en el AP la composición es *desorganizada*, mientras en el AL hay siempre un *orden preciso* (5.1.). Este hecho se traduce en la presencia de largos frisos en éste último arte que, sin embargo, no existen en el AP. Se puede objetar que **Lascaux** ofrece un ejemplo de friso paleolítico, pero es muy significativo que sea un tipo de friso que no posee una línea argumental y que no es abarcable en conjunto. El AL se articula en torno a un eje previo y único, normalmente la línea de tierra, que es además el eje de sucesividad del argumento; en el AP, en cambio, no existe un único eje ni está prefijada la observación: cada figura dentro de un amplio panel (**Altamira**, por ejemplo) debe ser vista de una forma individual e independiente (5.2.). Esto hace que en el AP haya una pluralidad de puntos de vista que no existe en el AL (5.3.). Cada figura paleolítica conlleva su propio eje de visión y se contempla a través de un acto de observación individual: esto es lo que se expresa a través de los paneles confusos pléctricos de figuras y trazos: adivinar cada animal significa fijarse exclusivamente en él y excluir los demás, cosa por demás no muy difícil de hacer cuando el sistema de iluminación que se debe aplicar es una antorcha que ofrece una luz puntual (oposición 2.2.). El cambio de la posición del espectador y del punto de observación determina el propio cambio del tema representado-observado, ya que permite ver cosas que antes no se veían. Un grabado procedente de **Laugerie Basse**, es un claro ejemplo de este fenómeno (sobre estas consideraciones ver GIEDION 1981: 574-85).

Otra diferencia estilística entre el AP y el AL la constituye la *experiencia de relieve y tridimensionalidad* que a menudo acompaña a algunas figuras del primero, y que falta totalmente en el segundo, siempre *supeditado al plano* (5.4). Esta sensación se obtiene a veces con el modelado, pero en la mayor parte de las ocasiones aprovechando *formas naturales* de la roca como soporte dentro de la figuración, característica que tampoco se encuentra en el AL (5.5.). La utilización de estalactitas como senos o de grietas como vulvas son ejemplos de este tipo.

En la medida en que el AL posee representaciones con un argumento claro, connota un sentido de ambiente que no puede representar el AP, ceñido a la figuración individual concreta (5.6.). Esta representación del ambiente se plasma en elementos concretos como ríos o incluso la discutida representación de árboles en la **Cueva de la Avispa**. En cambio el AP cuando quiere expresar un ambiente como un

río se debe auxiliar de referencias accesorias: tal es el caso del asta de reno grabada de **Lorthet**, en la cual se indica que los renos representados están atravesando un río intercalando entre sus patas figuras de salmones saltando.

Trataremos finalmente un último conjunto de oposiciones que se refieren a lo que podemos denominar **escenificación (6.)**. Con ello entendemos temática, representación y composición en *movimiento*, desde un punto de vista *dinámico*. A este nivel, por lo tanto, cualquier observación que realicemos tiene forzosamente un carácter sintético de diversos puntos tratados anteriormente.

El AL nos ofrece, tal y como hemos visto, unas composiciones que se pueden abarcar unitariamente con un *sólo golpe de vista*, realizadas, además, desde una *perspectiva concreta* (6.1.). Ejemplos de este tipo se pueden ver en diferentes puntos. Pero una ejemplificación señera de esta concepción escenográfica la aporta el abrigo del **Plano del Pulido** (EIROA 1985), en el que la composición no sólo se concibe como un cuadro que debe ser contemplado con una mirada frontal y desde un único punto de vista, sino que además el ciervo que constituye la figura central presenta un alargamiento no natural del cuello para adaptarlo a la superficie curva sobre la que se representa, logrando de este modo una apariencia de proporciones naturales que, de no ser por este recurso, se perdería, (compárense la vista frontal, desde la posición *correcta*, y la imagen *real* del ciervo central).

En el AP no hay nada de este tipo. En él, como ya se indicó, predomina la figura individual. De este modo la vista no puede nunca abarcar grupos amplios, no sólo por motivos de iluminación, cómo se ha citado repetidamente (ver 2.2.), sino también por la propia concepción y disposición formal de la composición.

Relacionado con ello, además de con el tema de la mayor «cotidianidad» del AL frente a la «indiferencia» del AP ya descrito en plurales ocasiones, se encuentra el hecho de que el AL es fundamentalmente *narrativo* y *discursivo*, mientras el AP no concede interés a ambas características (6.2. y 6.3.). Esta circunstancia implica un tema de gran relevancia, ya que el discurso del argumento en el AL da lugar a una imagen de *sucesividad temporal* que no se encuentra en el AP (6.4.). La hegemonía del friso y la línea de tierra contribuyen a configurar esta idea y a significar que la escena transcurre en un tiempo específico, en tanto en el AP el dominio de la figuración individual y la ausencia de argumento, tema concreto y unicidad de punto de vista elimina toda referencia al *tiempo*. Parece percibirse a través de

esto que mientras el **AL es un arte temporal**, que muestra su gran maestría en la plasmación de «instantáneas» que le otorgan un *carácter filmico*, en el AP el campo de acción preferente es la **expresión del espacio**, lo que si bien lo dota de una gran capacidad para plasmar el movimiento de las figuras individuales hace que, desde un punto de vista general, sea un arte de la *inmovilidad*, en el que no se reflejan dinámicas grupales y, por supuesto, nunca sociales. Esto último nos lleva de nuevo, a la contraposición fundamental que hemos reencontrado desde diversos puntos de vista entre un **arte social**, el *Levantino*, y otro **ajeno a lo cotidiano**, el *Paleolítico*. Veremos en posteriores re-ordenaciones que este punto es básico para la descripción que estamos desarrollando.

En este sentido, una valoración inicial y general de todo este grupo de oposiciones encontraría que las diferencias entre ambas series de elementos significan dos sistemas de Pensamiento diferentes, cuya característica básica sería que *en cada uno de ellos se representa de un modo distinto la posición de la Sociedad respecto a la Naturaleza: ¿se podría decir que en el AP el grupo humano es una prolongación del paisaje natural en tanto que en el AL se construye un paisaje social?*

Aceptar lo anterior supone reconocer que las diferencias entre ambos artes son la consecuencia o el medio de simbolizar ésa diferente conceptualización de la relación Cultura-Paisaje.

Sin embargo, no se puede limitar el análisis a esa constatación sin caer en un resultado sobresimplificador y reduccionista que de hecho nada explica. Antes bien habrá que examinar los datos que poseemos para determinar la configuración concreta de ambos tipos distintos de relación de la Cultura con la Naturaleza.

3. EL PLANTEAMIENTO: REPRESENTACION Y PENSAMIENTO EN CADA ARTE

Para alcanzar ese objetivo y desarrollar convenientemente nuestra descripción de ambos artes, podemos seguir un doble camino. Por un lado tenemos que utilizar los datos que poseemos para concretar **cómo se concibe en cada uno de ellos la relación y posición del hombre o la cultura en el Paisaje**. Y por otro, una vez satisfecho el punto anterior, deberemos descubrir los **conceptos de Tiempo y Espacio que se utilizan en los dos artes** y se expresan a través de ellos.

El método que seguiremos se reducirá en realidad a hacer una «reordenación» de las oposiciones

anteriormente constatadas, intentando relacionar entre sí aquellas que se refieren a un mismo «significado». Esto se basa en el hecho evidente de que algunas de las oposiciones verificadas son en realidad diferentes formas de expresión de un mismo sentido, o al menos se debe asumir esta posibilidad como hipótesis de trabajo para iniciar esta interpretación.

