



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
DOCTORADO EN FILOSOFÍA DE LA CIENCIA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
FACULTAD DE CIENCIAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS
DIRECCIÓN GENERAL DE DIVULGACIÓN DE LA CIENCIA

**INTERPRETACIÓN EN EL ARTE RUPESTRE.
*REFLEXIONES ONTOLÓGICAS Y EPISTÉMICAS
DESDE LA FILOSOFÍA DE LA ARQUEOLOGÍA***

TESIS QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTORA EN FILOSOFÍA DE LA CIENCIA

PRESENTA:

ALMA NOHEMÍ VEGA BARBOSA

TUTOR PRINCIPAL

DR. JOSÉ LUIS VERA CORTÉS

ESCUELA NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA E HISTORIA

COMITÉ TUTOR

DR. JULIÁN PACHO GARCÍA

UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO – EUSKAL HERRIKO UNIBERSITATEA

DRA. AURA LETICIA PONCE DE LEÓN CONTRERAS

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

CIUDAD UNIVERSITARIA, CD. MX.

ENERO 2020



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Esta investigación doctoral se realizó gracias a la beca CONACYT 412710 otorgada para la realización de los estudios de Doctorado en el Posgrado en Filosofía de la Ciencia en la Universidad Nacional Autónoma de México, durante el periodo 2016-1 a 2019-2.

Agradecimientos

El primer agradecimiento es para la Universidad Nacional Autónoma de México y el Posgrado en Filosofía de la Ciencia por darme la oportunidad de estudiar en mi país en un Posgrado de excelencia.

Agradezco infinitamente a mis tutores Dr. José Luis Vera Cortés, Dr. Julián Pacho García y Dra. Aura Leticia Ponce de León Contreras que me acompañaron durante los cuatro años del doctorado, brindándome en todo momento su apoyo y valiosa enseñanza, siempre con el ejemplo de la sencillez y el profesionalismo. Gracias también por su invaluable amistad.

Un reconocimiento amplio para mis sinodales Dr. Jorge Martínez Contreras y Dr. Francisco Mendiola Galván que me dieron valiosos comentarios para concluir el trabajo de investigación y por su entrañable amistad.

A los Dres. Manuel González Morales y Óscar Moro Abadía por las oportunidades académicas que me brindaron y el impulso en torno a este tema de investigación.

Gracias al Dr. Alberto Lombo Montañés por sus inspiradores textos y sus alicientes palabras.

A la Lic. Marisela López, Lic. Elizabeth Barajas y el Ing. Héctor Saldaña por todo su cálido apoyo y amistad a lo largo de mis estudios de Posgrado.

Al Dr. Luis Estrada González, coordinador del Posgrado en Filosofía de la Ciencia por todo el apoyo que me brindó durante el Doctorado.

A la Arqlga. Silvia María del Socorro Mesa Dávila, al Arqlgo. Roberto Martínez Meza y a todo el personal de la Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas e Históricas del INAH por las atenciones brindadas.

A mis colegas Dra. Aura Ponce de León, Dr. Bernardo Yáñez, Dr. Jorge Martínez y Dr. José Luis Vera, fundadores del Seminario Hominización, Simbolismo y Arte Rupestre por acompañarnos mutuamente en estos senderos de la prehistoria y por compartirme su amplio conocimiento. Gracias también a todos los participantes en el Seminario por sus aportes y valioso entusiasmo.

Sinceras gracias a mis alumnos de la ENAH, UNAM, BUAP y UACM por ayudarme a crecer en las aulas.

A Victoria Boxaxsni, Carlos Lukacs e Ileri Victoria, por su ejemplo, apoyo y su invaluable amistad.

Gracias a mis padres, Lucy y Juan que me dieron una vida llena de oportunidades, confianza y libertad.

Un reconocimiento especial a mis familias Vega, Barbosa, González y Valdovinos por su apoyo constante y cariño.

Mis más amorosas gracias a Víctor H. Valdovinos Pérez, mi compañero y mi inspiración: por tu apoyo, ejemplo y amor día con día.

Dedicatoria

Dedico este trabajo a mi querida amiga Ivonne E. Kuri Reyes, brillante estudiante del Doctorado en Filosofía de la Ciencia, luminosa mujer, quien me enseñó a valorar la vida en sus múltiples dimensiones y que se fue demasiado pronto.

Contenido

Abreviaturas utilizadas	13
Introducción	15
La arqueología y la filosofía de las ciencias	15
La arqueología	16
La interpretación en arqueología	18
El arte rupestre como inspiración para la reflexión filosófica	20
Problemas y preguntas de investigación	24
Tesis, objetivos y relevancia de la investigación	25
Introducción a los capítulos	26
Capítulo I. El arte rupestre: sujeto-objeto	29
El arte rupestre como artefacto y como documento	29
El arte rupestre como sujeto-objeto de estudio	31
El arte rupestre y sus dimensiones	35
La dimensión material	36
La dimensión artística	37
La dimensión simbólica	37
La dimensión estética	37
La noción de <i>arte</i> en el arte rupestre	38
La interpretación como objetivo inicial	39
Capítulo II. Breve historiografía de los estudios en arte rupestre	47
Las primeras referencias del arte rupestre	48
El arte mobiliario	49
La cueva de Altamira	53
El reconocimiento del arte paleolítico	61
Inicio de las investigaciones académicas	66
Cronología historiográfica y bibliográfica de las primeras obras sobre arte rupestre	71
Capítulo III. Primeros enfoques de interpretación para el arte rupestre	73
El arte por el arte	74
El enfoque mágico-religioso	76
La función simbólica	80
El pensamiento mágico	82
La magia de caza y magia propiciatoria o de la fertilidad	83
La magia simpática y el totemismo	84

Estructuralismo	86
El chamanismo	87
¿Quiénes pintaban? y ¿quiénes interpretaban las pinturas?	90
Críticas al chamanismo	91
Capítulo IV. De objeto mágico a dato arqueológico	95
Pluralismo epistémico en la interpretación del arte rupestre	95
Las nociones de ritual, magia y religión	97
El ritual	97
El mundo mágico-religioso	99
La escuela del Abate Henri Breuil	100
Los fundamentos de la interpretación mágico-religiosa en el arte rupestre	104
Ubicación	104
Los temas	105
Un nuevo paradigma para la interpretación	107
Annette Laming-Emperaire	108
André Leroi-Gourhan	112
Ubicación y relación	115
Capítulo V. Presupuestos epistémicos en las primeras teorías interpretativas	121
Universalidad en los modelos de interpretación	124
Tres preguntas para la reflexión	125
¿Podemos explicar el arte rupestre?	125
¿El arte rupestre es universal?	127
¿Es universal el arte o el modelo de interpretación?	127
El espacio de posibilidades del arte rupestre	128
Capítulo VI. El arte rupestre como <i>forma simbólica</i>	133
La perspectiva de Ernst Cassirer	137
Nociones filosóficas fundamentales en la interpretación del arte rupestre desde la perspectiva de Ernst Cassirer	139
Símbolo, simbolismo y simbolización en el arte rupestre	139
Representación	142
El pensamiento mitológico	144
El arte rupestre como <i>forma simbólica</i>	145
Alusiones a la magia simpática y magia de caza en la obra de Cassirer	147
La abstracción en las formas simbólicas	152
Capítulo VII. El arte rupestre de México	157

Arte rupestre europeo y arte rupestre americano	158
Investigar el arte rupestre en México	160
Numeralia del arte rupestre en México	167
Un viejo debate: ¿arte rupestre o manifestaciones gráfico rupestres?	171
Capítulo VIII. Pluralidad epistémica del <i>arte rupestre</i> en México	177
Área 1. Registro	178
Registro y catalogación	178
Producto cultural	179
Espacialidad	180
Arqueometría	180
Área 2. Conservación y restauración	182
Conservación y restauración	182
Área 3. Interpretación	184
Etnografía y etnohistoria	184
Materialismo histórico	185
Simbolismo	185
Arqueología del paisaje	186
Chamanismo	188
Arqueoastronomía	189
Perspectiva de género	190
Área 4. Comprensión	192
Estética	192
Hermenéutica	193
Semiótica	194
Teorías de la complejidad y fractales	195
Noósfera	196
Tradiciones académicas en el estudio del arte rupestre	198
Larry Laudan y las tradiciones de investigación	199
Capítulo IX. Nociones y preguntas del arte rupestre en México	203
Los nombres del arte rupestre	203
Preguntas y problemas de investigación en el arte rupestre mexicano	207
Sitio arqueológico	208
Patrimonio cultural	209
Reflexiones finales	211
La noción de arte rupestre hoy	215

Índice de Figuras	219
Índice de Gráficas	219
Índice de Tablas	220
Bibliografía	221

Abreviaturas utilizadas

Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas	DRPMZA
Escuela Nacional de Antropología e Historia	ENAH
Instituto de Física	IF
Instituto Nacional de Antropología e Historia	INAH
Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural	LANCIC
Manifestaciones gráfico rupestres	MGR
Programa Nacional de Conservación de Manifestaciones Gráfico Rupestres	PNCMGR
Rock Art Studies: News of the World	RANW
Universidad Nacional Autónoma de México	UNAM

Introducción

I first learned that philosophy and archaeology might have something to do with one another in an archaeological field camp.

Alison Wylie¹

La arqueología y la filosofía de las ciencias

La arqueología como intérprete del pasado es la inspiración de esta investigación. La *interpretación* como proceso de aproximación y generador de conocimiento es el elemento central a analizar desde una perspectiva filosófica de la ciencia y el arte rupestre es nuestro estudio de caso. Así, en este trabajo nos proponemos reflexionar sobre ciertos procesos epistémicos que usa la arqueología en la interpretación del pasado a través de los diálogos que se establecen entre la evidencia material, el investigador y el ámbito académico que lo incluye.

En primer lugar, caracterizaremos a la filosofía de la ciencia como una disciplina que reflexiona acerca del quehacer de las disciplinas científicas. Por lo que es común encontrar en diversas publicaciones su referencia en plural: *filosofía de las ciencias*. La filosofía de las ciencias analiza los métodos y procesos epistémicos que utilizan las ciencias para abordar sus objetos y fenómenos de estudio y, reflexiona también acerca de las nociones ontológicas que conviven en las diferentes construcciones de la realidad. Su aproximación más recurrente en la actualidad es a través del trabajo interdisciplinario. Así, encontramos a la filosofía de la biología, filosofía de la física, filosofía de la medicina y filosofía de las ciencias sociales entre otras interdisciplinas.

Una particularidad de esta investigación consiste en plantear un estudio interdisciplinario entre la filosofía de las ciencias y la arqueología, de manera que este trabajo se enmarca en la tradición de pensamiento denominado *filosofía de la arqueología*, desde este marco, se plantea la necesaria reflexión de modelos teóricos y metodológicos de la disciplina

¹ (Wylie, 2002, pág. ix).

arqueológica y se propone como objetivo central de la investigación la revisión de algunos enfoques epistemológicos y ontológicos que se han desarrollado en torno al arte rupestre.

La filosofía de la ciencia es fundamentalmente una disciplina teórica de “*segundo orden*” en relación con las ciencias existentes, es decir, una “metaciencia” [...] el objetivo de la filosofía de la ciencia es construir modelos (metacientíficos) para *elucidar* lo que es esencial en los conceptos, teorías, métodos y relaciones mutuas que se dan entre las ciencias establecidas. Y justamente en este sentido es, pura y claramente, una disciplina ante todo *filosófica*². (Moulines, 2011, pág. 7)

Respecto a la epistemología, partiremos de la definición de Peter Kosso: “estudio sistemático del conocimiento” (Kosso, 2006) para proponer que la presente investigación se plantea como un estudio sistemático metateórico de la arqueología y de la interpretación del arte rupestre como estudio de caso. Tal estudio metateórico es una identificación y análisis de elementos epistémicos tales como premisas, supuestos y preguntas que plantea la arqueología como disciplina para interpretar sus objetos de estudio. Partiremos de una lectura panorámica de los estudios en arte rupestre hasta un análisis a profundidad de su ontología, además vincularemos a la epistemología de la arqueología y del arte rupestre en términos de verosimilitud del contenido de una teoría. (Laudan, 1999, pág. 31)

Para delimitar este trabajo es indispensable presentar una caracterización de los elementos fundamentales sobre los cuales nos interesa reflexionar: la arqueología, la interpretación en arqueología, y el arte rupestre³.

La arqueología

La mayoría de las definiciones de arqueología, incluyendo las que aquí se presentan convergen en sus líneas principales en los términos: hombre-cultura-sociedad, el pasado y sus vestigios; en general, señalan que los cambios en torno a un tiempo y espacio son los ejes que guían su trayectoria de análisis. En una lectura a mayor profundidad, coinciden en caracterizar a la arqueología ya sea como una ciencia, un generador de conceptos de la cultura, un método o un conjunto de técnicas; un factor común entre estas definiciones es que independientemente del tipo de arqueología que se practique interviene un proceso

² El énfasis con las comillas y cursivas son del autor.

