

ALUCINACIONES Y ARTE PREHISTÓRICO: TEORÍA Y REALIDAD EN EL NOROESTE DE LA PENÍNSULA IBÉRICA.

J.M. VÁZQUEZ VARELA
Departamento Historia - I
Universidade de Santiago de Compostela

RESUMEN

Se aplica de un modo crítico la teoría de Lewis-Williams sobre el origen alucinógeno de algunos tipos de arte prehistórico a los petroglifos del Noroeste de la Península Ibérica.

La teoría resulta poco operativa y excesivamente simple desde los puntos de vista epistemológico y metodológico.

PALABRAS CLAVE

petroglifos, alucinaciones, Noroeste de España, metodología, religión.

ABSTRACT

The Lewis-Williams theory about the hallucinogenic origin of same kind of prehistoric art is applied in a critical way to the rock carvings in the Northwest of the Iberian Peninsula.

The theory is not very operative and excessively simple from the points of view of epistemology and methodology.

KEY WORDS

rock art, hallucinations, Northwest of Spain, methodology, religion.

Los trabajos etnográficos en diferentes partes del mundo, en especial en América (K. Wellmann 1981), han comprobado que en varios casos las diferentes manifestaciones artísticas reflejan visiones obtenidas en estado de trance logrado por la ingestión de alucinógenos en su mayor parte de origen vegetal.

Son modélicos los trabajos de G. Reichel-Dolmatoff (1978) sobre los indios Tukano en el área de Vaupés en la selva colombiana que logran sus alucinaciones mediante el yajé, droga de origen vegetal. Sus visiones se reflejan en la pintura corporal, en la de las paredes de cabañas y en las incisiones sobre frutos usados en la vida cotidiana, tales como calabazas.

Los temas que se observan en las visiones, los pueden experimentar todas las personas de las dife-

rentes culturas, independientemente del tiempo y del espacio.

Estas imágenes, llamadas fosfenos, se producen en el interior del ojo, sin necesidad de estímulo externo, provocados por la excitación del nervio óptico mediante agentes químicos o físicos, el dolor, la fatiga, el ayuno, la música, la danza, la concentración intensa, o bien accidentalmente por un estornudo, un golpe en un ojo, la bajada brusca de la tensión, una migraña, aunque también un estímulo externo como un intenso deslumbramiento puede lograr el mismo efecto.

Sobre esta comunidad de percepción basada en la fisiología de la especie humana, se articula una gran variedad de interpretaciones. Lo que para nosotros es "ver las estrellas" para los indios del Vaupés es percibir figuras simbólicas con significados muy concretos vinculados con el mundo sobrenatural.

El número de fosfenos básicos es relativamente limitado y son objeto de muy diferentes interpretaciones en las distintas culturas.

Aunque ya desde hace cierto tiempo existe una abundante literatura científica sobre el reflejo de las visiones en el arte prehistórico, especialmente en el americano, ya que por ejemplo las interpretaciones de Kroeber se remontan a 1925, recientemente, a partir del estudio del arte de los San de Sudáfrica Lewis-Williams y Dowson (1988), Lewis-Williams (1991), han generalizado esta teoría hasta el punto de que consideran que el arte parietal del Paleolítico Superior europeo representa las visiones obtenidas en estados de trance.

El razonamiento básico es que a igualdad de temas igualdad de experiencias. De aquí que si en cualquier tipo de arte prehistórico aparecen temas análogos a los fosfenos, se supone que representan las visiones de un trance alucinatorio, obtenido por el empleo de drogas, en el que se viaja al dominio de lo imaginario, que en muchas culturas tiene una dimensión religiosa.

Frente a las críticas que suscitan sus planteamientos Lewis-Williams (1991) señala que su interpretación no se basa en una simple analogía de tipo

cultural sino en un fundamento profundo de tipo neurofisiológico donde donde los fosfenos son el producto de la excitación de nervio óptico por mecanismos internos por lo cual su presencia en cualquier cultura supone el mismo mecanismo de producción. En cuanto a las representaciones figurativas que suelen aparecer en el arte alucinógeno de los San y en el del Paleolítico Superior Europeo el autor las justifica señalando que suelen aparecer que en ciertas fases de las alucinaciones. De acuerdo con estos postulados cualquier tema de los grupos señalados, independientemente de su grado de abstracción, representaría las visiones obtenidas en los estados de trance.

Recientemente R. Bradley (1989) se hace eco de esta teoría y la aplica al arte megalítico de Irlanda y de la Bretaña Francesa y lo considera fruto de las visiones tenidas en estados de trance inducidas por el uso de alucinógenos.