3.1. Posición del hombre dentro de la representación

Es decir: *posición del Hombre dentro de la Naturaleza de acuerdo con el Arte*. Se trata aquí de ver cómo aparecen representadas las actividades humanas, el hombre y la cultura en general (sustitúyase si se prefiere por «grupo social») dentro del arte, pues a través de esa representación se podrá descubrir la concepción que existe en el Pensamiento subyacente sobre la función y posición de lo cultural sobre el paisaje.

A este nivel la característica más inmediata del AP contraponiéndolo con el AL es la *ausencia del hombre* o las actividades humanas dentro de la representación, (o su escasa importancia).

Algunas de las oposiciones consideradas así lo evidencian: 3.1./3.5. Las notas anteriores han mostrado esto y señalado como la misma aparición de la figura humana en el AP, lejos de contradecir esta observación general, la revigoriza.

Otras oposiciones, aunque no reflejan directamente este rasgo, son coherentes con él, ya que su configuración reproduce este significado. Así, por ejemplo, se podrían entender 1.1. y 1.2. Pero es sobre todo en 4.1. y 4.2. donde mejor se ve esto, ya que esos rasgos estilísticos marcan la diferencia entre un arte más preocupado por la representación de la naturaleza (AP), que por significar la presencia del hombre en ella olvidándose en cambio y en líneas generales de la naturaleza en sí misma (AL), cuyos seres son tratados con mayor esmero en el AP.

También la aparición del argumento y del tema (4.3. y 4.4.) en el AL está en consonancia con esta diferencia, ya que, tal y como se dijo anteriormente, no negamos que el AP tenga una línea argumental muy específica, pero lo significativo es que esa línea argumental no pertenece al orden de la representación, sino de su sentido. Tal y como se comentó más arriba, está bastante claro que en el AL la presencia explícita del argumento es una consecuencia de la aparición del hombre en esas representaciones, ya que al situar a éste como eje de lo representado se hace posible entender la trama de la que se representa.

Sin embargo, puede parecer que esta interpretación se contradice con la oposición número 1.3. antes presentada, ya que ella nos sitúa ante la paradoja de que tenemos un arte (el AP) aparentemente **distanciado del hombre y sus actividades y que sin embargo aparece en áreas de asentamiento** (MOURE 1987); mientras que el AL, **íntimamente relacionado con el hombre y sus labores, se haya alejado de las áreas domésticas**.

Si introducimos en este punto las consideraciones anteriores sobre la diferencia entre lo «cazado» y lo «representado» en ambos artes, tal vez podamos llegar más lejos. En el caso del AL se vió que la fauna «cazada» es también la que se utiliza (es buena) para «representar», para «pensar». En el AP la fauna «cazada» no es toda ella buena para «representar» y se prefiere «pensar» con una selección concreta y localizada de la fauna en general, cazada o no, que es lo que constituye el *bestiario paleolítico* (LEROI 1983). Uniendo ambas series de oposiciones tendríamos entonces que en *el AP se «come» y se «piensa» con animales distintos, pero se hace en el mismo lugar*; en cambio en *el AL se «come» y se «piensa» con los mismos animales, pero se hace en espacios distintos*. Usando, como mero recurso gráfico, una notación estructuralista podríamos decir:

cazado// representado en el AP
 :: espacio doméstico // espacio de representación en el AL

o también:

espacio doméstico : espacio de representación en el AP :: cazado : representado en el AL.

Es de prever que resulte particularmente difícil ir más allá de la constatación de estas correspondencias. Pero al menos podemos ensayar un posible camino.

Una idea bastante extendida (ALONSO del REAL 1977) es que las *pinturas levantinas fueron realizadas en lugares de caza*, desde donde los cazadores podían otear las piezas o abatirlas al paso.

Tal idea, a pesar de los problemas que pueda presentar, es sostenida en cierta medida por un grosero análisis locacional de la posición de algunos abrigos. Si se toma, por ejemplo, el caso de la **Sierra de Albarracín**, resulta bastante clara la situación de los abrigos en las paredes rocosas que flanquean pequeños valles que constituyen las zonas de mejor pasto natural, o también a lo largo de las cañadas que conducen a los mismos. Se puede objetar, por supuesto, cualquiera de las críticas que se puede objetar a todo análisis locacional: incluso si los abri-

gos ocupan esas posiciones y esas áreas fueron lugares de pasto o paso de la fauna prehistórica, tal relación no es suficiente para postular que ergo los abrigos con pinturas fueron cazaderos u oteaderos. En cualquier caso se encuentra aquí una línea de trabajo futuro de gran interés.

Si se admite esto como hipótesis de trabajo, entonces tenemos que *en el AP se representa en donde se vive pero en distinto lugar de aquél en el que se caza; y en el AL se representa donde se caza, pero en distinto lugar de aquél en el que se vive.*

De este modo, si se traza una oposición entre espacio doméstico y espacio de caza, encontramos que la actividad representativa (el arte) en el AP se ciñe al primero de ambos espacios y en el AL al segundo. Pero en el AP esa actividad no se relaciona, al menos íntimamente, con el mundo de la caza y en el AL sí.

Volviendo al tema anterior, podemos decir que el AP no piensa las actividades humanas o la posición de ellas en la Naturaleza; piensa sólo la Naturaleza, pero la piensa en el espacio doméstico. El AL en cambio piensa las actividades humanas y las sitúa dentro de la Naturaleza, pero las piensa fuera del espacio doméstico. Tenemos entonces:

en el AP:

(cazado//representado) = [(ER=ED)//EC]= (cultura)-1

en el AL

(cazado=representado) = [(ER//ED)=EC] = cultura

(siendo: ER = Espacio de Representación. ED = Espacio Doméstico y EC = Espacio de Caza).

¿Qué significa todo esto? En fin, además de mantener la hipótesis muy probable de que no significa nada o que no podamos descubrir su significado, se puede sugerir otra alternativa.

En primer lugar el valor de esta discusión previa es establecer que la diferente relación entre fauna cazada y representada en ambos artes es un rasgo simétrico de la oposición que en ellos existe en la representación de las actividades humanas. Un arte (el AL) muestra *predilección por hablar acerca del hombre y situar sus actividades dentro de la representación artística y en relación con la naturaleza.* Otro arte (el AP) muestra una general *falta de interés en el hombre y en sus actividades, y construye un universo representativo que sólo habla de la Naturaleza.* A partir de aquí se puede pensar que, en solidaridad con cada una de ambas «inclinaciones», el primer arte presenta una estrecha correspondencia entre la fauna seleccionada para representar (pensar) y la fauna cazada (comida), en tanto que

en el segundo la elección de la fauna «buena para pensar» no está supeditada al conjunto de la fauna «buena para comer». No creemos ser pretenciosos si decimos que, ahora, puesta esa oposición en este contexto, podemos entender parte, sino de sus sentido, si de su razón de ser.

En segundo lugar se ve con claridad que el AL, en contraposición clara con el AP, «*piensa la cultura*» y *la sitúa en el interior de la Naturaleza.* Tal vez por esa razón no tiene ningún rubor en pensar la cultura fuera del espacio doméstico, en el seno del espacio natural, en el espacio de caza.

En cambio el AP, que no habla apenas de lo cultural y que posee un discurso que *sólo piensa la Naturaleza excluyendo de ese acto de pensamiento al hombre* y su cultura, «*encierra*» ese pensamiento en el espacio acogedor y reducido del mundo doméstico. Para ir un poco más lejos en esta línea habría que introducir la oposición entre lo «profundo» y lo «superficial» dentro de las cuevas en las que se comparte el espacio de representación y el espacio doméstico, lo segundo como lugar de la vida cotidiana y lo primero como lugar del arte, la representación y el pensamiento (MOURE 1987). Queremos con ello decir que ese «encierra» del discurso artístico en el espacio doméstico es doblemente válido porque al mismo tiempo es una «ocultación» de aquél en lo profundo de las cuevas, dentro pero más allá de lo cultural cotidiano.