³ El análisis de la noción de arte rupestre se expone en los Capítulos I y VII.

académico que es resultado de prácticas convencionales. Algunas definiciones de arqueología expuestas por diversos especialistas a lo largo de varias décadas:

[El arqueólogo] es, ciertamente y antes que nada, un buscador de hechos, pero sus hechos son los registros de logros humanos; también es, por la misma razón, un humanista, y su tarea secundaria es la de revivificar o humanizar sus materiales con una imaginación controlada que inevitablemente participa de las cualidades del arte e inclusive de la filosofía. (Wheeler, [1961] 1995, págs. 235-236)

Técnica de aprehensión del pasado de la humanidad a través de sus vestigios materiales. (Laming-Emperaire, 1968, pág. 8)

El término “arqueología” se utiliza a menudo simplemente para referirse a un conjunto de técnicas y métodos para la recuperación de información sobre el pasado que luego puede usarse para varios propósitos, y no para referirse a una disciplina completamente independiente con una teoría, método y materia de estudio particular⁴⁻⁵. (Watson, LeBlanc, & Redman, 1971, pág. viii)

Serie de disciplinas que, además de estar relacionadas entre sí, cada una tiene su propio tema de estudio y su método de trabajo. (Hole & Heizer, 1983, pág. 11)

El estudio de la cultura de los grupos humanos, sus procesos de cambios a través del tiempo, su relación con el medio ambiente en que viven y con otros grupos, vecinos o lejanos, contemporáneos o no, inclusive con el mismo grupo en épocas distintas. (Litvak, 1986, pág. 32)

En el momento en que el arqueólogo se enfrenta a un contexto, debe ser capaz de entender cómo se presenta y esto supone un conjunto de definiciones y conceptos sobre sus propiedades formales, las que deben permitirle no sólo separar el objeto de investigación en subclases, sino además, a partir de ellas, generar los procedimientos analíticos que le permitan determinar qué tan alterados están los materiales y sus asociaciones, y así acceder a la explicación de su historia, que no es aparente sino inferida. (López Aguilar, 1990, pág. 92)

Ciencia social que estudia las sociedades humanas y sus transformaciones en el tiempo. Es una ciencia histórica porque investiga el pasado. Forma parte de la antropología y estudia al hombre como ente social, así como su influencia sobre el medio. Es una disciplina que integra la información procedente del conocimiento de la tierra (geología, geofísica y geografía) con datos provenientes de la biología (paleobotánica,

⁴ Texto original: The word “archaeology” is often utilized simply to refer to a set of techniques and methods for the recovery of information about the past that can then be used for various purposes, rather than to refer to a completely independant discipline with a theory, method and subject matter peculiar to it alone (Watson, LeBlanc, & Redman, 1971, pág. viii).

⁵ Todas las traducciones en el texto son responsabilidad de la autora.

paleozoología y paleoantropología) y, en consecuencia, la arqueología es un poderoso puente interdisciplinario de unión. (Manzanilla & Barba, 1994, pág. 13)

La arqueología es lo que hacen los arqueólogos. (Robert Braidwood⁶)

La arqueología es lo que hacen los arqueólogos es la frase que mejor ejemplifica la incidencia de los investigadores sobre esta disciplina ya que la arqueología, si bien es una práctica del ejercicio de normatividades institucionales y convenciones metodológicas y epistémicas, también es una construcción que se realiza desde personalidades e intereses individuales, sus comunidades y tradiciones académicas.

Desde este trabajo consideramos a la arqueología como la práctica científico-humanista de reconocimiento y reconstrucción de los modos de vida de una comunidad, en cualquier tiempo y espacio, a través de diversas interpretaciones de su cultura material simbolizada. Afirmamos que toda cultura material tiene –al menos– una doble carga simbólica, una que proviene desde su origen y otra generada a través de la interpretación arqueológica.

La interpretación en arqueología

La premisa principal de trabajo de la arqueología es vincular a sociedades pasadas con evidencias materiales propias o extrañas, las cuales a su vez son susceptibles de ser interpretadas. Así, dicho en una línea, interpretar el pasado es uno de los objetivos cardinales de la arqueología.

Después de la etapa del anticuarismo quedó claro que las evidencias culturales no pueden ser vistas como objetos aislados que cobran importancia únicamente por su valor estético o grado de exotismo ya que su distribución espacial y perdurabilidad en el tiempo resultarían datos fundamentales para su estudio. Posteriormente se mostró que en el *contexto* de las evidencias materiales está la clave para dar pasos hacia su interpretación. El tiempo y el espacio son las dos dimensiones básicas con las que trabaja la arqueología y que resultan indispensables tanto en la aplicación de sus técnicas como en el proceso de análisis. La interpretación es al mismo tiempo una tarea y una responsabilidad epistémica, e insistimos en que es también es una de las misiones principales desde su formación como disciplina particular.

⁶ Citado en (Hester, Heizer, & Graham, 1988, pág. 80).

La noción de interpretación a la que aspiramos aludir en esta investigación está cercana a la idea de comprensión de Gadamer cuya síntesis podría resumirse en su postulado: “todo comprender es interpretar” (Gadamer, 1977, pág. 467); desde este trabajo consideramos que el arte rupestre es un objeto de estudio que debe comprenderse y no explicarse, éste puede considerarse como una expresión de las ciencias del espíritu, desde la postura gadameriana, no existe otro modo de relacionarse con el mundo sino es a través de la comprensión-interpretación.

La interpretación en arqueología comparte algunos elementos con la postura hermenéutica del conocimiento, en donde la hermenéutica gadameriana integra en un solo momento el ver, el comprender y el interpretar una única naturaleza del conocimiento⁷. La interpretación que planteamos en este trabajo proviene de los enfoques teóricos de las llamadas arqueologías interpretativas: neomarxista, pospositivista, fenomenológico y hermenéutica; todos estos enfoques promueven la coexistencia de diversas interpretaciones para un mismo fenómeno y se oponen a la existencia de interpretaciones correctas (Renfrew & Bahn, 2016, págs. 17, 44). Desde una visión hermenéutica, Vega caracteriza a la interpretación desde la comprensión:

[...] la interpretación en arqueología, [es considerado] como un proceso de naturaleza contextual donde los eventos a estudiar constituyen un plexo de relaciones en un tiempo y espacio determinado. El fenómeno de la comprensión implica que uno comprende algo y se comprende a sí mismo, desde sus prejuicios, desde la tradición a la que pertenece, desde su horizonte de significación y que esta comprensión se realiza cuando se fusiona con la alteridad⁸. (Vega Barbosa, 2015, pág. 42)

Un concepto clave en esta idea es la noción de *fusión* pues durante el proceso de interpretación en arqueología se crea una amalgama entre la visión del intérprete-investigador, el discurso que lanza sobre la obra y el contexto original de la obra misma.

Respecto al contexto, nos apoyaremos en la perspectiva de *mutidimensionalidad significativa* que refiere el arqueólogo inglés Ian Hodder y en donde a partir de la evidencia arqueológica, comúnmente llamado *el dato*, es posible interpretar el significado a través de “asociaciones

⁷ Tal naturaleza del conocimiento dependería en términos kuhnianos del contexto de referencia.

⁸ Cfr. Almorín, Tomás E. (2000). ¿Qué es hermenéutica? Una aproximación. En Iztapalapa, Revista de ciencias sociales y humanidades, UAM año 20, núm. 49, México, p. 13-26

y contrastes” por tal motivo, desde la lectura de este teórico, existirán múltiples contextos dependiendo de las preguntas de investigación que se formulen (Hodder, 1988, pág. 167).

El arte rupestre como inspiración para la reflexión filosófica

El arte rupestre es un motivo de investigación singular⁹ en el que convergen intereses epistémicos desde la antropología, el arte y la filosofía entre otras disciplinas. Es una evidencia cultural que concentra momentos específicos de la historia de la comunidad que la creó y que contiene información de sus visiones del mundo. El interés por conocer tal información se intensificó, desde el inicio de su estudio, cuando los primeros investigadores a finales del siglo XIX se percataron de que al menos una parte de esa información permanecería encriptada para el intérprete ulterior y actual. Las ideas que pudieran estar contenidas en las obras rupestres serían muestra de una realidad visible pero parcial o incluso totalmente incomprensible.

El arte rupestre es atemporal, la necesidad y gozo por crear obras sobre superficies de roca está vigente al día de hoy. Las caracterizaciones del arte rupestre son diversas y reflejan el enfoque desde el cual se proyecta, además de su contexto histórico y académico particular (Vega Barbosa, 2019b, págs. 148-154), por ejemplo desde un análisis no superficial es fundamental reflexionar las implicaciones que tiene el uso del término arte: “La noción de arte rupestre depende de la aplicación del concepto de arte que se tenga” (Carroll, 2016). Así, cada concepto acarrea consigo un cúmulo de preconiciones y guías que son la heurística del planteamiento epistémico a desarrollar. En este trabajo utilizaremos el término *arte rupestre* para referirnos a toda aquella evidencia arqueológica pintada o grabada sobre superficies o fragmentos de roca, estimando en todo momento los aspectos sociales, estéticos y artísticos de su cultura expresados a través de un proceso gráfico.

A manera de introducción, revisaremos algunas de las definiciones de los términos arte cuaternario, arte prehistórico, arte paleolítico, arte rupestre, arte parietal y arte mobiliario; como puede verse, los tres primeros conceptos hacen referencia a la ubicación de esta expresión en la línea del tiempo, ya sea respecto a una era, al linaje de una especie o a un

⁹ En el capítulo I se presenta un análisis a mayor profundidad acerca del arte rupestre como sujeto-objeto de estudio.

periodo específico de evidencia material; mientras que los tres últimos conceptos refieren a la naturaleza física del soporte utilizado, a su ubicación en un espacio determinado y a su portabilidad.

Arte cuaternario

La noción de arte cuaternario refiere a la cuarta era en la línea temporal desde la geología y a través de ésta se infiere mayor cercanía de las evidencias materiales en una lectura en panorámico del tiempo humano en la trayectoria de la vida en el planeta, es decir que el arte cuaternario estaría más cerca de lo que creemos si miramos la longitud total de la edad del planeta (Ponce de León, 2016). Rousot define al arte cuaternario como aquél que procede de la cuarta era del tiempo geológico, “el arte paleolítico superior a veces se conoce como arte cuaternario¹⁰ (Rousot, 1990, pág. 46).

Arte prehistórico

El término de arte prehistórico contiene, en su concepción original, una combinación de conceptos las nociones del arte como refinamiento y de lo *salvaje* y primigenio para denotar creaciones paradójicamente artísticas desde un mundo antiguo que se concebía caracterizado por la barbarie.

Este término se refiere al tiempo y a todas las disciplinas científicas que estudian a la humanidad y su entorno desde su origen, hace unos tres millones de años, hasta la aparición de la escritura, estas fechas que varían de una región a otra. Al arte prehistórico le conciernen los últimos 30 o 35 milenios de este largo período y que, según nuestro conocimiento, solo es obra de *Homo sapiens sapiens*¹¹ (Rousot, 1998, pág. 45).

Arte paleolítico

La noción de arte paleolítico describe de manera general el periodo que corresponde a una amplia cronología de hallazgos de cultura material de la humanidad. El periodo Paleolítico

¹⁰ Texto original: Quatrième ère des temps géologiques, celle dans la quelle nous vivons. l'art du Paléolithique supérieur est parfois qualifié d'art quaternaire.

¹¹ Texto original: Ce terme désigne l'époque et l'ensemble des disciplines scientifiques qui étudient l'humanité et son environnement depuis son origine, il y a quelque trois millions d'années, jusqu'à l'apparition de l'écriture, à des dates variant d'une région à l'autre. L'art préhistorique intéresse les 30 ou 35 derniers millénaires de cette longue période et à notre connaissance n'est l'oeuvre que des *Homo sapiens sapiens*.

ha tenido en su cronología “límites cambiantes” de acuerdo a la evidencia material y sus interpretaciones (Ponce de León, 2016, pág. 24).

Paleolítico, (piedra antigua). Período que abarca la mayor parte de los tiempos prehistóricos, desde el origen¹² hasta aproximadamente 10 000 años antes de nuestra era (final de la última glaciación). Al comienzo del Paleolítico Superior, hace 40,000 años, aparecieron en Europa el *Homo sapiens sapiens* y las primeras manifestaciones artísticas verdaderas (Roussot, 1998, pág. 40)¹³.

De acuerdo a Ponce de León, las cronologías del Paleolítico se pueden delinear de acuerdo a los siguientes límites temporales, los cuales están estrechamente relacionados con la evidencia material y su interpretación (Ponce de León, 2016, págs. 23-31):

CRONOLOGÍA DEL PALEOLÍTICO
Paleolítico Inferior. Hace alrededor de 2.6 / 2.5 millones de años en África
Paleolítico medio. Hace alrededor de 300 / 200 mil años
Paleolítico Superior. Hace alrededor de 45 / 40 mil años
Neolítico. Hace alrededor de 11 mil años

Arte parietal

El arte parietal es aquél que se ubicó en paredes de los lugares que se habitaban o frecuentaban. La idea del arte parietal vincula el imaginario de la vida dentro de las cuevas y abrigos rocosos. Es también una visión de la cueva como el lienzo natural en el que el hombre prehistórico plasmaba sus pensamientos y creencias.

Por definición, arte parietal, está en paredes de cuevas, refugios, acantilados o en grandes rocas no móviles. Por extensión, incluimos en el arte parietal las obras incisas en la arcilla del suelo de las cuevas o los modelos sostenidos en el suelo. Rupestre: usado a veces como sinónimo de parietal, este término se aplica con mayor frecuencia al arte post-paleolítico, ejecutado en rocas o paredes al aire libre, como en el valle de las

¹² Proponemos que con la expresión “desde el origen” el autor hace referencia al origen de la cultura material del linaje homínido.

¹³ Texto original: Paléolithique, (pierre ancienne). Période couvrant la majeure partie des temps préhistoriques, de l'origine jusqu'à environ 10 000 ans avant notre ère (fin de la dernière glaciation). Au debut du Paléolithique supérieur, il y a 40 000 ans, apparaissent en Europe les *Homo sapiens sapiens* et les premières vraies manifestations artistiques.

Maravillas, el Tassili, etc. Pero el arte en las paredes o en los bloques paleolíticos es también un arte rupestre¹⁴. (Roussot, 1998, pág. 10)

Obras situadas en las paredes –en latín *paries*– de las cuevas y abrigos, extendiéndose la noción de paredes a los suelos y techos. (Moro Abadía & González Morales, 2004, pág. 120)

Arte rupestre

El arte rupestre es la expresión material de ideas plasmadas en soportes de roca que intencionalmente se buscaron preservar en el tiempo y que son evidencia cultural de comunidades y su relación con el entorno.

Rupestre: usado a veces como sinónimo de parietal, este término se aplica con mayor frecuencia al arte post-paleolítico, ejecutado en rocas o paredes al aire libre, como en el valle de las Maravillas, el Tassili, etc. Pero el arte en las paredes o en los bloques paleolíticos es también un arte rupestre. (Roussot, 1998, pág. 49)

Moro Abadía y González Morales usan los términos rupestre y parietal como sinónimos para referirse a las obras realizadas en paredes o techos de las cuevas (Moro Abadía & González Morales, 2004, pág. 120), en otras partes del mundo donde este arte está localizado en abrigos poco profundos o al aire libre, como en el caso de México, se usa exclusivamente el término rupestre.