A fin de realizar un análisis crítico de esta propuesta la aplicamos al estudio de un caso concreto los grabados prehistóricos de Galicia que compren-

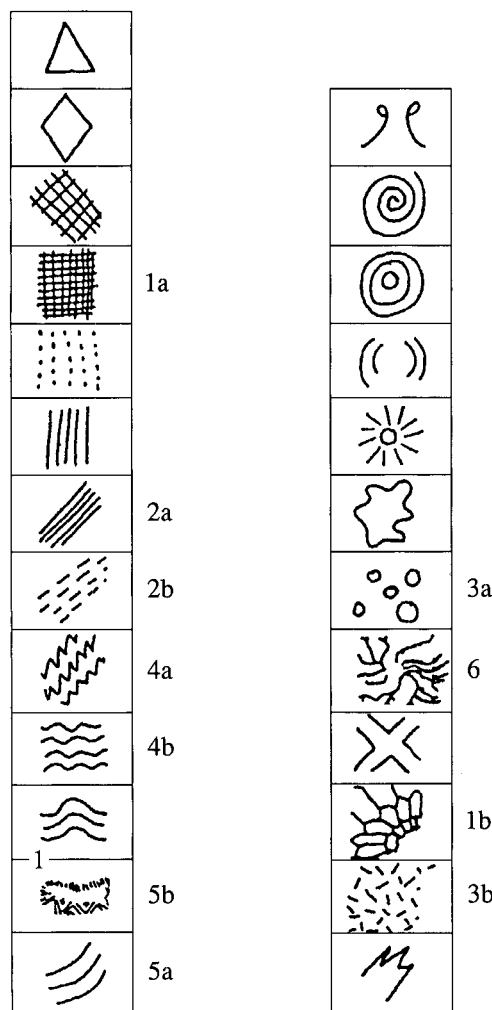


FIGURA 1: Tabla de fosfenos y de temas del arte prehistórico del Noroeste de la Península Ibérica. Las imágenes numeradas son los tipos básicos de fosfenos usados por J. Lewis-Williams & T. Dowson (1988).

den tres tipos diferenciados por su temática y contexto de aparición: Los situados en el interior de las cámaras de los monumentos megalíticos, los de las paredes interiores de las cistas funerarias del comienzo de la Edad del Bronce y los petroglifos al aire libre que en su mayor parte corresponden a esta época aunque puede haber algunos sincrónicos con el Megalitismo (J. Vázquez 1990).

Al comparar los temas de los grabados prehistóricos de Galicia con la tabla de los fosfenos se puede observar que los motivos típicos de estas visiones aparecen en el arte megalítico, en la decoración de las cistas de la Edad de Bronce y sobre todo en el mundo de los petroglifos al aire libre.

De acuerdo con estos datos se puede establecer la hipótesis de trabajo de que al menos parte del arte prehistórico gallego, puede representar visiones alucinatorias y que por tanto, muy posiblemente, algunos motivos representan realidades sagradas, extremo éste al que se había llegado a través de vías más tradicionales, en el estudio del significado y función del arte prehistórico (J. Vázquez 1990).

Sobre estas hipótesis conviene hacer algunas precisiones:

La primera es la de la existencia de sustancias alucinógenas en los recursos de las gentes de la época. La respuesta es positiva aunque la evidencia es indirecta pues en la flora actual de Galicia hay varias plantas fanerógamas y criptógamas alucinógenas algunas de las cuales han sido utilizadas en la medicina popular hasta hace poco, o aún están en uso.

Aunque carecemos de testimonios directos de tipo paleobotánico de la existencia de estas plantas en la protohistoria de la región, sí podemos suponer su presencia, pues se documentan otras con las que habitualmente se encuentran asociadas.

Por otra parte está comprobado el uso de plantas alucinógenas en la Prehistoria y en la Antigüedad de la Península Ibérica y de Europa, donde algunas han podido tener un papel importante, pues los testimonios indirectos del consumo de este tipo de plantas, concretamente opio y cannabis parece haber estado geográficamente muy extendido a partir de un momento avanzado del Neolítico (A. Sherrat 1991). En la Cueva de los Murciélagos de Albuñol, en Granada, se han encontrado capsulas de *Papaver somniferum* en un contexto funerario Neolítico (C. Alfaro 1980).

Por otra parte la no existencia de plantas alucinógenas no implicaría la ausencia de trances pues como indicamos anteriormente las "visiones" se pueden obtener sin su concurso.

Aunque la investigación en este campo está comenzando se puede afirmar que algunas combinaciones circulares, precisamente uno de los temas más abundantes y coincidentes con los fosfenos, for-

man unas composiciones y unas deformaciones que se ajustan al patrón de las visiones alucinatorias, pues éstas, además de la aparición de los fosfenos, implican la reiteración de los temas, su deformación y la de la representación de otras imágenes que incluso pueden ser de tipo figurativo y la sensación de movimiento.