Esta última nota nos permite rehuir la idea simplista de que en el AP existe una supeditación de lo cultural a lo natural, en tanto que en el AL se encontraría la situación inversa. Las cosas son mucho más complejas y en realidad lo que se empieza a entrever son dos pensamientos que articulan de forma distinta Naturaleza y Cultura, que usan vocabulario, gramática y sentido diferentes para «pensarse». Pero para poder definir mejor la «especificidad» de cada uno de estos pensamientos, terminando de entender rasgos evidenciados anteriormente y entendiendo el sentido de rasgos que ahora parecen oponerse a nuestra interpretación genérica, es preciso abordar el análisis del segundo de los temas propuestos.

3.2. El espacio y el tiempo dentro de la representación

Para tratar estos temas será necesario establecer previamente una distinción que existe en todo arte. Todo arte tiene un **ADENTRO** y un **AFUERA**. Ello quiere decir que todo arte *tiene una coherencia interna* por un lado (cuenta unas cosas, lo hace de un modo y con unas soluciones o recursos artísticos determinados,...), y *exige una actitud en el especta-*

dor, por el otro (precisa un determinado comportamiento por parte del espectador, una determinada posición en la persona que contempla, vive o disfruta para sí mismo la experiencia de la interacción con la obra artística). Evidentemente el tipo de reacción del universo EXTERIOR (fuera) demandado por la obra artística depende estrechamente de las características y configuración de su universo INTERIOR (dentro). Veamos esto con un ejemplo.

Hemos visto que el AL posee en su interior una representación clara del movimiento. La consecuencia de ello es que el espectador para aprehender ese movimiento debe estar quieto. En cambio en el AP no hay el tipo general de Movimiento presente en el AL, lo que no quiere decir que el AP no plasme el movimiento de las figuras individuales. En consecuencia es el espectador el que se mueve, ya que es él quién crea con su movimiento la dinámica de la composición. En suma tenemos que en un caso (AP) a la quietud interna de la obra responde el movimiento externo del espectador (¿se le podrá seguir llamando en este caso «espectador»?), y en el otro (AL) el torbellino interno de la composición solicita el estado en reposo del espectador.

Con estos dos conceptos operativo-metodológicos podemos ahora observar qué ocurre en ambos artes con la **Conceptualización de Espacio y Tiempo**.

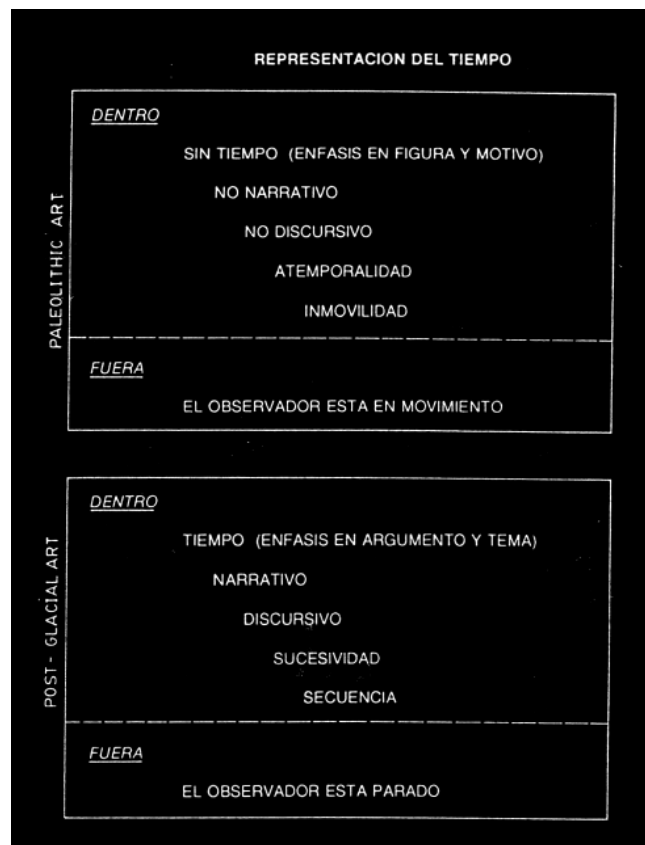
SOBRE LA REPRESENTACION DEL ESPACIO

En el AP parece que tenemos un Espacio *abierto* ya que una serie de elementos enfatizan la *inexistencia de un Orden inherente a la representación paleolítica*. Esta semeja un universo Desordenado, en el que no hay ejes de visión pre-ordenados, sino pluralidad de puntos de vista, en el que las figuras son tridimensionales y el conjunto de ellas no es abarcable unitariamente y con una sencilla mirada.

En consecuencia *este desorden es ordenado por el espectador* que asumiendo la interacción individual con la representación, elige o descubre el orden que hay en ella.

En el AL se descubre un *Espacio cerrado*, en el que hay un *orden muy claro e inherente a la representación*; orden que se percibe en el hecho de que ahora existe una articulación determinada en torno a un eje, que debe ser contemplada con un único punto de vista, donde el espacio es bidimensional y el conjunto es descubierto unitariamente, (no se entendería su sentido si hubiese que contemplar cada figura de la representación individualmente).

TABLA VIII



La consecuencia de ello es que, a la inversa del AP, aquí se espera o *exige del espectador que no imponga ningún Orden a la composición*, pues el orden correcto es el que ésta lleva ya dentro de sí.

SOBRE LA REPRESENTACION DEL TIEMPO

Volvamos al AR. Un espectador u observador que crea el Espacio del arte moviéndose, en vez de estando quieto, implica que, de nuevo en la coherencia interior de la representación, *no puede haber una expresión del Tiempo*. El énfasis en la figura y el motivo declara esta ausencia. Pero una composición artística que no es narrativa ni discursiva, sino intemporal e inmóvil, es el mejor medio de significar que este arte no está interesado en ningún Tiempo concreto o particular.

En coherencia con esta característica intrínseca de la composición, tenemos que este arte *deja al observador la experiencia del Tiempo* (su vivencia y construcción).

Saltemos de nuevo al AL. Si el Orden es interno a la composición, en consecuencia debe haber en ella un *sentido del Tiempo o la Temporalidad*. La secuencia, la sucesividad temporal, el discurso y la