Arte mobiliario

El arte muebles, mobiliario o móvil es cualquier objeto realizado sobre cualquier materia prima, ya sea que haya sido modificado o elaborado desde el inicio de su creación. El arte mobiliario es un objeto simbolizado en alto grado, su portabilidad otorga y transmite al portador aquellas propiedades que le son atribuidos, por ejemplo el de adorno, amuleto, poder, protección o identidad entre otros. Una definición general del arte mobiliario es la que propone Roussot en el *Petit glossaire de l'art préhistorique au Paléolithique*: “pequeños objetos hechos de piedra, hueso, marfil o cuernos, que pueden ser transportados, han sido grabados, tallados o pintados

¹⁴ Texto original: Par définition, art parietal, il se trouve sur des parois de grottes, d'abris, de falaises ou sur de très gros blocs rocheux non mobiles. Par extension, on inclut dans l'art parietal les oeuvres incisées dans l'argile du sol des grottes ou les modelages tenant au sol. Rupestre: Parfois employé comme synonyme de parietal, ce terme est le plus souvent appliqué à l'art post-paléolithique, exécuté sur des rochers ou des parois en plein air, comme dans la vallée des Merveilles, le Tassili, etc. Mais l'art sur parois ou sur blocs paléolithique est aussi un art rupestre (Roussot, 1998, pág. 10 y 49).

excepcionalmente” (1998, pág. 10). En los objetos de arte mueble es notable el diseño para su construcción al igual que en las obras rupestres se identifican intencionalidad y diseño.

Resulta esencial conocer las diferencias entre los conceptos aquí expuestos ya que cada uno hace referencia a un aspecto particular de esta expresión cultural y no es conveniente que sean tratados como sinónimos, en ellos subyace parte de la historia de la cultura material de la humanidad y su capacidad emotiva, artística y cognitiva.

Problemas y preguntas de investigación

Uno de los motivos principales para el desarrollo de esta investigación se relaciona con el ejercicio profesional de la disciplina pues observamos que en la práctica es necesario un mayor número de reflexiones en su metodología, epistemología y ontología.

El interés por realizar investigaciones donde se relacionan la arqueología y la filosofía de las ciencias en México va en incremento. Desde el 2006 a la fecha, siete tesis de maestría¹⁵ en Filosofía¹⁶ se han sustentado en el Programa de Posgrado de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM): *La relación entre cognición y cultura material en arqueología cognitiva* (Robles Zamora, 2018), *La pertinencia del discurso filosófico en el análisis y construcción del saber arqueológico: una aproximación al fenómeno interpretativo* (Vega Barbosa, 2015), *La divulgación de las ciencias sociales en la comunicación de la ciencia. Un análisis comparativo entre arqueología y biología* (Rodríguez Ríos, 2013), *Evidencia y justificación en la investigación de fenómenos del pasado* (Sandoval García, 2012), *Los planes de estudio en arqueología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y sus transformaciones (1964-2006): una reflexión sobre la nueva propuesta curricular* (Rettig Hinojosa, 2008), *La arqueología como ciencia en México: una mirada a la disciplina a través del conflicto Leopoldo Batres - Manuel Gamio en la historia de la arqueología* (Bolaños Sánchez, 2007), *Hacia una arqueología cognitiva de Mesoamérica: descripción formal de los tableros del Tajín mediante una gramática*

¹⁵ Hasta el momento no se ha sustentado en este Posgrado una tesis doctoral donde se realice una reflexión de un tema arqueológico desde la filosofía de las ciencias.

¹⁶ En sus campos de conocimiento: Filosofía de la Ciencia, Filosofía de las Ciencias Cognitivas, Historia de la Ciencia y Comunicación de la Ciencia.

generativa (Álvarez Cos, 2006). Estos trabajos se suman a aquellos planteados desde la historia, la antropología y la sociología –entre otras disciplinas– que proponen fortalecer una línea de investigación para la filosofía de las ciencias sociales en el Posgrado de Filosofía de la Ciencia de la UNAM.

Algunas obras autoría de arqueólogos mexicanos se suman a una autorreflexión desde y para la disciplina, por mencionar algunas de las más sobresalientes se puede citar la obra *Las texturas del pasado. Una historia del pensamiento arqueológico en Chihuahua, México* (Mendiola Galván, 2008) en la cual Francisco Mendiola realiza una historia crítica de la arqueología en el estado de Chihuahua, partiendo de una necesaria reflexión de la disciplina en su contexto social y desde el interior de la propia arqueología mexicana (Mendiola Galván, 2008, pág. 20). Otras obras ya clásicas que han planteado una reflexión de la arqueología mexicana y su quehacer son: *El leviatán arqueológico. Antropología de una tradición científica en México* (Vázquez León, 1996), *Arqueología, realidades, imaginaciones* (Crespo, Viramontes, & Rodríguez, 1996), *Arqueólogos a través del espejo* (López Wario, 2010).

Tesis, objetivos y relevancia de la investigación

Nuestro objetivo principal en este proyecto es reflexionar sobre algunas herramientas epistémicas que usa la arqueología en la reelaboración del pasado y observar qué diálogos se construyen entre la evidencia material, su contexto, el investigador y su interpretación. Para ello primero revisaremos el abanico de perspectivas epistémicas que se han elaborado desde el reconocimiento del arte paleolítico, hace poco más de un siglo, y hasta la actualidad en la interpretación del arte rupestre y analizaremos algunos enfoques teóricos que se han aplicado con mayor frecuencia en la investigación del arte rupestre de México. Un objetivo también central es reconocer y analizar las diferentes nociones del arte rupestre que se han desarrollado en la arqueología mexicana.

Realizaremos a un análisis epistémico detallado del arte rupestre como *forma simbólica* y que ha gestado interpretaciones de larga duración en los enfoques mágico-religiosos. Dos de las preguntas que guiarán este ejercicio particular son: ¿por qué predominan las explicaciones

de corte simbólico en los enfoques de interpretación del arte rupestre?, ¿cuáles son los límites de la interpretación mágico-religiosa?

De manera que un objetivo particular de este trabajo es profundizar en la comprensión de aquellas condiciones en donde la hipótesis de la explicación simbólica, sigue teniendo vigencia en el estudio del arte rupestre y conocer qué elementos de referencia se han integrado a esta concepción desde la aparición de las teorías de interpretación mágico-religiosa en la primera mitad del siglo XX.

Para guiar el presente estudio, proponemos considerar a manera de tesis que la interpretación en arqueología ha desarrollado hipótesis universalistas para el arte rupestre propiciando la estandarización de contenidos y significados de una región a otra y buscando proyectar imágenes arquetípicas igualmente universales. Y como tesis en el ámbito local proponemos que la diversidad de nociones que existen para la caracterización de este objeto de estudio tiene una decisiva influencia en su ontología.

Introducción a los capítulos

En el capítulo I de esta investigación proponemos una serie de reflexiones acerca del arte rupestre como objeto y sujeto de estudio y exploramos los límites epistémicos a abordar en este trabajo. El objetivo de este primer capítulo es hacer énfasis en la necesaria reflexión filosófica en la arqueología y el arte rupestre como un elemento que siempre ha estado vinculado a la interpretación como proceso indisoluble de la labor arqueológica.

El capítulo II desarrolla una breve historiografía cronológica sobre el inicio de los estudios del arte rupestre a nivel mundial, destacando el papel protagónico de la cueva de Altamira, su descubrimiento y papel crucial en el reconocimiento del arte paleolítico, así como las nuevas caracterizaciones de la evidencia material de las comunidades prehistóricas, concepciones que se desarrollaron a partir de este descubrimiento material y desarrollo conceptual.

En el capítulo III realizamos una revisión, también cronológica, de las primeras teorías interpretativas con las que se interpretó el arte rupestre. Desde la perspectiva del Arte por el Arte a principios del siglo XX y en la que predominaba una visión ornamental del arte rupestre

hasta la llegada del chamanismo en los años noventa, teoría que sigue aplicándose hasta el día de hoy con relativa frecuencia en el arte rupestre en México.

El capítulo IV, tiene dos objetivos centrales: el primero es concentrar distintas reflexiones acerca de la *teoría simbólica* que se caracterizó a partir de la exaltación del pensamiento ritual, mágico y religioso y que buscaba dar una respuesta al origen del arte rupestre¹⁷. El segundo objetivo, es mostrar el cambio epistémico que se dio a raíz del planteamiento del rigor científico de la investigación de esta evidencia cultural.

La reflexión en el capítulo V presenta aquellos presupuestos epistémicos que hemos identificado en las primeras teorías interpretativas desarrolladas en su mayoría durante el siglo XX. Este apartado presenta un ejercicio de análisis epistémico de los argumentos que subyacen en los distintos enfoques teóricos y su aplicación al arte rupestre.

En el capítulo VI estudiamos el arte rupestre como *forma simbólica* desde la perspectiva de Ernst Cassirer y su relación con la teoría simbólica. Exploramos que la naturaleza simbólica del arte rupestre parece ser un elemento fundamental en las distintas interpretaciones desde hace casi un siglo.

El capítulo VII aborda la propuesta de *tradiciones de investigación* de Larry Laudan para analizar la importancia de este concepto en los estudios de arte rupestre.

Para cerrar el desarrollo de esta investigación, En el capítulo VIII se muestra una propuesta de análisis particular al tomar como objeto de estudio la investigación del arte rupestre en México.

En las reflexiones preliminares recopilamos y analizamos las ideas generadas en la investigación acerca de la interpretación en arqueología. Y reflexionamos acerca de la caracterización y comprensión del arte rupestre como un objeto de estudio excepcional para la filosofía de la arqueología.

¹⁷ El chamanismo, como expondremos, puede insertarse también dentro de esta vertiente teórica.

Capítulo I. El arte rupestre: sujeto-objeto

El arte rupestre ofrece una amalgama de documento, emoción y sensualidad.

Ana María Rocchietti¹⁸

El arte rupestre como artefacto y como documento

En el estudio del arte rupestre hay dos retos principales, el primero es definirlo ontológicamente, el segundo es su comprensión. *Qué es y para qué es* son las preguntas básicas de esta materia de estudio. La investigación reflexiva de cualquier objeto científico y cultural da inicio con el análisis de la categorización que se use en su definición, de este modo, podemos decir que la práctica interpretativa de la obra rupestre se orienta por medio de las categorías que son utilizadas para describir y definir las obras, sus procesos vitales y sus funciones.

Antes de pretender responder cuestiones particulares, diremos que en la naturaleza del arte rupestre existe una dualidad ontológica: por un lado, consideramos que es una evidencia material en sí misma y por otro que es evidencia de diversos aspectos aparentemente no tangibles, entre éstos la acción y emoción del sujeto que toma una forma material susceptible de ser estudiada.

El arte rupestre tiene una multiplicidad de funciones: *contener, expresar y representar* entre las principales. La función *significar* es un presupuesto que proyecta principalmente aquél que la interpreta. El arte rupestre es al mismo tiempo artefacto arqueológico y documento; ambos preservan evidencia material y, también ambos expresan ideas.

Artefacto arqueológico se puede definir como todo aquél objeto o conjunto de objetos que presenten huellas de uso cultural intencional o no, o bien como “materia con evidencia de actividad humana” (Torres Montes, 1981, pág. 15), de manera que cualquier elemento material que haya sido modificado –como hemos dicho intencionalmente o no–, al ser creado, usado o desechado en el pasado es motivo de interés de la arqueología. Al respecto de las

¹⁸ (Rocchietti, 2015, pág. 39)

huellas intencionales en un objeto proponemos que hay que distinguir la intencionalidad simbólica vertida en un objeto y de la *intencionalidad práctica* que definiremos como aquellas huellas de uso que se imprimen en artefactos durante su periodo de utilidad, sostenemos que son estas huellas son intencionales debido a que el usuario del objeto *sabe* que este artefacto se verá modificado con su utilización. Aquellos artefactos que no fueron usados, y que por ende carecen de huellas de uso, muestran intencionalidad de ser reservados. En resumen, lo que vemos a simple vista en su intención práctica: es medible mientras que lo que percibimos en su intención simbólica-emotiva es sensible.

Por su parte, un *documento* puede definirse como una “expresión inteligible de ideas [...] manifestadas por escrito, en un relato verbal o expresadas en imágenes, dibujos o formas tridimensionales” (Torres Montes, 1981, pág. 15), en cuanto a esta definición hay que decir que manifestar ideas contiene un fuerte compromiso de transmisión y preservación de información.

Entre estas dos entidades conceptuales, el artefacto arqueológico y el documento, existe una relación intrínseca debido a que un elemento cultural a menudo puede presentar características de ambas entidades, y en algunos casos puede ser uno y otro al mismo tiempo.

Cuando un objeto cualquiera es empleado como testimonio de alguna idea o pensamiento expresado por él, para construir una secuencia cronológica de algún aspecto de actividad humana o natural, estamos empleando este objeto que puede ser un artefacto arqueológico– como documento histórico (Torres Montes, 1981, pág. 16).

En este sentido el arte rupestre es un artefacto arqueológico y un documento. Es aquí donde la elección del enfoque de interpretación cobra su máxima relevancia pues éste definirá no sólo esta dualidad ontológica sino cómo se relacionan ambas facetas del arte rupestre: “artefacto y documento son resultado del enfoque y contexto de estudio y no es una característica distintiva del objeto” (Torres Montes, 1981, pág. 16).

El arte rupestre es un tema de investigación multidimensional en donde conviven diferentes entidades epistémicas: “en el arte rupestre hay: Cronologías, especies, ideas y explicaciones (Nougier, 1958, pág. 33). Desde la arqueología se asume que las evidencias materiales, como expresión de las actividades culturales de una comunidad contienen ideas directa o indirectamente registradas, tal como lo propone Ana María Rocchietti, la significación del arte rupestre es inherente al mismo, visto como objeto-documento: “El arte rupestre no

existiría –en cuanto documento rupestre– *si no hubiera significado algo para alguien*¹⁹ (Rocchietti, 2015, pág. 43). La autora nos recuerda que el arqueólogo intérprete deberá reconocer su responsabilidad epistémica ante una obra significativa como lo es el arte rupestre.