En varios conjuntos de grabados rupestres prehistóricos al aire libre como por ejemplo el de Outeiro do Cogoludo en Paredes, Campo Lameiro, en la provincia de Pontevedra (J. Vázquez 1990) se dan una serie de circunstancias tales como la abundancia de los temas equiparables a los fosfenos, su reiteración, la asociación entre este tipo de imágenes, su deformación, el desorden en que están colocados en la roca y la sensación de movimiento que cumplen todos los requisitos que ofrecen las visiones por lo que no sería descabellado considerar que pueden ser su expresión gráfica.

Los datos del contexto espacial en particular, y arqueológico en general apoyan el carácter simbólico, muy posiblemente religioso de este tipo de representaciones lo cual coincide con el significado que se le suele dar a las visiones en la mayor parte de las culturas.

Si bien todo este conjunto de argumentos apoya la citada hipótesis de trabajo, cabe hacer alguna observación crítica.

Un vistazo rápido a la tabla de fosfenos da la impresión de que gran parte de los temas resultan muy familiares. En efecto muchos de ellos son de un diseño muy elemental e intuitivo y aparecen en todas las culturas, desde las incisiones en un hueso de un yacimiento del Paleolítico Inferior en Alemania, de cerca de trescientos mil años de antigüedad, hasta los primeros balbuceos gestuales de expresión de los niños.

Gran parte de las imágenes de los fosfenos se pueden observar en la naturaleza, en fenómenos tales como la tela de la araña, las nubes, el sol, la luna, el arco iris, los rayos, el movimiento de las lagunas, los mares y los cursos de agua, tales como ondas y olas por ejemplo, la serpiente, las montañas agudas, dibujos de los tejidos de algunas partes de plantas y animales, las formas que dejan el mar y el viento en las arenas, algunas piedras y minerales, etc. Por otro lado algunas formas son tan elementales como el triángulo, el círculo, la recta, que aparecen en cualquier cultura con o sin la práctica de visiones rituales. Otro aspecto de no menos interés es el hecho de que parte de los temas considerados fosfenos son idénticos a las formas que se producen al enlazar fibras vegetales en los procesos de hilado, tejido, cestería, etc., o en los trabajos del cuero por lo que parte de ellos pueden estar inspirados en estos.

Aún admitiendo que los grabados tuviesen su inspiración en los fosfenos esto no prueba que su observación fuese el producto del consumo de alucinógenos pues como hemos indicado anteriormente

pueden percibirse con facilidad por accidentes tales como un golpe en el ojo, un deslumbramiento, una migraña, un estornudo, etc. o bien en alteraciones de la mente logradas mediante el ayuno, la abstinencia, el insomnio, la danza durante horas, etc.

Desde el punto de vista de la metodología se puede argumentar a la teoría de Lewis-Williams que el número de fosfenos aunque limitado tiene cierto número de variedades como se aprecia en el trabajo de G. Reichel-Dolmatoff (1978) por lo que es erróneo reducirlos a seis tipos básicos tal como el hace para aplicarlo al arte de los San de Sudáfrica y al del Paleolítico Superior Europeo. Con su actitud reduccionista es posible considerar cualquier tipo de arte como de origen alucinatorio pues cualquier figura es reducible en esquema a líneas y éstas a puntos y por tanto a fosfenos.

El argumento de que los temas figurativos también tienen su origen en las visiones porque pueden aparecer en alguna fase de ellas es capcioso en tanto en cuanto no haya modo de demostrar que haya sido así y que no procedan de la observación habitual de la realidad.

Por tanto, salvo que llegemos por reducción al absurdo a la conclusión de que el arte alucinatorio es universal en el espacio y en el tiempo, hay que evitar todo tipo de generalización en este sentido y no llegar a la peligrosa simplificación de que el arte del Paleolítico Superior europeo es de origen alucinatorio, pues no cabe dudar que en un arte que ha durado más de veinte milenios y ha ocupado un área geográfica muy amplia han debido intervenir muchas motivaciones.

En el caso de los grabados gallegos se impone la prudencia y, a la luz de todos los datos y razonamientos expuestos, cabe considerar que es posible que una de sus motivaciones haya sido plasmar visiones de lo imaginario obtenidas en estado de trance.

Esta hipótesis de trabajo que a mayores de la semejanza entre los temas de los petroglifos y de los fosfenos en sentido amplio y no sólo del grupo de los seis restringidos se basa en la apreciación de que en ellos se reflejan otros aspectos de las visiones no aducidos por Lewis-Williams & Dowson (1988), Lewis-Williams (1991) tales como el movimiento, el desorden y las deformaciones de las figuras requiere más análisis de campo y de laboratorio sobre el arte y su contexto.

La existencia de nuevos datos permitirá afinar esta hipótesis de que los estados de trance son una de las muchas motivaciones subyacentes en una compleja realidad cultural difícilmente reducible a un solo factor.