TABLA VII

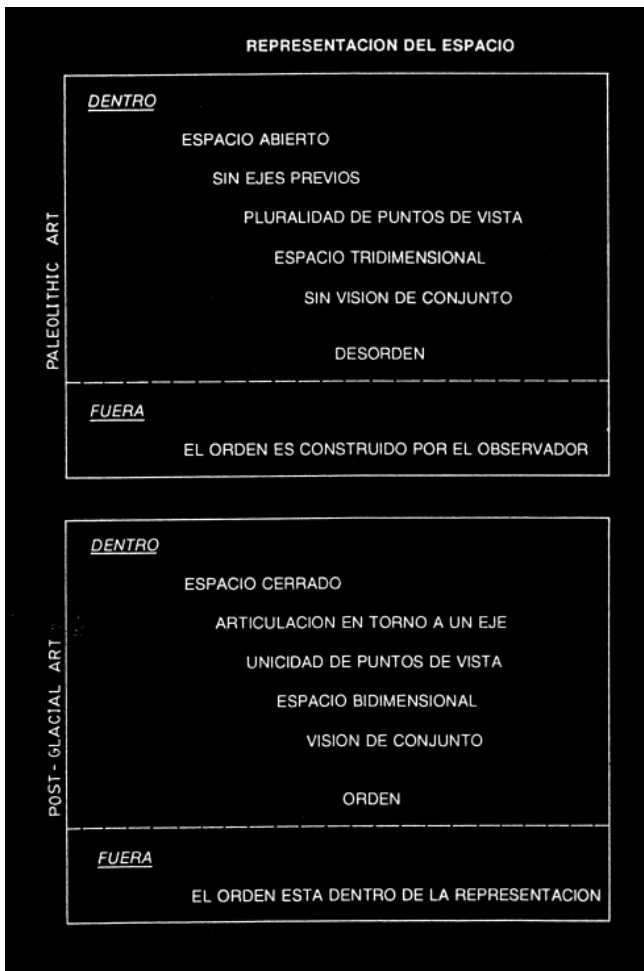
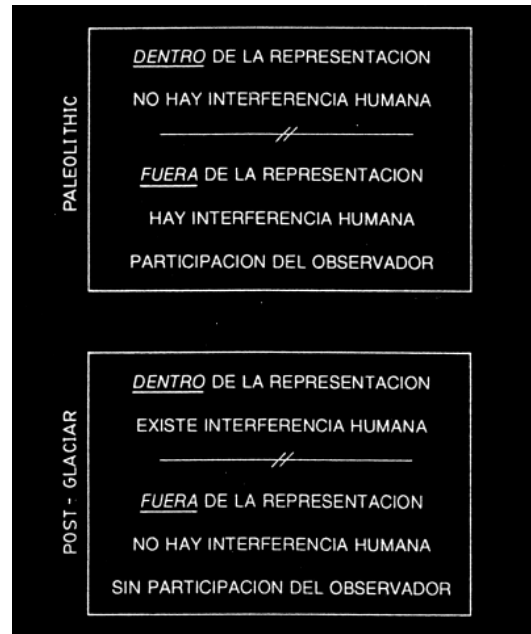


TABLA IX



narración son aquí los mecanismos que, envolviendo referencias o metáforas temporales sirven para dotar de un Orden concreto, específico y casi diríamos autoritario a la composición. La prolongación de ello es que aquí encontramos un énfasis en el argumento y el tema que es desconocido para el AP.

La implicación que esto tiene para el observador es que *la experiencia del Tiempo ya no será más algo que él cree*, sino que él deberá estar parado para leer el Tiempo que el arte le comunica.

Unamos todo ello en un nuevo nivel de abstracción (Tabla IX).

Lo que todo esto señala es que en el caso del AP hay un **equilibrio adecuado entre la inexistencia de interferencia humana en el interior de la obra y su existencia en el exterior de la misma**. La participación del observador es el reflejo inverso de la ausencia del papel destacado del hombre dentro de la representación.

En el caso del AL existe una situación que es simétrica e inversa de la anterior. Ya que el equilibrio se mantiene ahora **entre la existencia de interferencia humana en el interior de la representación y su**

inexistencia en el exterior de la misma. La negación de la participación activa del observador es ahora el reflejo del papel que el hombre juega dentro de lo representado (o incluso en la creación de la representación, pero esto nos lleva al tema siguiente).

Sólo dos palabras para salir al paso de una idea que a muchos pudiera atenzar. Pareciera según lo dicho que el AP es una suerte de anarquía creativa en el que toda voluntad es dejada al observador, mientras que el AL es una creación autoritaria en la que Nada es dejado al albedrío del espectador. Pareciera también que nuestras simpatías se inclinasen más, y precisamente por esta razón, por el primero que por el segundo. Sin pretender que nuestro gusto estético se encuentre mejor en las habitaciones de un arte que en las del otro (por cierto, no nos hemos parado a pensar en cuál nos identificamos), deberemos abandonar tales consideraciones. Por la muy sencilla razón de que a la participación creativa del observador en el AP, responde sin duda la capacidad creativa del artista en el AL, cuya magia para conjurar «momentos concretos» está fuera de toda duda. No tenemos la culpa de que sea una estética actual, en la que sin duda nos encontramos también nosotros a gusto, la que impone un énfasis en el espectador o lector superior al énfasis en el artista o autor. Sin duda la muerte del artista o del escritor es condición imprescindible para la resurrección del observador o persona individual. Pero esto es un tema de modas o de sociología contemporánea, y no debería ser un jalón valorativo para juzgar por tal rasero creaciones de contextos distintos al nuestro propio.

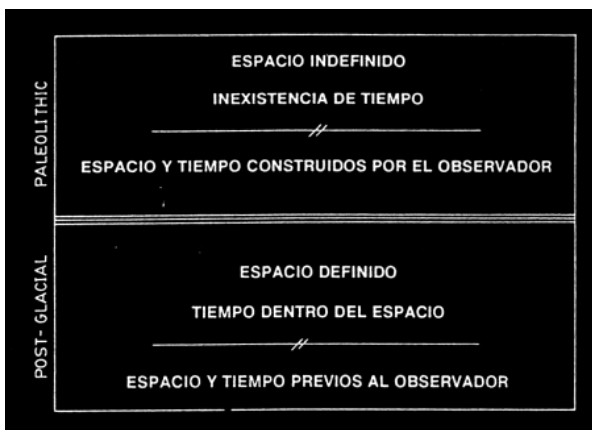
3.3. Una recapitulación para seguir avanzando

Alcanzados los puntos anteriores, parece posible, por un lado, definir los contornos de los conceptos de *Tiempo y Espacio vigentes en cada arte*, y por otro recuperar en su contexto los datos anteriormente expuestos sobre el *rol del hombre o la cultura en la Naturaleza según cada arte*, entendiendo ahora rasgos que antes no podíamos entender sin caer en un posición sobre-simplista del tipo AP=Naturaleza // AL=Cultura.

En resumen: los datos analizados hasta el momento (TablaX) indican que en el AP **el Espacio es indefinido y no hay una expresión explícita o inherente del Tiempo**, ya que *Tiempo y Espacio son creados por el observador* en su interacción individual con la representación artística; se diría que ésta es sólo «materia infraestructural» para la experiencia individual del observador «universo abierto» que puede acoger cualquier sentido particular. Por otra parte, en el AL **el Espacio es cerrado y el Tiempo es un rasgo inherente a la existencia de ese Espacio**, y por esta razón *Tiempo y Espacio existen previamente a la interacción del observador con la representación artística*; se podría decir que ésta es un «universo definido» que sólo puede ser entendido acogiendo el sentido que arrastra dentro de sí; no es más «materia infraestructural» para la experiencia del observador sino que existe al margen de esta experiencia.

TABLA X

CONCEPTOS DE TIEMPO Y ESPACIO



Llegados a esta altura de la descripción se puede observar que las conceptualizaciones particulares de Tiempo y Espacio vigentes en cada arte, son asimismo solidarias o coherentes con otros rasgos de los mismos.

Al mismo tiempo, en la medida en que estos rasgos no son más que diferentes formas de adjetivar

o concretar esos conceptos, la enumeración ordenada de ellas nos permitirá precisar aún un poco más los mismos. Veámoslo.

En un arte *en el que no existe interferencia del hombre nada más que en la observación* (el AP), parece bastante normal que no haya representaciones de figuras o actividades humanas, o incluso que en general exista un divorcio entre la fauna cazada y la representada, ya que en ésta última aparecen especies que no son inmediatamente útiles para el hombre. Asimismo, un arte de este tipo que presenta a la Naturaleza tal cual es sin enfatizar el rol del hombre en ella, es lógico que sea naturalista. Por esta misma razón no aparecen en él ni sentido de la profundidad ni referencia a ningún ambiente particular, ya que ambos rasgos son diferentes modos de crear un orden particular inherente a la representación.