El arte rupestre como sujeto-objeto de estudio

Si bien el arte rupestre es una evidencia material proveniente de cada cultura particular y ha sido abordado como un objeto de estudio que se puede analizar en sus dimensiones tangibles, también ha sido abordado desde las posibilidades de su intencionalidad social y cultural, ya sean artísticas, estéticas o simbólicas. La intencionalidad de una obra rupestre expone una conexión espontánea con el creador de la obra y con el grupo al cual perteneció. Desde el tiempo presente sólo tenemos acceso a la obra vista como una obra *final*, terminada en sus límites materiales, pero mutable en sus significaciones, a cual conjunta expresiones de las prácticas y creencias de un grupo en un momento histórico específico y el cual conlleva la acumulación de conocimientos desarrollados por cada generación. La obra final es aquello que configuramos como *evidencia arqueológica*.

En las tradiciones pictóricas de cada región hay una *intencionalidad* de trascendencia y de definición y sentido de pertenencia. ¿Qué define a la intencionalidad en un vestigio arqueológico? En trazos simples diremos que es desear mostrar algo: dar un mensaje, reconocer una actitud, dejar una huella de su presencia, mostrar una filiación cultural; por medio de la presencia o ausencia de un objeto material o de una alteración en un objeto o edificación (Vega Barbosa & Valdovinos Pérez, En prensa).

Al contar con diversas expresiones *intangibles* en la obra, como hemos dicho, se cuenta también con evidencias *tangibles* del *mundo simbólico*; la dimensión fáctica es trascendida de manera que el objeto también será sujeto, pues *en la obra sobrevive la intención del sujeto*. Así, en la comprensión del arte rupestre conviven dos sujetos: el creador convertido en su obra y el intérprete que percibe resabios de ese momento creador. El intérprete conoce íntimamente al autor de su obra.

¹⁹ El énfasis con la cursivas es de la autora.

El reto máximo en la interpretación es identificar la voz del autor, y en ella, atisbos de su pensamiento, creencias y mucho más inalcanzable: su intención simbólica. Así, la obra rupestre es vista e interpretada como un *sujeto-objeto* que muestra procesos activos de una sociedad y por ello conviene comprenderla como una obra que se sigue construyendo cuando la observamos interpretándola y cuando la interpretamos observándola. De manera que en el arte rupestre se busca el significado que sólo puede ser visto a través de la intención del autor, por ello interpretar las obras es una incesante búsqueda del sujeto y no sólo de su obra como una expresión externa.

En el proceso de interpretación de la obra rupestre se advierte la *presencia* cultural de sus creadores, sin duda, al querer alcanzar el pasado queremos alcanzar al *otro*. Los trazos e incisiones en la piedra son muestras materiales del proceso de construcción de una idea y al mismo tiempo son testimonios individuales y colectivos y, dicho en un modo amplio, representan y contienen ideas conscientes e inconscientes: “la cultura es un síntoma colectivo y que el tipo de cultura, su régimen, establece el tipo de inconsciente que nos posee. Vale esto para cualquier sociedad y para cualquier tiempo” (Rocchietti, 2015, pág. 43). En este sentido, se ha inferido la existencia de obras privadas y públicas, como veremos más adelante, esta idea fue base de los enfoques mágico-religiosos para la interpretación del arte rupestre ya que concebir discrecionalidad en la ubicación y exposición de una obra supone un carácter restrictivo de su acceso e incluso de su diseño y elaboración.

En la conceptualización del arte rupestre existen dos problemáticas ineludibles, la primera es que el sujeto-objeto del pasado se configurará dependiendo de quién lo estudie, y según en manos de quién esté, será un *objeto circulante* (Pagés, 2006, pág. 17); por ejemplo será un *objeto*²⁰ para los herederos de la cultura, un objeto para el arqueólogo y otro tipo de objeto para las autoridades del patrimonio cultural. Tanto el sujeto como el objeto nunca son los mismos a los ojos de los distintos actores que los estudian. Son estos quienes lo configuran, los extraen de su contexto original y lo insertan en diferentes contextos artificiales para su estudio.

²⁰ El término objeto se usa aquí de manera artefactual sin entrar en contradicción con la propuesta de sujeto-objeto.

La segunda problemática alude a la contrastación de la evidencia simbólica como un problema central en el análisis de la obra rupestre: qué simbolizó una obra para un grupo en el pasado queda fuera de nuestros límites epistémicos; desde el presente lanzamos interpretaciones con el objetivo de que nos sean devueltas respuestas e imágenes coherentes de la lectura del pasado, a esto podríamos llamarlo un problema de coherencia interpretativa: “cuando los arqueólogos hacen interpretación de los objetos les asignan un significado el cual se supone es el mismo que las sociedades del pasado les otorgaron al producirlos y usarlos” (Mendiola Galván, 2008, pág. 20).

Para analizar la obra rupestre se puede comenzar con pasos discretos y considerar su mínima expresión: el punto, la línea y el plano son parte integrante del sujeto-objeto, en la obra gráfica estas entidades funcionan como unidades básicas para la construcción de la obra rupestre, una caracterización general de estas entidades es descrita por el teórico del arte León Battista Alberti, del siguiente modo:

[...] el punto es un signo que, por así decirlo, no es divisible en partes. Llamo signo aquí a lo que hay en una superficie de modo de pueda ser percibido por el ojo [...] Si estos puntos se ponen juntos en orden, se extienden en una línea. Y una línea será para nosotros será un signo cuya longitud puede ser dividida en partes, pero será de una anchura tan tenue que nunca se pueda escindir. Algunas líneas son llamadas rectas; otras, curvas [...] Si se ligaran muchas líneas como los hilos en la tela formarían una superficie (Battista Alberti, 2007, págs. 69-70)

Para Battista, el pensamiento del artista está totalmente vertido en la obra, expresa que: “las cosas que no son visibles no conciernen al pintor” (pág. 69); desde este trabajo consideramos que sin duda el autor alude a la existencia del mundo simbólico, pero sólo aquél que ha sido explicitado en el mundo gráfico; en el estudio de la técnica del arte rupestre cualquier trazo puede mostrar evidencias del proceso artístico a cualquier nivel de intencionalidad que se pretenda:

Aun en el caso de los garabatos y los meandros digitales llamados *macarronis*, es posible sacar bastante provecho de su estudio. Algunos autores entre los cuales se halla el mismo Breuil, han afirmado que tales meandros son unos ensayos ingenuos de dibujo, producidos por los primeros artistas, y estrictamente análogos a los primeros y confusos ensayos de dibujo de los niños. Por el contrario, un atento análisis nos indica que se trata más bien de *productos lúdicos* de artistas veteranos (Freeman, 1992, pág. 89).

Incluso los trazos accidentales son también expresiones de ideas de un sujeto creativo. La intencionalidad de crear algo aparentemente confuso radica en la exploración del movimiento, éste puede ser reconocido en el presente, aún sin abordar su significado comprendemos en la práctica el quehacer gráfico de cualquier tipo de obra en sus aspectos de simplicidad o complejidad, su grado de terminado y la exaltación de sus atributos. No sabemos *qué* significa un zigzag, pero sabemos *cómo* hacerlo: reconocemos el trayecto y movimiento que se requiere para crearlo y la sensación de su trazo en una especie de onomatopeya gráfica.

Es imprescindible exponer que son los académicos quienes definen estas características en el sujeto-objeto de estudio, y que si bien pueden existir ejes que guían escuelas de pensamiento, cada formulación de la noción *arte rupestre* responde a necesidades particulares de la investigación así como a una postura teórica específica:

Entendemos por pintura y grabado rupestres los dibujos plasmados por nuestros antepasados en cuevas, grutas, cenotes, abrigos rocosos o bloques pétreos (no incluimos como rupestres aquellas pinturas o grabados que existen en edificios o restos arquitectónicos como pirámides, altares o estelas que en sí mismos son un elemento arqueológico y a los que la pintura, el grabado o el bajorelieve únicamente acompañan, decoran o complementan). (Casado López, López de la Rosa, & Velázquez Morlet, 1990, pág. 569)

El arte rupestre (o parietal) se sitúa en las paredes –en latín *paries*– de las cuevas y abrigos, extendiéndose la noción de paredes a los suelos y techos. Por el contrario el arte mobiliario, móvil por definición, está representado por objetos portátiles o más exactamente, que no están fijos o sujetos de manera alguna a una estructura inmobiliaria definida. (Moro Abadía & González Morales, 2004, pág. 119)

El arte rupestre es la práctica de pintar o grabar directamente sobre la superficie de las rocas siempre y cuando éstas se encuentren *in situ*, es decir, en su emplazamiento original; esta práctica no se define por su temporalidad o por ser exclusiva de alguna sociedad en una región específica, sino que está más relacionada con sus particulares características técnicas de elaboración. (Viramontes Anzures & Flores Morales, 2017, págs. 29-31)

El arte rupestre constituye un sistema de comunicación visual, en el cual cada motivo estaría integrando un signo con un determinado significado simbólico, al mismo tiempo que se habrán utilizado ciertas reglas para combinarlos en patrones reconocibles para las sociedades responsables de su ejecución y uso. (Panizza, 2013, pág. 49)

En la primera definición, además de mencionar los aspectos generales de las técnicas y ubicación es importante observar la distinción que hacen los autores entre el arte rupestre y aquellas obras pintadas o grabadas que consideran complementos de restos arquitectónicos o arqueológicos *evidentes*; por su parte, Moro Abadía y González Morales diferencian al arte mobiliario o móvil del arte parietal y distinguen los problemas epistémicos que implica esta división; los autores proponen sobre este tema uno de los debates actuales más significativos en los estudios historiográficos del arte rupestre. Viramontes y Flores aluden a la técnica como elemento principal en la identificación de esta práctica cultural y diferencian entre pintura rupestre, petrograbado y geoglifo; Finalmente, Panizza aborda la función comunicativa y simbólica, señalando el problema de su significación. Cada definición aborda diferentes ángulos de estudio del mismo objeto.

En toda disciplina se crean definiciones que resaltan diferentes características, funciones y temáticas del objeto de estudio, qué elementos deben considerarse para construir una noción se relaciona con las preguntas de investigación del proyecto en cuestión, del momento histórico y del grupo académico desde donde se plantea el análisis. Las teorías interpretativas responden a contextos específicos en las que se desarrollan; en cada época se aproximan al objeto de estudio para destacar determinados atributos y elementos, “ninguna teoría se da en estado puro” (La Rubia de Prado, 2009, pág. 1).

El arte rupestre y sus dimensiones

Las pinturas rupestres son el mejor ejemplo en arqueología para preguntarnos acerca de la naturaleza de lo que supone el acto de interpretativo: “Cuando observamos un objeto arqueológico en la vitrina de un museo nos preguntamos ¿para qué servía?, en cambio, cuando miramos una pintura rupestre, la pregunta natural es ¿qué representa?” (Viñas, 2014)²¹. A partir de esta reflexión proponemos que en el arte rupestre el *uso* y la *función* del objeto arqueológico-artístico se encuentran articulados, es decir, que estas dos dimensiones de la evidencia material están cerca de ser lo mismo y que ambas se expresan desde el mundo simbólico, incluyendo el plano representacional. Cabe decir que esta articulación entre uso y función no sucede a menudo en otros objetos arqueológicos, la distinción entre cada una de

²¹ También citado en (Viñas Vallverdú, Martínez González, & Deciga, 2001, pág. 200).

estas categorías es una de las bases epistémicas que la arqueología utiliza para hacer inferencias en un primer momento del proceso de interpretación. Por ejemplo, el uso *original* de un cuchillo de obsidiana es cortar (herir o matar) sin embargo su función podría ser distinta: ritual, tributaria o funeraria entre otras.

Las pinturas rupestres son vistas frecuentemente como un desafío epistémico de la obra misma, del contexto social en el que fue concebida, de su función y del pensamiento de su creador. “Son signos que han llegado a nosotros a través de los tiempos proponiéndonos el reto de descifrarlos” (Beltrán Martínez, 1989, pág. 10). Siguiendo a Beltrán, la significación como propiedad intrínseca del objeto y como tarea epistémica están imbricadas.

Al respecto de la significación, la teoría simbólica se entenderá desde esta propuesta como el conjunto de enfoques de interpretación donde el arte rupestre es visto como una expresión cultural eminentemente simbólica.

Revisaremos a lo largo de la investigación que el estudio del arte rupestre puede ser abordado desde diversos *tipos de aproximación* y *niveles de referencia*; de manera que puede ser sujeto de explicación, interpretación, o descripción tanto si se le considera como objeto arqueológico –*evidencia*–, una obra de arte o un elemento simbólico (Vega Barbosa, 2014). En la obra rupestre conviven diferentes dimensiones que forman un conjunto indivisible: la dimensión material, –que abarca los aspectos técnicos– y las dimensiones artística, simbólica y estética.

La dimensión material

En cuanto a su categoría como evidencia, diremos que las obras rupestres tienen cualidades materiales, las cuales son observables y cuantificables; en palabras del prehistoriador español Leslie Gordon Freeman, “los documentos artísticos del Paleolítico son, en primer lugar, productos «materiales» producidos por los artistas. Por tanto, son unas realidades físicas susceptibles de ser examinadas y medidas como tales” (Freeman, 1992, págs. 87-88). En esta dimensión tangible hay límites metodológicos más claros lo cual no excluye las discusiones de carácter técnico de cuyos resultados dependen interpretaciones artísticas y simbólicas. Aquí se hace evidente que las tres dimensiones forman un palimpsesto.

La dimensión artística

La dimensión artística, es un debate sin punto final debido a que tal vez no sea necesario tener un consenso del uso del concepto *arte* en los estudios de la obra rupestre. En un capítulo posterior se abordarán algunos de los argumentos para la utilización de esta noción con la finalidad de analizar de qué maneras este debate ha influido en el discurso teórico del arte rupestre. Por el momento baste con señalarse que la obra rupestre tiene una dimensión artística innegable y reconocible en muchas de sus expresiones en todo tiempo y lugar.