La teoría del origen alucinatorio del arte es fácilmente extrapolable a gran parte de los conjuntos de arte prehistórico del Atlántico Norte, desde los de las islas Canarias hasta el Noroeste de Europa inclu-

yendo en él los grabados y pinturas Canarios, los megalíticos de la Península Ibérica, de la Bretaña Francesa y de Irlanda y los conjuntos rupestres al aire libre de la fachada atlántica de España y Portugal, del Reino Unido, Irlanda y los Países Nórdicos.

En algunos de estos casos la coincidencia es muy llamativa ya que los motivos dominantes son muy reducidos y fácilmente equiparables a los fosfenos.

Durante muchos años la semejanza entre los temas del arte megalítico y de la Edad del Bronce de la Europa Atlántica han servido de soporte a la teoría de las relaciones atlánticas. Según ésta los temas tendrían su origen en un punto concreto a partir del cual se habrían difundido por la vía marítima hacia el resto de la costa occidental europea e incluso africana pues durante bastantes años se interpretó en gran parte el mundo de los grabados canarios, en especial el de la isla de la Palma era la expresión más al sur del arte del megalitismo y del Bronce Atlántico europeo. En este caso en concreto la teoría ya no es sostenible de acuerdo con los datos del contexto arqueológico, entre ellos la cronología y se puede considerar seguro su origen en el occidente del continente africano sin descuidar la capacidad creativa de los primeros pobladores de las islas como lo han demostrado con su brillante adaptación a unos ecosistemas tan peculiares como los isleños (J. Vázquez 1989).

Dejando aparte las críticas a los abusos comparativos cometidos en nombre de las relaciones atlánticas se puede señalar que si aplicamos al pie de la letra la teoría de Lewis-Williams como ha hecho Bradley al arte megalítico de Irlanda y de Bretaña a todo el conjunto citado éste sería fruto de las alucinaciones de los individuos de cada zona quienes verían los mismos motivos por lo que no haría falta recurrir a las relaciones atlánticas para explicar las semejanzas entre los temas. Si esto fuese así aquellas perderían un valioso punto de apoyo ya que su base se reduciría a las semejanzas entre determinados tipos arquitectónicos y metálicos.

A esta interpretación se le pueden aplicar las mismas reflexiones que en el caso de los materiales de Galicia. Conviene pues reducir el valor de la teoría a sus justos términos y realizar análisis profundos del contexto de la producción de estos temas en cada área antes de hacer afirmaciones de validez más general.

En todo caso hay que considerar que si bien la teoría tiene partes aprovechables sobre todo si la utilizamos como hipótesis de trabajo para aplicarla a grupos artísticos concretos no es una panacea y sólo aporta una perspectiva más de análisis al estudio del arte prehistórico. Querer reducir éste a una dimensión única es descabellado sobre todo si tiene en cuenta la complejidad del fenómeno como lo documentan la antropología y la historia del arte.

BIBLIOGRAFÍA

- ALFARO GINER, C. (1980), "Estudio de los materiales de cestería procedentes de la cueva de los Murciélagos (Albuñol, Granada)", *Trabajos de Prehistoria*, 37. Madrid, pp. 109-162.
- BRADLEY, R. (1989), "Deaths and entrances: A contextual analysis of Megalithic art", *Current Anthropology*, 30, 1, pp. 68-75.
- KROEBER, A.L. (1925), *Handbook of the Indians of California*, Bureau of American Ethnology, Bulletin, 78. Washington, D.C.
- LEWIS-WILLIAMS, J. (1991), "Wrestling with analogy: A methodological dilemma in Upper Palaeolithic art research", *Proceedings of the Prehistoric Society*, 57, part I, pp. 149-162.
- LEWIS-WILLIAMS, J. & DOWSON, T. (1988), "Entoptic phenomena in Upper Palaeolithic art", *Current Anthropology*, 29, 2, pp. 201-245.
- REICHEL-DOLMATOFF, G. (1978), *El chaman y el jaguar*. Siglo XXI, México.
- SHERRAT, A. (1991), "Sacred and profane substances: The ritual use of narcotics in later neolithic Europe", *Sacred and Profane, Proceedings of a conference on Archaeology, Ritual and Religion*. Oxford, 1989, pp. 50-64.
- VÁZQUEZ VARELA, J.M. (1989), "Estado actual de la cuestión de las relaciones atlánticas de los grabados rupestres prehistóricos de las Islas Canarias", *VI Congreso Español de Historia del Arte. Los caminos y el arte*. Santiago de Compostela, 1986, pp. 151-154.
- VÁZQUEZ VARELA, J.M. (1990), *Os petroglifos de Galicia*. Universidad de Santiago, Santiago de Compostela.
- WELLMANN, K.F. (1981), "Rock art, shamans, phosphenes and hallucinogens in North America", *Bollettino del Centro Camuno di Studi Preistorici*, 18, pp. 89-105.