Por otra parte, en un arte *que niega la interferencia del hombre en la observación y sitúa a éste en el interior del mismo* (el AL), es natural que haya una profusión de representaciones de figuras o actividades humanas, o que la fauna que el artista piensa-representa se corresponda con exactitud con aquélla que caza. Tal arte manifiesta en cambio un énfasis en el esquematismo, que desplaza el énfasis en el naturalismo y que es paralelo de la preocupación por plasmar un ambiente adjetivamente humano más que por reproducir fidedignamente las actitudes peculiares de animales individuales. La consecuencia de esto es que en la representación aparecen profundidad y ambiente como formas de crear un argumento inteligible inherente a la representación.

Con esto dicho, podemos volver ahora sobre la **diferente posición del hombre en la naturaleza según AP y AL**, o si se prefiere, utilizando una terminología que intentamos evitar para conjurar los riesgos que su utilización genera, el diferente tipo de relación que AP y AL establecen entre la Naturaleza y la Cultura.

Uniendo notas de los temas discutidos en los apartados anteriores, podríamos decir que *el AP es un arte sin hombre o influencia social*. El hombre está al margen de la naturaleza o, incluso mejor, el hombre no existe para la naturaleza, ya que él es sólo una criatura cuyo movimiento no la cambia, pues ella ya posee una configuración previa o anterior al hombre.

Por su parte, *el AL es un arte en el que la aparición del hombre crea el argumento*. Incluso aunque el hombre no aparezca en la representación artística, el hecho decisivo es que ésta ya posee un tiempo que es previo y extraño a la interferencia del es-

pectador. Sin embargo, la negación de la labor individual y creativa del espectador, en vez de ser un elemento que niegue esta interpretación, la revigoriza; porque esta negación del rol del observador es en realidad una consecuencia práctica del hecho más importante: del hecho de que el hombre-grupo social ya están dentro del arte y de la naturaleza otorgándole un Orden. Esto es, **si la sociedad ya impone un orden a la naturaleza, es consecuencia entonces de la coherencia estructural de este conjunto que el hombre no deba imponerle ese orden como observador.** Por lo tanto, y pese a esta aparente contradicción (observador activo=AP // observador pasivo =AL), el hombre-grupo social no ocupa ahora una posición «apática», al margen de la naturaleza, sino que juega un rol de organizador del entorno.

4. EL MARCO: REPRESENTACION Y SOCIEDAD

Hemos empezado a ver la compatibilidad o correspondencia entre la representación del hombre en la naturaleza que cada arte ofrece, y las diferentes conceptualizaciones del Espacio y del Tiempo que se traslucen en ellos. Para continuar en esta línea y ampliar la base de análisis y descripción, creemos necesario introducir ahora unas **consideraciones generales sobre el marco económico-social en el que se encuadran ambos artes.**

A este respecto existen ciertos datos que relacionan al AL con un *contexto económico* y social que, juzgado desde términos arqueológicos convencionales se puede denominar «progresivo». Estos datos no sólo se refieren a las ya clásicas presunciones de que el AL, lejos de ser Epipaleolítico o del Mesolítico inicial, sería en realidad Meso-Neolítico o incluso Calcolítico (JORDA 1966), sino sobre todo a una serie de recientes evidencias que **vinculan el AL a contextos económicos «progresivos».**

Desde este punto de vista se ha señalado, por ejemplo, que los grupos que pintaron los abrigos levantinos, habrían sido de hecho los *inquilinos de yacimientos neolíticos en cuevas*. Así OLARIA, ESTEVEZ ESCALERA e YLL sostienen la relación entre el yacimiento neolítico de **Cova Fosca** (Castellón) y los abrigos con pinturas levantinas situados a su alrededor, en función de la aparición en la primera de «fragmentos de roca pintados, gran cantidad de ocre rojo, hematites, utensilios impregnados de colorante, objetos para la manipulación del ocre (omóplato relleno de pigmentos rojos, molinos de trituración, moledeas, percutores...)» (1982: 120).

También es indicativo en este sentido la aparición de cerámica neolítica primitiva con represen-

taciones estilizadas de animales de aparente estilo levantino esquemático (OLARIA, com. per.).

Desde un punto de vista un poco más general, una revisión reciente del Neolítico Antiguo del Levante Peninsular (OLARIA 1986a y 1986b) apunta la existencia paralela de dos grupos neolíticos distintivos, uno con cerámica cardial y el otro sin ella. A nivel de cultura material el primero estaría caracterizado por utillaje lítico geométrico e industria ósea, (tanto para objetos de adorno como para útiles), mientras el segundo poseería utillaje laminar o microlaminar y escasa industria ósea, (los elementos de adorno, por ejemplo, fueron realizados en piedra). Pero las diferencias entre ambos grupos se hacen más marcadas en su distribución geográfica y en el tipo de base de subsistencia, ya que el primero poseyó una economía fundamentalmente agrícola o agro-pastoril, mientras el segundo desarrolló su acceso al neolítico a través de la domesticación de animales, fundada a su vez en la interacción fuerte con ellos a través de la caza. Estos grupos ocuparon fundamentalmente el interior montañoso, y sería entre ellos que se generaron al menos algunas de las pinturas levantinas.

En líneas generales todo esto indica que el AL, cuya representación sitúa en primer lugar el rol del hombre en la Naturaleza, *está vinculado a un contexto económico en el que existe asimismo una fuerte interacción entre el hombre y la Naturaleza.* Pero veamos todavía un ejemplo más de esta interacción, ya que él aportará sin duda nuevos datos para interpretar el sentido y configuración de la misma.

Entre estos grupos que aparecen como posibles ejecutores del AL parece documentarse la presencia de una estrategia de caza caracterizada por la **caza selectiva** de animales, normalmente machos adultos (C. OLARIA com. per.). Este tipo de estrategia de caza contrasta con la *caza aleatoria* (animales de todas las edades y condiciones) que se encuentra en general entre grupos paleolíticos. El cambio de uno a otro tipo de caza es, en numerosos contextos, uno de los rasgos que caracterizan la transición del Paleolítico al Mesolítico, o cuando menos a niveles Mesolíticos avanzados o «progresivos».

En un trabajo reciente (MITHEN A) se ofrece un análisis de las *implicaciones económicas y sociales que estarían involucradas en este cambio*, adoptando como casos de estudio el Paleolítico Superior de la cornisa cantábrica peninsular y el Mesolítico danés. Evidentemente esta transformación no fue repentina, sino que se pudo iniciar en ciertos contextos del Paleolítico Superior, especialmente en sus fases finales, ya que existen posibles ejemplos de

la existencia de una caza selectiva especializada en la captura de una especie determinada: la caza de renos documentada en el **Abri Pataud**, hace 22000 años (Spiess), o la de cabras en **La Vache** (Bahn), hace 13000, y la de caballos de **Solutré**, hace 17000, (datos tomados de LEAKEY 1981); en este último caso, además, se ha hablado de una protodomesticación del caballo, (BHAN 1978).

Partiendo de estos datos, nos detendremos a continuación en las (posibles) dimensiones simbólicas de esta transformación, explorando en qué medida ese cambio en una estrategia económica atestigua una inflexión paralela en el Pensamiento.