El interés principal de las obras de arte prehistóricas se fundamenta en el hecho de que son no solamente «obras» sino obras de «arte». Hay que admitir que entre ellas hay muchas figuras de ejecución torpe, pero también hay un número grande de verdaderas obras maestras desde el punto de vista artístico (Freeman, 1992, pág. 88).

La dimensión simbólica

La dimensión simbólica es el punto central de interés de este trabajo. En ella conviven elementos sociales y culturales que han sido identificados como aspectos de carácter mágico, religioso o ritual a partir de diversos enfoques de interpretación. En este trabajo reflexionaremos acerca de algunas de estas vertientes teóricas por medio de los cuales investigadores de varias generaciones y tradiciones académicas se han propuesto dar respuestas a la interpretación del arte rupestre.

La dimensión estética

Al aproximarse al sitio rupestre, en un primer momento la experiencia estética se da por el sitio como entidad integrada al entorno, después por el encuentro con el conjunto de figuras. Posteriormente la mente prefiere dividir en conjuntos para tratar de comprender asociaciones. Finalmente, el intérprete pretende dar sentido a cada figura y poder entender el conjunto. Así, la lectura comienza y termina en el conjunto. Las figuras aisladas siempre serán parte de un conjunto mayor, aunque éste no se observe en el sitio. Por ejemplo, la figura de un ciervo aparentemente pintado de manera aislada siempre será parte del conjunto de ciervos rupestres o del conjunto de animales.

En este sentido, [existe] un régimen estético aun cuando no existiera intención estética, como una forma de huella o marca de una forma de constituirse como humano (Rocchietti, 2015, pág. 42). En la dimensión estética se puede ver al arte como sentimiento manifestado.

La noción de *arte* en el arte rupestre

El prehistoriador francés Louis–René Nougier planteó a mediados del siglo pasado una idea que sigue vigente: “el arte prehistórico se encuentra encerrado entre dos enigmas: su creación y desaparición” (Nougier, 1958, pág. 31). La pluralidad epistémica es deseable porque tampoco debe perderse de vista que tanto la *emergencia* como la *desaparición*²² del arte rupestre se deben a diversos factores que apuntan a la inexistencia de un solo elemento global y por ende a la imposibilidad de factores causales.

Desde la perspectiva de Nougier la existencia del arte en las cuevas era una actividad ejemplar en la vida prehistórica. Este autor señaló que las grutas con arte eran “grutas privilegiadas” y las cuales eran “consagradas a la creación de manifestaciones religiosas y mágicas, éstas, debían ser propiciatorias para la proliferación de los animales y fomentar una caza beneficiosa. Estas grutas-templos son distintas a las grutas-habitación, sin embargo no hay que ignorar que ninguna forma de expresión es arbitraria” (Nougier, 1958, pág. 31).

En cuanto a la teoría del arte por el arte este autor señaló que “lo que parecía importar era la *acción* de dibujar, una creación de juego real, no el dibujo en sí mismo” (Nougier, 1958, pág. 33). Y reconoce la existencia de un primer *sentimiento estético* elemento fundamental para definir un *estilo*, el cual puede ser diferenciado entre un estilo personal y un estilo local, advirtiendo así distintos niveles de expresión en los *estilos*, así como en los índices de aprendizaje, experiencia personal, valor temporal (Nougier, 1958, pág. 37).

La noción de *arte* en la caracterización del arte rupestre como un fenómeno distintivo del pensamiento simbólico goza de un amplio espacio en los debates acerca del uso de este término, principalmente a la actitud presentista de este término ante un fenómeno con una antigüedad mínima de 40 mil años.

El arte rupestre ha sido sometido a interpretación por arqueólogos, historiadores del arte y otros, y ha sido tratado como arte, esencialmente en el sentido de la percepción occidental moderna de lo que es el arte. Y, sin embargo, los productores de arte rupestre del mundo, desde sociedades tradicionales o indígenas, no tienen ningún concepto de arte en el sentido occidental, y las producciones artísticas de sus sociedades, en algunos

²² Tanto la emergencia como la desaparición de este fenómeno cultural se plantean en este trabajo en términos generales en un proceso de larga duración y no como eventos específicos en una línea de tiempo.

casos decenas de miles de años, no constituyen el arte tal como lo percibimos. Éstas no son mercancías, no tienen “historias del arte”, sus creadores no eran artistas profesionales, y no pueden ser simplistamente entendidos por comentaristas ajenos. De hecho, sus creadores se referían a diferentes constructos de la realidad²³ (Bednarik, 2013, pág. 482).

Son varias las voces que reclaman un lugar particular para el arte rupestre, un lugar en el que no se parta de la comparación con nuestra idea actual del arte.

Las reglamentaciones autoritarias de la historia del arte, presentadas como la historia de las escuelas, los estilos y las gramáticas, tienen solo una eficacia clasificatoria e ideológica a costa de un empobrecimiento simbólico de las obras. Es una idea furtiva del progreso, de la evolución, de las obras de alineación de la decadencia, a modo de ilustración u ornamentación, con los desempeños económicos, políticos e industriales de la humanidad histórica.²⁴ (Schefer, 1999, pág. 7).

Una de las motivaciones que sustentan el uso del término *arte* es la experiencia estética que se vive al contemplar las obras rupestres. El yo intérprete experimenta sensaciones que trascienden la lógica y la objetividad, la percepción emotiva abre paso a interpretaciones donde los argumentos son de carácter eminentemente subjetivo; la antigüedad y permanencia de los trazos dan a las obras un estatus enigmático que incrementa las preguntas y la necesidad por conocer.

La interpretación como objetivo inicial

El mundo rupestre es un desafío epistémico con ángulos diversos: su origen, *desaparición*, antigüedad, sentidos, actores, género, intencionalidad, funciones, entre otras cuestiones rigen las investigaciones a nivel internacional. Desde este proyecto no se busca encontrar un significado final a las figuras rupestres pues éste –el significado original– está

²³ Texto original: [...] rock art has been subjected to interpretation by archaeologists, art historians, and others, and has been treated as art, essentially in the sense of modern Western perception of what art is. And yet, the producers of the world’s rock art, from traditional or indigenous societies, have no concept of art in the Western sense, and the art-like productions of their societies, in some cases tens of millennia old, do not constitute art as we perceive it. They are not commodities, they have no “art histories”, their makers were not professional artists, and they cannot be simplistically understood by alien commentators. Indeed, their makers referred to different constructs of reality (Bednarik, 2013, pág. 482).

²⁴ Texto original: Les règlements autoritaires d'histoire de l'art, présentés comme histoire des écoles, des styles, comme grammaires n'ont d'efficacité classificatoire et idéologique qu'au prix d'un appauvrissement symbolique des œuvres. C'est qu'une surnoise idée de progrès, d'évolution, de décadence aligne les œuvres, à titre d'illustration ou d'ornementation, avec les performances économiques, politiques et industrielles de l'humanité historique (Schefer, 1999, pág. 7).

exclusivamente en manos de sus creadores. Desde nuestra disciplina en el presente debemos aportar interpretaciones argumentadas y coherentes que muestren tanto un panorama amplio como un acercamiento detallado de las sociedades.

Además de la pregunta central por el significado de las obras, las cuestiones: ¿Qué funciones y significados sociales tenían los sitios rupestres para los grupos que lo frecuentaban?, ¿Qué actividades se llevaban a cabo en esta área?, ¿Cómo era concebido este lugar en el pasado?, ¿Quiénes frecuentaban los sitios?, ¿Cómo se conciben estos lugares en la actualidad? Son interrogantes que tienen vigencia y pertinencia en esta investigación del arte rupestre. Es reconocido que estas son preguntas que se han planteado bajo diversos matices por los investigadores precedentes.

Al respecto de la génesis de la interpretación, toda hipótesis que se ha planteado para interpretar el arte rupestre proviene de una tradición académica particular, de sus fundamentos teóricos y de los argumentos que sostienen a la interpretación. Los principales elementos que participan en el proceso de interpretación son la teoría o el modelo –de interpretación– y el contexto histórico particular donde se encuentran ubicadas las escuelas que forjan tradiciones académicas y científicas en cada generación de investigadores. El investigador imprime esta formación particular y su personalidad en el modelo o teoría.

Veremos en capítulos posteriores que en los estudios sobre el arte rupestre las teorías de interpretación han cambiado con relativa celeridad, de manera que un mismo investigador sostendrá más de una teoría de interpretación a lo largo de su vida académica; esto se ve reflejado como un cambio paradigmático constante en el estudio del arte rupestre. Al decir que las hipótesis han cambiado queremos decir que *siempre* cambian. De modo que las *teorías* de interpretación nunca son concluyentes, algunas, incluso quedan imposibilitadas de contrastar algunos de sus argumentos y esto las coloca en un estado de hipótesis latente.

Así, existe una relación de transformación entre la postura teórica del investigador y los cambios en cómo se ha interpretado el arte rupestre, estos cambios bidireccionales entre teoría y objeto de estudio son de naturaleza activa y dinámica. Dependiendo de cómo se defina el arte rupestre en su caracterización sujeto-objeto de estudio se proyectará el acto de interpretar y ser interpretado.

El reconocimiento del arte rupestre como evidencia simbólica de la humanidad atrajo desde el primer momento el desafío de definir y dimensionar su naturaleza y límites. Qué es el arte rupestre es una pregunta *resolutiva* y está claro que dependerá siempre de quien lo defina, sin embargo si la pregunta se establece de la forma: ¿cómo es el arte rupestre? esta cuestión se formula de forma *propositiva* y se explicita –de origen– que se trata de una interpretación pues el *cómo* se proyecta como una *manera de ver*. *Cómo es* algo está definido por las distinciones que identificamos de ese algo. La caracterización es siempre un proceso que formación de una imagen del mundo.

Acerca de las diversas definiciones que existen del arte rupestre, debe tomarse en cuenta que cada una de sus caracterizaciones destaca diferentes aspectos de esta noción, de manera que algunas estarán proyectadas desde el plano metodológico, por ejemplo en cuanto a las técnicas de manufactura, uso de materias primas o huellas de uso; otras serán propuestas desde el plano epistemológico: qué significado social tienen las figuras, nivel de representación o contexto de creación; y otras más indagarán desde el plano ontológico: qué significan y qué simbolizan. Cabe destacar que el plano tecnológico recoge la experiencia del artista en la aplicación de la técnica vista como proceso, ya que *técnica* refiere a la actividad y destreza del tecnólogo, mientras que *tecnología* refiere a los instrumentos, utensilios, herramientas, artefactos, etc., que el tecnólogo construye con el auxilio de sus técnicas (Lara Zavala, 2016).

Una de las principales tareas que llevan a cabo los investigadores del arte rupestre es la *clasificación* de sus expresiones o motivos gráficos. Algunas clasificaciones particulares utilizadas en el arte rupestre de México son: antropomorfos y el entorno, figuras celestes, fitomorfos, zoomorfos, signos marcas y señales (Guevara Sánchez & Mendiola Galván, 2014), figurativos (biomorfos y objetos): antropomorfos, zoomorfos, fitomorfos, antropozoomorfos, muebles e inmuebles; no figurativos (geométricos): formas básicas, líneas y puntos (Viramontes Anzures, 2005). En cuanto a sus técnicas se clasifican de modo amplio en pintadas y grabadas. La pintura puede haberse realizado por las técnicas: digital, pincel, tampón, carboncillo, aerógrafo y sus combinaciones. El grabado incluye la incisión en bajo y alto relieve, el picoteado y la escultura.

La obra pictórica y escultórica es el resultado de un proceso cognitivo, técnico y creativo. Además de ser un manifiesto sociocultural tangible e intangible. Lo que vemos en las paredes de roca combina técnica, creatividad, conocimiento y emoción en sus trazos naturalistas y abstractos.

Los presupuestos principales en la construcción de los enfoques de interpretación es que el arte rupestre: *comunica, significa y codifica* un cúmulo de información cuyos límites espaciales son sus propios trazos, mientras que los límites temporales son tan amplios que se proyectan más allá de nuestra época. Las obras rupestres a menudo son definidas como una especie de “materialidad estética y comunicativa” (Panizza, 2013, pág. 49), es decir, como una obra tangible que posee un contenido significativo tanto para quienes la crearon y disfrutaron como para quienes la estudiamos hoy. Es claro que este significado puede no ser el mismo para ambos actores y en cada momento.

Respecto a la técnica, en palabras de Henry de Lumley: “Para construir una herramienta, es necesario anticipar sus funciones, determinar de antemano sus usos y concebir de manera abstracta sus productos” (De Lumley, 2007), el autor alude a la existencia de un diseño previo el cual antecede a su uso: “La herramienta manufacturada se concibe en función de un proyecto, es decir, de un objetivo alejado en el tiempo. Se inscribe en una cadena operatoria” (Ibídem, 2007). Por su parte, André Leroi-Gourhan, quien es autor indispensable en la reflexión acerca de nuestra relación con la cultura material desde la prehistoria, también señala la importancia que tiene la intencionalidad en el desarrollo de la técnica: “sí atribuye a esta fina película material que se interpone entre el hombre y el medio unas tendencias, unas intenciones y un fin, porque es creación humana y el hombre está capacitado para desear” (Leroi-Gourhan, 1989, pág. 385). Leroi-Gourhan hizo énfasis en la relación del medio y del desarrollo de las herramientas o artefactos con los que el hombre “asimila su entorno a través de una *cortina*²⁵ de objetos” (Parente, 2007, pág. 160). Diego Parente señala por su parte que “no puede afirmarse, entonces, que los distintos útiles [incluyendo aquellos para la producción del arte rupestre] tengan un carácter arbitrario en cuanto a su composición y diseño. Por ejemplo: los pinceles, aplicadores de cuero y tampones podrían responder a las

²⁵ El énfasis con las cursivas es de quien suscribe.

características del soporte, de las habilidades del artista, de las convenciones de la comunidad y de los recursos del medio en el que se elaboraron las distintas creaciones rupestres. Así, la forma de estas herramientas no estaría exclusivamente en su *prediseño* sino en su construcción (con qué materias primas se cuenta y con qué otros artefactos se apoya esta construcción) y por supuesto también en su uso, tanto en la frecuencia como en el modo en que cada usuario los aprovecha e identifica su alcance técnico. Estos factores se encuentran en el desarrollo de la técnica y la creatividad del arte rupestre; en palabras de Parente: “las herramientas no son frutos de la inteligencia sino de la vida” (Parente, 2007, pág. 167).