Desde nuestro punto de vista, el rasgo interesante que se trasluce bajo un cambio de este tipo en la estrategia de caza es que el hombre ya no es el animal que caza como todos los animales, llevado por una lógica inmediata o de corto-plazo, sino que es el animal que dirige su caza de un modo determinado, seleccionando y procediendo con predeterminación o proyectando a medio-largo plazo ; y es el hecho de esa selección lo que atestigua que el hombre se ve a sí mismo como el depredador máximo, que interfiere selectivamente en el ambiente. A este respecto procede recordar la cita de G. CLARK referente a que la estrategia de subsistencia asturiana es caracterizada por «una caza y una recolección selectivas, y por la explotación intensiva de un número restringido de recursos», (CLARK 1975: 377).

Ahora bien, ya surja esa actitud de una pretensión «conservacionista», para no esquilmar las reservas del entorno y mantener éste en su posición «natural» y correcta, o ya surja como una táctica elaborada para el mantenimiento de cotos disponibles para prácticas relacionadas con la jerarquización-complejización social (MITHEN A), lo importante es que, en ambas posibilidades, *el hombre aparece interactuando activa y positivamente con el entorno*. De este modo, la asunción de un objetivo «conservacionista», señala que el grupo humano es consciente de que su actuación sobre el entorno puede romper el equilibrio natural, pero al tiempo se ve a sí mismo capaz de adoptar la posición adecuada para mantener el equilibrio que la naturaleza posee. Este segundo rasgo todavía se percibe con mayor claridad si se acepta como teoría explicativa del cambio en la estrategia de caza la segunda propuesta.

Estas consideraciones no suponen que proponemos que los grupos mesolíticos (al menos aquellos con una estrategia de caza selectiva) fueran más conservacionistas o poseyeran un mayor grado de identificación con la naturaleza que los grupos paleolíticos. Sin duda *la corta escala de las capturas*

paleolíticas hacía que la caza paleolítica no supusiera apenas agresión alguna sobre el entorno. La diferencia esencial, por lo tanto, entre ambos grupos culturales, que se traduce a través de los cambios en la estrategia de caza, no radica en que unos sean más «ecológicos» que los otros, sino en el *diferente rol que el hombre asume para preservar el orden natural*, que varía entre la **absoluta pasividad en el paleolítico** o la **participación activa en el mesolítico**, donde el hombre aparece como el elemento que pudiendo ser destructor orienta su conducta hacia la colaboración para el mantenimiento del orden conveniente.

5. EL DESENLACE: DOS SOCIEDADES, DOS REPRESENTACIONES, DOS PENSAMIENTOS

Llegados a esta altura de nuestro camino, se descubren *ciertas uniformidades que cruzan todos los temas vistos hasta el momento*. En este último apartado intentamos concretar esas regularidades, al tiempo que realizamos un **análisis y valoración** final de la exposición anterior.

Para ello, describiremos la situación de cada arte en el seno de un marco económico-social concreto y de un sistema de Pensamiento específico, pretendiendo constatar la estrecha correspondencia o compatibilidad que se percibe entre la *representación que cada arte construye de la posición del hombre en la naturaleza*, y el *tipo de interacción entre ambos que se traduce en las prácticas económicas relacionadas con ese arte en concreto o con contextos económico-sociales de tipo semejante*, más en general.

Detengámonos, para empezar, en el **Arte Levantino**.

Analizando este arte dentro de los tres dominios a los que aquí hemos prestado atención, al nivel de las prácticas económicas, de la posición del hombre en la naturaleza, y de los conceptos de Tiempo y Espacio, la imagen que se impone es siempre la misma; una imagen en la que *el hombre aparece como un actor que cambia el entorno*, pero esos cambios están, por así decirlo, *dentro de un orden*, siendo ese *orden* el orden de la Naturaleza. Las actividades humanas en vez de negar ese orden, hablan de él y contribuyen a sostenerlo. El hombre no es, por lo tanto, un agresor para la Naturaleza o su destructor, sino que vive de acuerdo con ella, en el seno de una estrecha interacción con ella en las que ambas partes son activas: el grupo social precisa para su reproducción el mantenimiento del correcto orden natural, pero tal requerimiento, en vez de

apartar al hombre de todo protagonismo, lo envuelve en una vinculación positiva pues la cultura desarrolla estrategias concretas de actuación encaminadas a la consecución de ese objetivo.

Un arte que *habla la cultura*, pero que sitúa a ésta en el interior de la Naturaleza, no de espaldas a ella sino en estrecha interacción con ella; que niega el papel del hombre como observador porque el papel del hombre *ya está presente* en la misma configuración de la representación de la Naturaleza, en el mismo momento de la creación de un discurso artístico que enfatiza la compatibilidad entre Naturaleza y Cultura; encuentra su contrapartida en una práctica de caza que enfatiza al unísono la importancia de *la conservación del correcto orden natural y del rol activo de la cultura en tamaño objetivo*.

Aunque no entra dentro de los límites y objetivos de este estudio extenderse hacia otros dominios en los que también se pudiera verificar la existencia y funcionamiento de una «lógica» de este tipo, cabe indicar que, conforme a como se ha propuesto en otro trabajo intentando aplicar todo ello a ciertas esferas de la prehistoria (CRIADO BOADO 19), esta «racionalidad» que aparece bajo el Arte Levantino, subyace asimismo, de acuerdo con evidencias etnográficas, a las actividades de caza y recolección, a la agricultura de rozas, o a la misma conceptualización del fuego como elemento de cooperación ecológica en vez de destrucción. Porque el sistema que se encuentra debajo de todas estas áreas de actividad humana es el sistema de los *Salvajes*, que caracteriza a las sociedades llamadas *Primitivas* (ver sobre ambos conceptos LEVI-STRAUSS 1964 y 1976, y CLASTRES 1981, respectivamente).

Con esta última referencia abrimos sin duda un campo muy amplio en el que ahora no procede entrar. Indicaremos tan sólo que con ella nos referimos a la lógica, funcionamiento y elementos que caracterizan y definen un sistema de Pensamiento en el que el tipo particular de interacción que se establece entre Naturaleza y Cultura es una relación de cooperación, de ayuda mutua. Sin duda esta misma interpretación del *pensamiento salvaje* de Lévi-Strauss puede parecer arriesgada o demasiado simplista. Y de la misma forma se podría decir que aún es más arriesgado aplicar ese tipo de sistema de pensamiento a la prehistoria en general o al Arte Levantino en concreto, o que, aún cuando se acepte su utilización en la Arqueología, nuestro conocimiento no avanza demasiado por el mero hecho de dar un nuevo nombre a hechos viejos.

Por todo ello podemos zanjar, de momento, estas consideraciones, ya que, desde nuestro punto de vista, lo auténticamente relevante, y en ello nos se-

guiremos apoyando para progresar en este último apartado, es observar bajo un tipo de arte y bajo el *contexto económico-social que acompaña a ese arte, una «lógica» muy específica de interrelación Naturaleza-Cultura*. Reconocemos que es arriesgado decir que esa lógica constituye la esencia de todo un sistema de pensamiento, reconocemos que es aún más arriesgado llamar a ese sistema *pensamiento salvaje*; pero sin embargo nos parece un planteamiento positivo y constructivo proponer que esa «lógica» se encuentra por igual debajo de los tres dominios que consideramos, tal y como se acaba de enunciar.

A modo de resumen podríamos decir, en un sentido si cabe un tanto metafórico, que esa «lógica» es **la lógica de un pensamiento que reflexiona sobre la Naturaleza y la Cultura tomando a ambas en estrecha unión**. Más allá del momento cultural que representa el Arte Levantino esa «lógica» desaparecería: pero esto es otra historia, (véase sobre ella CRIADO BOADO 19).

Volvamos ahora con el **Arte Paleolítico**.

La situación que acabamos de ver se opone, sin embargo, a la situación que encontramos en este otro arte. Porque un arte que *no habla la cultura*, que habla sólo de la Naturaleza, en el que falta todo tipo de énfasis en las actividades humanas o en el rol del hombre sobre la naturaleza; un arte que sólo privilegia al hombre en el mero acontecimiento de la observación individual, pero retira en cambio al hombre todo protagonismo en la configuración de la imagen del Mundo; tiene sin duda su mejor contrapartida en unas estrategias económicas que se realizan *dentro del orden de la naturaleza y respetando éste en gran medida*. Pero en ellas, a diferencia de lo que vemos en el otro polo de nuestra descripción, *el hombre no posee ningún papel activo*; no escoge, no premedita, no racionaliza el efecto de su acción, ni adopta en función de éste una estrategia determinada para mantener el orden, para prevenir el cambio innecesario, para asegurar la identidad de Naturaleza y Cultura.

Indudablemente estas actividades están tan dentro de la Naturaleza y tan al margen del hombre que **es imposible rastrear la huella de su efecto**. Se podría recordar aquí, un poco a modo de prueba de lo que proponemos, que durante la mayor parte de la historia de la humanidad, hasta momentos mesolíticos avanzados o proto-neolíticos, no hubo un efecto del hombre sobre el entorno que haya cambiado el mismo en una medida suficiente como para poder ser localizado con los sofisticados métodos analíticos de los que se dispone en la actualidad. Y en

aquellos contados casos en horizontes paleolíticos en los que se creyó que podía explicarse un cambio natural de consideración como consecuencia de la actividad humana, el análisis crítico o la obtención de nuevos datos han terminado por demostrar que tales cambios fueron producidos por procesos naturales (STEVENSON y MOORE 1982). A este respecto también se debe citar que si la megafauna cuaternaria y los mamuts se extinguieron en la transición entre el Pleistoceno y el Holoceno, ello no fue sólo debido a la acción del hombre, sino al efecto de ésta *combinada con un periodo de cambio ambiental* y de transformación ecológica de gran intensidad, (ver las opiniones opuestas sobre ello de LEROI 1984b y VANCE 1966).

Se puede decir en suma que la imagen que en estos niveles surge de la interacción hombre-naturaleza, según se expresa a través del arte, y según se documenta en el tipo de prácticas económicas y en la relación de éstas con el medio ambiente, es el de *una interacción pasiva, una interacción de la que el hombre está excluido, al menos al nivel de las representaciones simbólicas*. Pero ésta es sin duda la «lógica» que preside el pensamiento del cazador y que se expresa, al menos ésa es nuestra propuesta, a través del Arte Paleolítico: una imagen del Mundo en la que éste discurre fuera del hombre, sin relación con él, sin que él o su cultura supongan nada para el Mundo.

Es por esa razón que el rol del hombre en el arte se reduce al de observador: el sistema de Pensamiento que subyace a ese arte no permite la aparición del hombre ordenando lo representado, estableciendo un orden sobre la representación del Mundo; el hombre sólo aparecerá viviendo una experiencia individual de representación del Universo en lo profundo y lo oscuro de la cueva. La metáfora espacial parece enfatizar que nada que el hombre piense o imagine remontará el espacio cerrado de la cueva para encontrar una implementación en el exterior.

De la misma forma que acabábamos las reflexiones sintéticas sobre la «lógica» subyacente al AL con un referencia esquemática de gusto un tanto metafórico, prodríamos decir ahora que la **«lógica» con la que piensa el cazador paleolítico es la de un pensamiento que reflexiona sobre la Naturaleza sin pensar simultáneamente al hombre y a su cultura**. Y sin embargo debemos reconocer que nunca sabremos cómo ha sido ese *pensamiento «Cazador»* o incluso si alguna vez existió algo que mereciese ese nombre.

En cualquier caso, se admitan o no las consideraciones anteriores, creemos que una de las consecuencias más relevantes de la descripción que he-

mos hecho ha sido ilustrar que **los conceptos de Tiempo, Espacio y relación hombre-entorno que subyacen al Arte paleolítico son radicalmente distintos a los del Arte Levantino**. La discontinuidad entre ambos grupos de conceptualizaciones es tan vigorosa que la hipótesis que surge inevitablemente es que, tal y como se indicó más arriba, uno y otro arte pertenecen a dos sistemas de Pensamientos con categorías radicalmente distintas.

Alumbrando esta posibilidad llegamos a un tema de indudable importancia: llegamos al punto en el que se haría posible o necesario considerar a la *sociedad primitiva* y a su *pensamiento salvaje* como «objetos históricos», para así proceder a una (pre-) historización de los mismos. Sin embargo esta temática desborda ampliamente los límites concretos del presente trabajo. Dada la importancia que pudiera tener es conveniente presentar esta hipótesis, aún cuando sea arriesgada. Haciendo ello no pretendemos dogmatizar sobre una interpretación endeble, sino proponer que la evidencia analizada apunta en este sentido y que posteriores trabajos y pesquisas en esta línea podrán confirmar, corregir o destruir esta hipótesis. Sobre ello, y en esta línea, se pueden consultar CRIADO BOADO (1989b y 9a).

Dejando ahora a un lado la hipótesis de la sucesión de dos sistemas de pensamientos dispares, lo que aquí hemos visto ha sido que bajo el **Arte Paleolítico** y bajo el **Arte Levantino** se encuentran *dos formas diferentes de establecer y entender la interacción entre la cultura y el entorno natural*.

En el primero de ellos, durante el Paleolítico y de acuerdo con el arte de este período, esta interacción fue *pasiva*: **el Pensamiento pensaba la Naturaleza** pero nada más.

En el segundo de ellos, durante el Mesolítico y Proto-Neolítico, esa interacción fue *activa* y positiva: **el Pensamiento hablaba de la Naturaleza y la Cultura** estableciendo entre ambas una estrecha relación de colaboración.

Claro que cabe una explicación más sencilla de todo lo que hemos visto en relación con ambos artes. Pues no debemos abandonar la posibilidad de que toda esta reconstrucción que finalmente reduce al seno de una interrelación controlable y homogénea AP y AL, no fuese más que la fantasía de dos amigos que, encontrándose cada uno de ellos mayormente identificado con cada uno de ambos artes, en el fondo tal vez irreducibles el uno al otro y ante todo abiertamente contrarios, intentarían de este modo formular otro camino para la compatibilidad de su amistad.