La propuesta de las principales relaciones entre los planos técnico-tecnológico, metodológico y epistemológico y ontológico y las dimensiones artístico-estética, simbólica y cognitiva se muestran en la Tabla 1.

Es importante advertir que el análisis del sujeto-objeto se proyecta desde el pasado en los planos técnico-tecnológico y metodológico y desde el presente desde los planos epistemológico y ontológico. También, hay que resaltar que es en el plano técnico-tecnológico donde más información tenemos debido a la evidencia material y en el plano ontológico se nota la reducción de inferencias que se pueden generar en su correspondencia con la evidencia material. Sin embargo, esto se complejiza con las preguntas que se abordan en cada uno de los cruces entre Planos y Dimensiones. El número de características que podemos conocer desde cada Dimensión también es diferente, en la Dimensión artística-estética es mayor el número y va decreciendo hasta la Dimensión cognitiva.

PLANO DE INVESTIGACIÓN				
DIMENSIÓN	Técnico y tecnológico	Metodológico	Epistemológico	Ontológico
PREGUNTA CENTRAL	CON QUÉ Y CÓMO LO HICIERON		PARA QUÉ LO HICIERON	
DIRECCIÓN TEMPORAL	LECTURA DESDE LA EVIDENCIA MATERIAL (PASADO)		LECTURA DESDE EL MODELO TEÓRICO (PRESENTE)	
Artístico-estética y técnica	Composición Perspectiva Proporciones Simetría y geometría Nivel de fidelidad en la representación Herramientas-utensilios y materias primas de creación Composición de pigmentos Procedencia de materias primas Paleta cromática Texturas y efectos visuales	Proceso de creación Elección del lugar específico dentro de la cueva Observación y elección del soporte Elaboración del diseño Tiempo de ejecución de cada paso en el proceso y de la obra en general Preparación del soporte Huellas de uso en utensilios y en el panel Huellas de uso de utensilios * Identificación de autoría	Identificación de estilo Características (naturalismo, geometría, abstracto) Comparación del mundo con la obra Huellas de uso en la obra <i>Qué representa</i>	Significado Emotividad estética <i>Qué significa</i>
Simbólica	Exaltación de características a través de las técnicas utilizadas Resaltar atributos para exaltar cualidades Combinación de técnicas para lograr diversos efectos con el fin de resaltar dichas cualidades	Aprovechamiento de topografía del soporte (la cueva como parte de la obra) Elección del soporte (protuberancia: vientre, cresta: lomo)	El relieve de la cueva transformado en paisaje para la obra Procesos sociales y culturales	Creencias Cosmovisión Tipo de pensamiento <i>Qué simboliza</i>
Cognitiva	Innovación de técnicas Experimentación con materias primas Ensayo y error Combinación de técnicas Capacidades de la visión	Enseñanza-aprendizaje Transmisión de conocimientos Conocimiento generacional	Tipo de mente: colectiva-individual Tipo de mente Agencialidad social	Cómo lo significaron

Tabla 1. Comprendiendo al sujeto-objeto. Relación entre los planos: tecnológico, metodológico, epistemológico y ontológico, y las dimensiones artístico-estética, simbólica y cognitiva. *La identificación de autoría corresponde tanto al Plano técnico-tecnológico como al plano metodológico. Elaboración propia

La obra rupestre muestra momentos históricos particulares, de manera que para comprenderlos hay que estudiar los contextos en los que se generaron. Sobra decir que la interpretación no se logra sólo contemplando las figuras; las teorías de interpretación deben ser contrastadas con procesos que reproduzcan las actividades en el plano tangible y el intangible, en la teoría y en la práctica de la obra misma. Así, proponemos evitar ver al arte rupestre como un producto cultural acabado sino como un cúmulo de procesos sociales de los que podemos conocer más aspectos de las sociedades antiguas.

En este sentido, y como veremos en el capítulo VI el enfoque mágico-religioso reconoce el proceso activo de las sociedades al ver las figuras como medios para obtener un beneficio (Clottes, 2014). De manera que la obra rupestre es en el ámbito social un medio, ya sea de expresión, comunicación, representación o simbolización.

Después de plantear estas primeras definiciones, consideramos que un primer paso para profundizar en el estudio del arte rupestre es conocer cómo se inició su investigación, cuál fue el contexto de los primeros descubrimientos, quiénes son los precursores y desde qué premisas parten sus primeras propuestas de interpretación. Para esto, expondremos en el siguiente capítulo una revisión historiográfica que muestra cronológicamente estos aspectos y que nos ofrecerá una base de información para el análisis de nuestras tesis.

Capítulo II. Breve historiografía de los estudios en arte rupestre

Vivimos en un mundo nuevo.

Gustave Chauvet²⁶

Elaborar una historiografía de los estudios en arte rupestre nos lleva a la tarea de investigación de numerosas fuentes primarias y de compendios documentales que difieren en extensión y profundidad de análisis en cada caso. En algunas fuentes documentales se destacan los hallazgos arqueológicos, en otras sus debates históricos, académicos y políticos. Sin embargo, cada una de las investigaciones previas resaltan diversos puntos de coincidencia en esta labor, elegimos cinco puntos en los que coincidimos es necesario analizar y ubicar en la historia del arte rupestre.

Los aspectos principales a los que haremos referencia, son en primer lugar *Las primeras referencias del arte rupestre*, las cuales son una fuente, afortunadamente cada vez mejor provista, de documentos en donde se hace mención, aunque no siempre análisis, de la existencia de pinturas o grabados –principalmente en cuevas–, aunque sus autores no repararon en su momento a reflexionar acerca de la naturaleza e importancia de tales hallazgos, estas menciones nos proveen de un escenario mejor documentado para analizar la conexión del arte rupestre con las etapas precedentes a su creación. En un segundo momento mencionaremos la importancia que tiene la creación de la noción *Arte mobiliario* y el debate que su uso plantea basado en diversos autores. En tercer término, expondremos el caso del descubrimiento de *La cueva de Altamira*, como caso icónico de los estudios rupestres, sus actores principales y el sisma académico que representó por varias décadas. Posteriores hallazgos, principalmente en cuevas de Francia, aportarían de manera decisiva nuevos elementos en la construcción conceptual del más lejano pasado de la humanidad. Después, abordaremos el momento de *El reconocimiento del arte paleolítico* y el apartado denominado *Inicio de las investigaciones* dará cierre a esta revisión. Finalmente se presenta un cuadro sintético de los principales acontecimientos y obras de acuerdo a su aparición cronológica en el conocimiento del arte rupestre.

²⁶ Frase en una carta de Cartailhac dirigida al arqueólogo y geólogo francés Gustave Chauvet en donde le describe su emoción por las pinturas de la cueva de Altamira y el naciente estudio del arte paleolítico (Chauvet, 2016).

Las primeras referencias del arte rupestre

La peinture est en décadence depuis l'âge des cavernes

Joan Miró, 1928

Desde el siglo I, existen obras que hacen mención de noticias acerca de la existencia de arte rupestre, esos remotos informes resultan los primeros antecedentes del estudio del arte parietal. Una de las primeras noticias del encuentro con pinturas y grabados rupestres no se encuentra en un documento sino en la roca misma, pues se trata de “grafismos producidos por visitantes posteriores” en la cueva de La Griega en Segovia donde visitantes al lugar, dejaron impresos textos –algunos religiosos– en latín; durante el siglo I a III de nuestra era (Corchón, 2012). De igual manera ocurrió en la cueva de Román en Burgos (Ripoll Perelló, 1997, pág. 91).

Otra de las referencias más antiguas de la que se cuenta es un evento afortunado fue el hallazgo de 23 monedas localizadas en un tiro al interior de la cueva Las Monedas²⁷ –la cual debe su nombre a este hallazgo–, la ubicación cronológica de las monedas arrojó que fueron acuñadas durante el reinado de Felipe II, en el año 1503. Además, se identificaron huellas de calzado del explorador que tiró intencional o accidentalmente las monedas en la cueva, todas ellas ubicadas fuera de la sala de las pinturas, lo que puede significar que el anónimo expedicionario no llegó a observarlas en dicho momento (Ripoll Perelló, 1997, pág. 92).

Una de las menciones más recurrentes en diversas historiografías sobre la presencia del arte parietal se encuentra en un escrito de 1575 del poeta y traductor francés Francois de Belleforest (1530-1583), quien en la edición de la obra *La Cosmographie universelle de tout de monde*²⁸ del cartógrafo y cosmógrafo alemán Sebastian Münster (1488-1552), describe

²⁷ Esta cueva está ubicada en el complejo conocido como Monte Castillo, el cual tiene 40 cuevas que conforman una muestra excepcional de la geología de la región, del total, cuatro presentan pintura rupestre: Las Monedas, El Castillo, La Pasiaga y Las Chimeneas. Monte Castillo es uno de los sitios rupestres originales que aún se pueden visitar. En el verano de 2016, en una visita para esta investigación, sólo las cuevas Las Monedas y El Castillo se encontraban abiertas al público, las otras dos, por cuestiones de conservación, se reservan para investigación. Enlace: <http://cuevas.culturadecantabria.com/el-castillo/>

²⁸ El nombre completo de la obra es: *La cosmographie universelle de tout le monde: en laquelle, suivant les auteurs plus dignes de foy, font au vray descriptes toutes les parties habitables, et non habitables de la terre, et de la mer, leurs ssiettes et choses qu'elles produisent, puis la description et peinture topographique des reg.* 1575.

exploraciones en la Cueva de Ruffignac ubicada en la región de la Dordogne y advierte sobre la presencia de trazos de animales: “hay pinturas en varios lugares y las huellas o pisadas de varios tipos de bestias grandes y pequeñas²⁹” (Münster, 2016, pág. 268).

Se muestra una cueva que no está muy lejos de la ciudad de Miraumont, que los habitantes llaman Le Puzeau. Los que han ingresado allí se han acostumbrado a contar maravillas: diciendo que se extiende bajo tierra 5 o 6 leguas, que tienen muy bellas salas y cuartos adornados y tapizados de piedras talladas, altares y pinturas en varios lugares, también mostrando los restos de una especie de bestia, fuentes y ríos³⁰ (Belleforest, 1575, página 268).

Esta mención, aunque breve y aislada es una de las primeras referencias en un documento de carácter académico que aluden a la existencia de pintura rupestre. Si bien, varias cuevas con arte rupestre fueron conocidas por los lugareños desde tiempo inmemoriales y los ejemplos expuestos hasta ahora en este trabajo son una muestra de ello, el conocimiento y estudio profesionalizado de este arte comenzó hasta finales del siglo XIX.

El arte mobiliario

A partir de diversos hallazgos de objetos de hueso grabados y tallados en cuevas de Francia, el primero reportado por un notario llamado André Brouillet en 1834, en Chaffaud (Figura 1), (Subdirección General de Arqueología, 1979), la existencia del arte paleolítico fue un hecho admitido debido, principalmente a que se encontraba asociado a herramientas prehistóricas (Moro Abadía & González Morales, 2015, pág. 257).

Los estudios realizados a partir de 1861 por Édouard Lartet y Henry Christy permitieron atribuir este tipo de arte a época prehistórica. En su valoración tuvo más importancia el servir de prueba de la coetaneidad del hombre de las cavernas y de los animales representados: mamut, oso, reno, etc., que su propio carácter artístico. (Subdirección General de Arqueología, 1979)

De esta manera en 1864, el *arte mobiliario* era acreditado en exploraciones arqueológicas y había sido reconocido por la comunidad académica de estudios prehistóricos en Francia

²⁹ Texto original: Des peintures en plusieurs endroits et la trace ou marques de pas de plusieurs sorte de besties grandes et petites (Münster, 2016, pág. 268).

³⁰ Texto original: On montre une caverne qui n'est pas beaucoup esloignée de la ville de Miraumont, que les habitants appellent Le Puzeau. Ceux qui y sont entrez ont accoustumé de raconter des maravilles: disant qu'elle s'etend sous terre 5. Ou 6. lieues, y ayant de fort belles sales & chambres, ornées & tapisées de pierres marquetées, des autels, & des Peintures en plusieurs lieux, monstrant aussi les vestiges de tourte sorte de bête, des fontaines & des rivieres (Belleforest, 1575, pág. 268).

mientras que el reconocimiento del arte parietal tardó cuarenta años más: “antes de conocer el arte rupestre se conoció y se aceptó el arte mobiliario paleolítico considerablemente más rápido y de manera más fácil en comparación con la aceptación del primero” (Moro Abadía & González Morales, 2004, pág. 119), la razón principal fue la incompatibilidad entre dos visiones: [ya que una cosa es] “imaginar la sobrevivencia en penumbras en una cueva y [otra] la aspiración a decorar la estancia” (González Morales & Moro Abadía, 2002, pág. 214).



Figura 1. Hueso grabado de Chaffaud (detalle) reportado por A. Brouillet en 1834. Crédito: ©Cliché MAN-L. Hamon³¹.

De este modo comenzó a hacerse una escisión entre las dos maneras de vivir y ocupar un espacio como la cueva y sus productos culturales. Por lo que resulta conveniente que paralelamente a la revisión de las primeras referencias del arte rupestre se busque ubicar la trayectoria de este otro elemento cultural: el arte mobiliario. Sin perder de vista que la historia cultura de ambos materiales culturales está unida.

Las diferentes manifestaciones de lo que llamamos arte aparecen por primera vez en el Paleolítico superior. Se dividen, para su estudio, según el soporte sobre que fueron realizadas. Se denomina arte rupestre o parietal al realizado sobre las paredes de cuevas o abrigos, y arte mueble o mobiliario a los pequeños objetos transportables realizados sobre piedra, asta, hueso o marfil (Menéndez, Jimeno, & Fernández, 2011, pág. 42).