BIBLIOGRAFIA

- ALONSO DEL REAL Y RAMOS, C.
1977 *Nueva Sociología de la Prehistoria*. Edic. Pico Sacro. Santiago de Compostela.
- ALTUNA, J.
1972 Fauna de mamíferos de los yacimientos prehistóricos de Guipúzcoa. Con catálogo de los mamíferos cuaternarios del Cantábrico y del Pirineo Occidental. *Munibe* 24, 1-464 + 27 láminas. San Sebastián.
1983 *On the relationship between archaeofaunas and parietal art in the caves of the Cantabrian region*. In: Juliet Clutton-Brock & Caroline Grigson (ed.) 1983, 227-238.
- APELLANIZ, J.M.
1982 *El arte prehistórico del País Vasco y sus vecinos*. Ed. Desclée de Brower. Bilbao.
- BAHN, P.
1978 The «unacceptable face» of the West European Upper Palaeolithic. *Antiquity* LII, 183-192.
- BANDI, H.G.
1968 *Art quaternaire et zoologie*. In: Simposio Internacional de Arte Rupestre. Barcelona 1966, 13-19.
1984 Contribution de la zoologie et de l'ethologie a l'interprétation de l'art des peuples chasseurs préhistorique. *L'Anthropologie* 88, 563-571.
- BELTRAN MARTINEZ, A.
1982 De cazadores a pastores. *El arte rupestre del Levante Español*. Ed. Encuentro, (Milano, 1979). Madrid.
1984 *Les animaux de l'art rupestre des chasseurs de Levant Espagnol*. In: H.G. Bandi et al. (eds.), 353-69.
1987 Arte Rupestre Prehistórico: crisis de los sistemas tradicionales. In: Arte Rupestre en España. *Revista de Arqueología, número extra*, 16-18.
- BERMEJO BARRERA, J.C.
1986 *O final da História: ensaio de História teórica*. Ed. Xerais. Vigo.
- CASTAÑOS, A.
1986 Aspectos ecológicos del arte parietal Paleolítico en Cantabria. In: Estudios de Arte Paleolítico. *Monografías del Centro de Investigación y Museo de Altamira* 15, 7-66. Ministerio de Cultura. Madrid.
- CLARK, G.A.
1975 El hombre y su ambiente a comienzos del Holoceno en la región cantábrica. Los cazadores-recolectores asturianos. *Boletín del Instituto de Estudios Asturianos* 84-85, 363-387.
- CLASTRES, P.
1981 *Investigaciones en antropología política*. Gedisa (Paris, 1980). Barcelona.
- CLUTTON-BROCK, J. & GRIGSON, C.
1983 *Animals and Archaeology: 1. Hunters and their Prey*. Oxford: *British Archaeological Reports. International Series*. 163.
- CRIADO BOADO, F.
1989a *Contribución al estudio de las relaciones entre las comunidades megalíticas del noroeste peninsular y su medio natural: implicaciones socio-económicas*. Universidad de Santiago, tesis de doctorado presentada en la Fac. de Xeografía e Historia. Santiago de Compostela.
19 *We, the post-megalithic people...* In: Hodder (ed.), *The meaning of symbols*. En prensa.
1989b *Megalitos, Espacio, Pensamiento. Trabajos de Prehistoria* 45. En prensa.
- DAVISON, I.
1976 *Les Mallaetes and Monduver: the economy of a human group in prehistoric Spain*. In: G. de Sieveking, I.H. Longworth & K.E. Wilson (ed.), 483-499.
- DELPORTE, H.
1981 *L'object d'art préhistorique*. Ed. de la Reunion des Musées Nationaux. Paris.
- EIROA, J.J.
1984/5 El Plano del Pulido: un abrigo con pinturas de estilo levantino en Caspe (Zaragoza). *Ars Praehistorica* 3-4, 261-69.
- ESTEVEZ ESCALERA, J.
1980 *Paleoeconomía y arte prehistórico*. In: Altamira Symposium, 197-205.
- GIEDION, S.
1981 *El presente eterno: los comienzos del arte. Una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Alianza Ed. Madrid.
- GONZALEZ ECHEGARAY, J. & FREEMAN, L.G.
1981 *La máscara del santuario de la Cueva del Juyo*. In: Altamira Symposium, 251-63.
1982 La máscara y el santuario del Juyo. *Revista de Arqueología* 23, 16-25.
- HODDER, I.
1982a *Symbolic and structural Archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge.
1982b *Theoretical Archaeology: a reactionary view*. In: Hodder (ed.) 1982a, 1-15.
1986 *Reading the Past. Current approaches to interpretation in archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge.
1987 *The Archaeology of Contextual Meanings*. Cambridge University Press. Cambridge.
- JORDA CERDA, F.
1966 Notas para una revisión de la cronología del Arte Rupestre Levantino *Zephyrus* XVII. pp.46-76.
1974 Formas de vida económica en el Arte Rupestre Levantino. *Zephyrus* XXV, 209-223.

LAMING-EMPERAIRE, A.

- 1962 *La signification de l'art rupestre paleolithique*. Ed. A. & J. Picard & Cia. Paris.

LEAKEY, R.E.

- 1981 *La formación de la humanidad*. Ed. del Serbal. Barcelona.

LEROI-GOURHAN, A.

- 1965 *Préhistoire de l'Art Occidental*. Ed. de l'Art Lucien Mazenod. Paris.
- 1983 *Los primeros artistas de Europa. Introducción al arte parietal paleolítico*. Encuentro Ediciones, (Milano, 1980). Madrid.
- 1984a *Símbolos, artes y creencias de la Prehistoria. Istmo*, (recopilador J.M. Gómez Tabanera). Madrid.
- 1984b *El mamut en la zoología de los esquimales*. In: A. Leroi-Gourhan. 1984a. 33-51.

LEVI-STRAUSS, C.

- 1984 *El Pensamiento Salvaje*. Fondo de Cultura Económica, (Paris, 1962). México.
- 1976 *El Hombre Desnudo*. Siglo XVI, (Paris, 1971). México.

MITHEN, S.J.

- A *Prehistoric and deer hunting strategies: a cost-risk-benefit analysis reference to Upper Paleolithic Northern Spain and Mesolithic Denmark*. Original inédito.
- 1988 Looking and learning: Upper Palaeolithic Art and information gathering. *World Archaeology* 19, 297-327.

MOURE ROMANILLO, A.

- 1987 Introducción al arte rupestre paleolítico cantábrico, Arte Rupestre en España. *Revista de Arqueología número extra*, 30-37.

OLARIA, C.

- 1986a *La problemática del Neolítico Andaluz y sus conexiones con el litoral mediterráneo peninsular*. In: Homenaje a Luis Siret, 130-34. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía. Sevilla.
- 1986b Nuevas aportaciones para el conocimiento del Neolítico Antiguo de la costa mediterránea española. *World Archaeological Congress*. (Southampton, 1986). inédito.

OLARIA, C. & GUSI, F.

- 1983 Cova Fosca, un asentamiento de cazadores y pastores en la Serranía del Mestrazgo. *Revista de Arqueología* 27, 18-24.
- 1984 Estudio del territorio para la comprensión del habitat prehistórico: un ejemplo del Neolítico Antiguo. *Arqueología Espacial* 3, 41-51. Coloquio sobre distribución y relaciones entre los asentamientos (Teruel, 1984).

OLARIA, C.; ESTEVEZ ESCALERA, J. & YLL, R.

- 1982 Domesticación y paleoambiente de la «Cova Fosca» (Castellón). *Actes du Colloque International de Préhistoire, Le Neolithique Ancien Méditerranéen, (Montpellier, 1981): Archeologie en Languedoc número especial*. 107-20.

RIPOLLPERELLO, E.

- 1968 *Simposio Internacional de Arte Rupestre*. (Barcelona, 1966), Barcelona.
- 1971/2 Una figura de «hombre-bisonte» de la cueva del Castillo. *Ampurias* 33-34, 93-110.

SHANKS, M. & TILLEY, C.

- 1987 *Re-Constructing Archaeology*. Cambridge University Press. Cambridge, 267 pp.

SIEVEKING, G. de; LONGWORTH, I.H. & WILSON, K.E.

- 1976 *Problems in Economic and Social Archaeology*. London.

STEVENSON, A.C. & MOORE, P.

- 1982 Pollen Analysis of an interglacial deposit at west Dugle, Dyfed, Wales. *New Phytologist* 90, 327-37.

VANCE HAYNES, C.

- 1979 *La caza del elefante en norteamérica*. In: Biología y Cultura, 262-271. Ed. Blume. Barcelona.

VIÑAS VALLRERDU, R.

- 1977 El Abrigo V de la Serra de la Pictat (Uldecona), Tarragona. *Cuaderno de Prehistoria y Arqueología Castellonense* 4, 21-44.

VIÑAS VALLVERDU, R. & SARRIA BOSCOVICH, E.

- 1978 Las representaciones faunísticas del término de Ares del Maestre (Castellón de la Plana). *Cuadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense* 5, 146-161.