En la obra *Reliquiae Aquitanae*³² del geólogo y prehistoriador Édouard Lartet (1801-1871) y del etnólogo y arqueólogo Henry Christy (1810-1865) publicada en 1875, es considerada

³¹ <https://musee-archeologienationale.fr/actualite/les-biches-du-chaffaud>

³² El nombre completo de la obra es: *Reliquiae Aquitanae Being contributions to the archaeology and palaeontology of Périford and the adjoining provinces of southern France 1865-1875*.

la primera obra escrita del arte mobiliario. Es un tratado y catálogo de materiales arqueológicos descritos exhaustivamente y organizados de acuerdo a la materia prima que los compone, incluyendo restos fósiles de animales extintos lo que estableció la antigüedad de los vestigios culturales. Tales elementos fueron colectados en exploraciones y excavaciones realizadas entre 1865 y 1875 en abrigos y cuevas de la región de Aquitania, particularmente en el área de Périgord y la Dordoña en Francia.

La sistematización de la información, además del amplio catálogo de objetos que presenta esta obra es lo que la distingue dentro del camino a la profesionalización de los estudios sobre prehistoria.

Sus hábitos han sido dilucidados en las descripciones de sus armas y otros implementos adaptados para disparar o lanzar, apuñalar, aporrear, cortar, cortar, escarbar, raspar, alisar, moler, perforar, taladrar y otros trabajos, ya sea en paz o en guerra, en la caza y la pesca, en las operaciones domésticas, y en el diseño de las obras de arte que caracterizaron tan marcadamente a este pueblo peculiar de Europa occidental. Sus piedras de cocina, fogones y morteros; sus ganchos y agujas de coser; sus adornos personales y amuletos, perforados para encordar, sus instrumentos silbantes* y sus bastones, posiblemente distintivos de rango y dignidad, han recibido mucha atención, como las memorias y descripciones de E. Lartet en particular mostrarán. Incluso sus herramientas, marcas de propietario, puntajes de cuenta y probables juegos de azar han sido reconocidos y descritos en este trabajo. Cómo se hicieron sus muchos implementos de piedra verde [jade], y por qué esa piedra fue buena para su propósito, también ha sido explicado. Las diferencias de cueva a cueva, con sus primeros habitantes animales, y en el estilo de vida de sus ocupantes humanos posteriores, se han notado, de acuerdo con la evidencia producida por las reliquias óseas encontradas en él, por los diversos tipos de piedra y otros implementos, y por la presencia o ausencia de grabados y adornos tallados sobre los de hueso y asta³³ (Lartet & Christy, 1875, págs. XVIII-XIX).

³³ Texto original: Their habits have been elucidated in the descriptions of their Weapons and other Implements adapted for shooting or darting, stabbing, clubbing, cutting, chopping, flensing, scraping, smoothing, grinding, boring, drilling, and other work, wanted either in peace or war, in hunting and fishing, in domestic operations, and in designing the works of art which so markedly characterized this peculiar people of Western Europe. Their cooking-stones, hearths, and mortars; their bodkins and sewing-needles; their personal ornaments and amulets, perforated for stringing, their whistling instruments*, and their batons, possibly distinctive of rank and dignity, have received much attention, as the memoirs and descriptions by E. Lartet in particular will show. Even their owner-marks, tally-scores, and probable gambling-tools have been recognized and described in this work. How they made their many Implements of mint, and why that stone was good for their purpose, has also been explained. The differences of cave from cave, in their earliest animal inhabitants, and in the style of living of their subsequent Human occupants, have been noticed, according to the evidence yielded by the osseous relics found therein, by the several kinds of stone and other Implements, and by the presence or absence of engraving and carved ornament on those of bone and antler (Lartet & Christy, 1875, págs. XVIII-XIX).

Reliquiae Aquitanicae... muestra un panorama hipotético de actividades de la vida cotidiana de los grupos prehistóricos de la región y es también una obra interdisciplinaria en donde participaron prehistoriadores, arqueólogos, biólogos y geólogos. Se hacen menciones de diverso nivel de análisis hacia elementos de arte portátil de actividades de la esfera simbólica y artística tales como amuletos, colgantes o silbatos³⁴.

El debate generado en la distinción entre arte mobiliario y arte parietal no es sólo por la reconocimiento temprano y fácil del primero, sino por la diferencias respecto a su ontología y jerarquía epistemológica que conlleva cada una de estas nociones.

Aquello que designan los conceptos de arte mobiliario y de arte rupestre no es una clasificación objetiva de las obras de arte a partir del soporte sobre el que fueran realizadas, sino una fractura en la valoración del fenómeno artístico: cisura que posibilita la distinción entre artesanía y arte, entre artes menores y artes mayores, entre arte de pequeño formato y arte de gran formato, entre el gusto inocente por el adorno (tan ingenuo, tan femenino,) y la sofisticada afición por las *Beaux Arts*, etc. De esta manera, el arte mueble no es solamente el arte que se puede mover, sino el concepto (la abstracción) que resume una concepción más amplia (arte menor de pequeño formato, artesanía relacionada con el adorno, etc.) que los estudiosos consideraron la propia del Paleolítico entre 1864 y 1902 (Moro Abadía & González Morales, 2004, pág. 121).

Así, y casi paradójicamente el papel del arte mobiliario sería determinante en la construcción teórica de una nueva dimensión: el arte parietal o rupestre. Hay que destacar que tanto los objetos de arte mobiliario como las obras parietales contienen ideas y simbolismos de los grupos prehistóricos que los crearon, la relación entre ambos tipos de vestigios daría más adelante aportes para una base cronológica en favor del reconocimiento del arte paleolítico y sobre todo para la reformulación de las teorías sobre el origen del pensamiento simbólico de las sociedades prehistóricas.

³⁴ La referencia a los silbatos (marcada con asterisco) refiere en la obra original: "A musical pipe, made of a hollow bone, found among some relics of the Cave-folk, has also been described and commented on by M. Piette".

La cueva de Altamira

Altamira es la abstracción natural: la síntesis. Una síntesis que es el ideal del arte nuevo.

Mathias Göeritz.³⁵

Tres siglos más tarde a la nota en la obra de Belleforest, se realizó y difundió un nuevo descubrimiento de pintura parietal: aunque no se conoce la fecha exacta, se cree que fue entre 1868 y 1872³⁶ cuando el pastor Modesto Cubillas Pérez (1820-s/f)³⁷ encontró fortuitamente la entrada de una cueva en el área conocida como Altamira en la parte alta de la villa de Santillana del Mar y dio noticia de este hallazgo a su patrón el naturalista y coleccionista de arte prehistórico Marcelino Sanz de Sautuola³⁸ (1831-1888). Posteriormente Sautuola³⁹ inició exploraciones en la cueva durante 1875; en su primera incursión en la cueva localizó algunos trazos “rayas negras” y grabados “rayitas” que descartó, en el primer caso, como producto de visitantes inexpertos y en el segundo caso, como la actividad de murciélagos que habitaban la cueva (Sanz de Sautuola, 2004, págs. 18-19).

En 1878, Sautuola acude a la Exposición Universal de París y visita el Pabellón de Ciencias Antropológicas en donde observa “numerosos fósiles y sílex tallados” (Madariaga de la

³⁵ Frase atribuida en textos de La Escuela de Altamira (1948-1950).

³⁶ Es evidente la discrepancia en la exactitud de la fecha del descubrimiento de Modesto Cubillas y de la primera visita de Sautuola a la cueva. Respecto a la fecha de descubrimiento de la cueva por Modesto Cubillas se citan los periodos 1868-1870 (Madariaga, 2002, pág. 16) y 1870-1872 (Lasheras & de las Heras, 2004, pág. 13). Y en cuanto a la primera exploración de Sautuola se refiere entre otras fechas al año de 1875 (Lasheras & de las Heras, 2004, pág. 13), (Subdirección General de Arqueología, 1979, pág. 44) y 1876 (Madariaga, 2002, pág. 16).

³⁷ Nacido el 15 de junio de 1820 en el pueblo de Celorio en Llanes (Madariaga de la Campa, 2000, pág. 22). En otras fuentes se cita como Modesto Cobielles (Gobierno de Cantabria, 1996, pág. 117).

³⁸ Cuyo nombre completo es Marcelino Santiago Tomás Sanz de Sautuola y Pedrueca. Fueron sus padres don Santiago Sanz de Sautuola y Gertrudis Pedrueca. Originario de Santander, nació el 2 de junio de 1831. (Madariaga, 2002, pág. 12).

³⁹ Es recurrente que sólo se utilice el apellido Sautuola para referirse a Marcelino Sanz de Sautuola en documentos del siglo XIX y por investigadores de su obra (Cartailhac: 1985, Madariaga: 2000 y 2002, Lasheras & de las Heras: 2004, Moro Abadía & González Morales: 2004, Moro Abadía: 2013, entre otros), esto se debe principalmente a una práctica de abreviatura que el mismo Sautuola ejercía al firmar sus documentos y misivas, por ejemplo en la primera comunicación sobre Altamira a la Real Academia de la Historia el 8 de agosto de 1879 y en las cartas al director del diario *El Eco de la Montaña* en octubre de 1880 su rúbrica dice: Marcelino S. de Sautuola (Madariaga, 2002, pág. 20 y 87), por lo que en este trabajo se adoptará este estilo tradicional abreviado para citarlo dentro del texto, en la bibliografía su referencia es: Sanz de Sautuola, Marcelino.

Campa, 2000, pág. 19) y “muestras prehistóricas” que expone el prehistoriador Émile Cartailhac (1845-1921), (Cartailhac, 1985, pág. 377). Durante la segunda incursión a la cueva de Altamira, en 1879⁴⁰, su hija María Justina de ocho años y medio, quien le acompañaba, descubrió el panel de los bisontes policromos (Madariaga, 2002, pág. 12), conocido también como “el Gran Techo” (Lasheras & de las Heras, 2004, pág. 13).

La de la galería primera no las descubrí hasta el año pasado de 1879, porque realmente la primera vez no examiné con tanto detenimiento su bóveda, y porque para reconocerlas hay que buscar los puntos de vista, sobre todo si hay poca luz, habiendo ocurrido que personas que sabían que existían, no las han distinguido por colocarse á plomo de ellas (Sanz de Sautuola, 2004, pág. 23).

En el Acuerdo sobre Altamira del Ayuntamiento de Santillana del Mar, con fecha del 22 de agosto de 1880 se informa oficialmente del descubrimiento:

[...] Don Marcelino Sanz de Sautuola se ha descubierto una cueva en el sitio de Altamira, barrio de Visiperes en esta Villa y terreno del común, en la que se encuentran varios *objetos de pintura*⁴¹ y otros, y que dicho señor, sin duda, con el fin de preservar dichos objetos de cualesquiera persona mal intencionada o desconocedora del valor que en sí pudieran tener, ha puesto a su entrada una puerta de madera y enterada la Corporación acordó por unanimidad se den a Don Marcelino como descubridor de tan admirables objetos que acaso serán dignos de las miradas de toda Europa [...] (Madariaga, 2002, pág. 147).

Resulta singular observar que en esta mención de las pinturas encontradas en la cueva de Altamira se utilice el término *objetos*, lo cual podría corresponder a una visión desde la tradición del coleccionismo y del anticuarismo. El encuentro frontal que sostuvieron los primeros prehistoriadores con esas enigmáticas imágenes del mundo prehistórico fue de tal magnitud que implicó una reconstrucción radical de ideas acerca del pasado más remoto de la humanidad. Este proceso, accidentado y lleno de debates desde el principio, comprende entre sus responsabilidades responder cuestiones acerca de la singularidad cultural de la humanidad. El conocimiento del arte paleolítico se gestó en un marco de gran complejidad epistémica en el que se desarrolló un enfrentamiento de posiciones ideológicas y científicas

⁴⁰ Respecto a esta fecha no hay discrepancia pues en los *Breves apuntes...* Sautuola suscribe puntualmente: “[...] las de la galería primera (se refiere al Gran Techo de los bisontes), no las descubrí hasta el año pasado de 1879” (Sanz de Sautuola, 2004, pág. 23).

⁴¹ El énfasis con las cursivas es de quien suscribe.

respecto al origen y condición del ser humano, la evolución cultural, la noción de “primitivo” y la naturaleza del arte (Palacio-Pérez, 2015, pág. 156).

[...] el evolucionismo no veía entonces tal perfección y creatividad en relación al hombre prehistórico; además existía el miedo de los prehistoriadores de la época a ser engañados en un momento en que la Prehistoria estaba surgiendo como una disciplina autónoma de las Ciencias Naturales y, por otra parte, el pensamiento tradicional, influido por la doctrina religiosa, era incapaz de asumir las novedades aportadas por los investigadores de las Ciencias de la Naturaleza (De las Heras Martín & Lasheras Corruchaga, 2004).

En 1880, Sautuola publicó el texto *Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander*, (Sanz de Sautuola, 2004) en el cual describió con gran detalle las características geológicas de la cueva así como las evidencias arqueológicas que había encontrado, haciendo mención de la existencia de pinturas de animales, al respecto del techo policromo de los bisontes realizó una esmerada narración:

Paso ahora a ocuparme de otra cueva mucho más notable, [...], que parece digna de más esmerado estudio, [...] siguiendo el examen de la primera galería, y precisamente desde donde concluye el depósito de huesos y cáscaras, se encuentra el observador sorprendido al contemplar en la bóveda de la cueva un gran número de animales pintados, al parecer, con ocre negro y rojo, y de tamaño grande, representando en su mayoría animales que, por su corcova, tiene alguna semejanza con el bisonte (Sanz de Sautuola, 2004, págs. 11-15).

Después de la breve mención de Belleforest de 1575, los *Breves apuntes...* es el primer documento que presenta características de un informe científico: Sautuola realizó un registro detallado del sitio, sistematizó la información recabada, describió minuciosamente las diferentes galerías de la cueva y los materiales arqueológicos que localizó en la primera visita entre 1874 y 1876 y su segunda incursión en 1879. Estos elementos de análisis imprimen a los *Breves apuntes...* una amplia relevancia histórica y científica en las esferas epistemológica y metodológica en los estudios del arte rupestre. En este icónico texto, Sautuola particularmente describe la calidad técnica y artística con la que estaban realizadas las pinturas del Gran Techo (Figura 2):

[...] desde luego se conoce que su autor estaba muy práctico en hacerlas, pues se observa que debió ser su mano firme y que no andaba titubeando, sino por el contrario, cada rasgo se hacía de un golpe con toda la limpieza posible, y fueran los que se quiera los útiles de que se valiera para ello; no siendo menos dignas de tomarse en cuenta las infinitas posturas que el autor hubo de tomar, [...] todo hubo qué hacerlo con luz

artificial, [...], todo lo que demuestra que su autor no carecía de *instinto artístico*⁴² (Sanz de Sautuola, 2004, págs. 16-17).

Sautuola denomina *instinto artístico* al elemento necesario para la creación de las obras halladas en la cueva. Siguiendo su idea, las figuras creadas –y el ambiente que generan– serían elementos propios de la naturaleza del hombre prehistórico y expresión cultural de sus comunidades.



Figura 2. Lámina 3ª de los *Breves apuntes...* “Pinturas en la bóveda de una cueva en el Ayuntamiento de Santillana del Mar”. Lit. Telésforo Martínez (Sanz de Sautuola, 2004, pág. 30).

Como ya hemos expuesto, aunque el texto de 1575 puede considerarse la obra escrita conocida más antigua donde se reportan pinturas rupestres, los *Breves apuntes...* es el primer documento donde se hace un tratamiento sistemático en la descripción de sus hallazgos. Así, el mérito de Sautuola cubre varios ámbitos y el descubrimiento de la cueva cobró trascendencia debido a la actitud de investigador del explorador santanderino: “Sautuola era ya conocido por su preparación artística y científica y también por sus inquietudes intelectuales en las especialidades agro-ganaderas y naturalistas” (Madariaga, 2002, pág. 10). De manera que Sautuola estaba familiarizado con la historia natural de su región y poseía un gabinete con una amplia colección de objetos, algunos de ellos arqueológicos, y otros relacionados con las ciencias naturales que estudiaba, –geología, prehistoria y botánica entre

⁴² El énfasis con las cursivas es de quien suscribe.

otras– (Madariaga, 2002, pág. 10). Su entrenamiento en la formación y observación de sus colecciones le aportó habilidades en la capacidad de inferir relaciones estilísticas a partir de la comparación de diseños tallados en objetos de arte mobiliario.

Investigando la más remota Prehistoria de su región encontró unas pinturas pintadas que identificó como la primera gran obra descubierta de las primeras manifestaciones artísticas de la humanidad, y lo hizo cuando no se conocía ninguna pintura igual, ni siquiera parecida, en todo el mundo. Identificó las especies animales representadas en la cueva, su técnica de realización, dedujo su cronología precisa y dio a conocer con absoluto rigor científico la existencia del arte original por excelencia, el más antiguo, el primer Arte. (Lasheras & de las Heras, 2004, pág. 11)

La sistematización de sus conocimientos en arte mobiliario y en objetos de lítica le llevaron a resolver el problema cronológico de las pinturas, de manera que ubicó no sólo en la línea temporal, sino culturalmente estos vestigios de la prehistoria. Sin duda éste fue uno de los aportes más significativos de su legado como estudioso de la prehistoria.

[...] por lo demás me parece que, tanto unas como otras, no son de época reciente; las de la quinta galería porque no es admisible que por entretenimiento se metiera allí ninguno a pintar unas figuras indescifrables; y las de la primera, si bien como ya he dicho, no parecen de época remota, se resiste el suponer que en fecha reciente haya habido quien tuviese el capricho de encerrarse en aquel sitio a reproducir por la pintura animales desconocidos en este país en la época de su autor. De todo lo que precede se deduce, con bastante fundamento, que las dos cuevas que se han mencionado pertenecen, sin género alguno de duda, a la época designada con el nombre de *paleolítica*⁴³, ó sea la de la piedra tallada, es decir, la primitiva que se puede referir a estas montañas (Sanz de Sautuola, 2004, pág. 23).

El papel histórico de Sautuola trasciende el nivel anecdótico de ser el primer investigador de un sitio con arte rupestre a nivel mundial. No se conformó con reportar su hallazgo como un vestigio extravagante sino en señalar pruebas de su valor cultural. Su “fama impecedera” (Madariaga de la Campa, 2000, pág. II) le ha sido otorgada también por su papel como defensor de la relevancia de su descubrimiento. Su lucha no fue en defensa de su nombre

⁴³ El énfasis con las cursivas es del autor.

como protagonista de un capítulo de los estudios en la prehistoria europea sino por el reconocimiento de la autoría y antigüedad de las pinturas de la cueva⁴⁴.

El gran descubrimiento de Sautuola reside en su conclusión, fundamentada en el conocimiento científico a través de la bibliografía y el análisis metódico de lo observado, de que las pinturas pertenecían “sin género de duda a la época denominada con el nombre de paleolítica” (Lasheras & de las Heras, 2004, pág. 25).

Sin embargo, el informe de Sautuola y la conclusión de sus observaciones en la cueva no tuvieron el desenlace esperado. Los investigadores que fungían como máximas autoridades académicas de la época, encabezados por el Cartailhac ignoraron los señalamientos de Sautuola y desestimaron la propuesta de la antigüedad paleolítica. Incluso lo señalaron como probable impostor o autor de un fraude, encabezando así “un frente de oposición y de negación irreductible” (García Guinea, 2004, pág. 37).

[...] señala el comienzo de una lucha sorda y tenaz [...] que tuvo como escenario tanto los límites provinciales como los nacionales e internacionales. Una verdadera rociada de incomprensiones más o menos interesadas, de negaciones abiertas y hasta de chufletas jocosas ha de soportar don Marcelino años tras año (García Guinea, 2004, pág. 37).

El debate por la autenticidad de las pinturas en Altamira hizo evidente las diferentes posturas teóricas que se tenían acerca del pasado prehistórico de la humanidad. Un aspecto que particularmente se encontraba en el centro del debate académico era la concepción de la cognición y capacidad artística que *debían tener* los ancestros prehistóricos según las condiciones de vida que albergaban las cuevas. Algunos sabios de la época como el Abate Henri Breuil (1877-1961) señalarían más tarde la complejidad de enfrentar una nueva realidad acerca de la concepción de las sociedades prehistóricas y que Sautuola había ayudado a poner sobre la mesa de discusión. Pocos años después del descubrimiento arqueológico y epistémico de Sautuola, Breuil tendría un papel protagónico en las investigaciones de arte rupestre durante la primera mitad del siglo XX.

Se ha solido comentar amargamente la tenaz oposición de que fue objeto el descubrimiento de Sautuola durante muchos años; pero aunque fue equivocada e injustificada puede comprenderse hasta cierto punto. Dicho descubrimiento, que debió

⁴⁴ Sautuola también se ocupó de la protección y conservación de la cueva instalando una puerta y participó en la creación de la Comisión de Administración y Exploración de la Cueva de Altamira, antecedente del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira y de su patronato (Lasheras & de las Heras, 2004, pág. 25).

realmente hacer época, era del todo inaudito para su tiempo y, además revolucionario. Sautuola abrió para su tiempo un nuevo e insospechado mundo y se comprende que los círculos a los que podía interesar Altamira, fuesen dominados de momento por la sorpresa recelosa que debía de producir, en unos, dudas expectantes, y en otros, de temperamento más impulsivo y a menudo ingenuo, una verdadera oposición (Breuil & Obermaier, 1935, pág. 6).

Por la época del descubrimiento de la cueva el pintor francés Paul Ratier y Josse (1832-1896) estuvo bajo el patrocinio de Sautuola, éste le encargó realizar una copia de las pinturas del Gran Techo (Figura 3), por este hecho se le responsabilizó de falsificar los motivos en la cueva (De las Heras Martín, 2016, pág. 22). Debido a la reproducción de Ratier, la controversia acerca de la antigüedad de las pinturas cobró fuerza, argumentando también a la ausencia de hollín, un producto que se esperaba encontrar debido al uso de antorchas que debieron haber usado para iluminar el interior de la cueva para poder realizar las pinturas.

Y en algunos momentos la misma honorabilidad del hidalgo santanderino se ve en peligro cuando con no muy buenas intenciones se atribuyeron las pinturas a las manos de un pintor francés, Ratier, mudo para más dificultades de comprobación, que Sautuola había acogido caballerosamente en su casa (García Guinea, 2004, pág. 37).



Figura 3. Dibujo atribuido al pintor francés Paul Ratier, a quien Marcelino Sanz de Sautuola encomendó la tarea de reproducir las pinturas recién descubiertas, en 1879 (Ratier y Josse, 1879). Esta ilustración sirvió de base para la Lámina 3ª de los *Breves apuntes...* (Figura 2).

Un personaje decisivo en la defensa de los descubrimientos de Sautuola fue el geólogo y paleontólogo español Juan Vilanova y Piera⁴⁵ (1821-1893), a su vez, también el arqueólogo

⁴⁵ Vilanova había participado en 1878 en el Congreso de Ciencias Antropológicas de la Exposición Universal de París como promotor de la Asociación Prehistórica Española (Madariaga de la Campa, 2000, pág. 19).

y prehistoriador francés Édouard Piette (1827-1906) defendió los informes de Sautuola ante la academia. Durante la novena edición del Congreso Internacional de Antropología y Arqueología Prehistórica de Lisboa, en 1880, –mismo año de la publicación de los *Breves apuntes...*– Vilanova presentó formalmente ante la academia los descubrimientos de Sautuola. Sin embargo Cartailhac abandonó la ponencia en un gesto público de reprobación y desestimación⁴⁶ (García Guinea, 2004, págs. 37-51).

En 1881, el paleontólogo francés Édouard Harlé (1850-1922), por encargo de Cartailhac, visitó la cueva para realizar un dictamen de las pinturas, durante la inspección tocó directamente las pinturas y determinó que los pigmentos estaban demasiado “frescos” para ser antiguos, además casi no presentaban carbonatación, de manera que negó su autenticidad: “Casi en todas partes la pintura se puede quitar fácilmente con el dedo”⁴⁷ (De Guichen, 2014, pág. 16). El informe de Harlé concluyó que “si bien el yacimiento arqueológico era paleolítico, las pinturas eran de manufactura moderna” (Lasheras & de las Heras, 2004, págs. 27-28). Las pinturas de Altamira y la investigación de Sautuola quedaron vetadas del ámbito académico las siguientes dos décadas.

Incapaces de conjugar su condición de evolucionistas con la calidad conceptual y técnica y con la antigüedad atribuida por Sautuola, concluyeron que las pinturas habían sido realizadas por soldados romanos refugiados en el interior de la cueva durante las guerras cántabras, [...] la Sociedad Española de Historia Natural también negó su antigüedad (Lasheras & de las Heras, 2004, pág. 27).

Un aspecto primordial a considerar en el desarrollo de las teorías de interpretación es el papel que cumplen las dinámicas dentro de los grupos académicos; la aceptación de la antigüedad de las pinturas de Altamira se vio afectada por la diferencia de jerarquía entre las autoridades de la época y un “mero aficionado, desprovisto de los conocimientos necesarios” (Sanz de Sautuola, 2004, pág. 3).

⁴⁶También para este pasaje existe controversia: en otras fuentes tales como *100 años del reconocimiento de Altamira* (Subdirección General de Arqueología, 1979, pág. 44) se refiere que si bien Cartailhac en este Congreso no otorgó el reconocimiento de la antigüedad a las pinturas de Altamira, admitió la importancia del hallazgo, especialmente del estrato paleolítico y por ello encomendó a Harlé una visita de inspección y dictaminación.

⁴⁷ Texto original: “Presque partout la peinture peut s’enlever facilement avec le doigt”.

La identificación por azar de las pinturas de la cueva de Altamira [...] debe servir no sólo como anecdótico punto de arranque para cualquier consideración cronohistórica del arte parietal paleolítico, sino, sobre todo, como tema de meditación acerca de la frecuente falta de humildad de los científicos que, en cada momento, creen estar en posesión absoluta de la verdad a través de las «teorías», legítimas como hipótesis de trabajo, pero falaces cuando se convierten en «artículo de fe» que sin duda encontrarán «creyentes» que las asuman y repitan sin crítica (Beltrán Martínez, 1989, pág. 15).

Al final de la descripción de la cueva de Altamira, y antes de pasar a la descripción de otras cuevas cercanas, en su texto, Sautuola delega modestamente la responsabilidad y autoridad a los prehistoriadores acreditados en temas de prehistoria.

Quédese, pues, para otras personas más ilustradas el hacer un estudio concienzudo sobre los datos que á la ligera dejo mencionados, [...] dando con todo esto motivo á que los hombres de ciencia fijen su atención en esta provincia, digna de ser estudiada más que lo ha sido hasta el día (Sanz de Sautuola, 2004, pág. 24).

Sautuola ha pasado a la historia como el descubridor y defensor de Altamira pero también como un investigador que si bien no tenía una instrucción formal, contaba con la formación de observador metódico, lo que le llevaba con curiosidad a formularse preguntas y organizar información, todos estos fundamentos necesarios en la práctica científica.

El reconocimiento del arte paleolítico

A mediados del siglo XIX la prehistoria había nacido como una disciplina historicista que pretendía saciar el “espíritu observador del hombre” (Almagro, 1967, pág. 38). En los siguientes años sucedería una serie de acontecimientos que darían paso a una nueva era en el estudio de la humanidad prehistórica.

En 1886, Cartailhac publicaba la obra *Ages Préhistoriques De L' Espagne et du Portugal* en la que omite los descubrimientos de Sautuola (Cartailhac, 1886). Dos años después, en 1888, muere Marcelino Sanz de Sautuola:

El Sr. Secretario dio cuenta del fallecimiento del muy digno Vicepresidente D. Marcelino S. Sautuola y por unanimidad se acordó de consignarse en este acta el profundo sentimiento que tal suceso había causado en todos los individuos que componen esta Comisión, lamentando que esta se vea privada, con tan irreparable pérdida, de tan valiosa cooperación y de tal celo que siempre demostró en beneficio de los intereses de esta provincia y muy especialmente en el cargo vocal y Vicepresidente de esta Comisión de Monumentos (Madariaga, 2002, pág. 153).

En la siguiente década se registraron varios descubrimientos de cuevas con arte rupestre en Francia: Chabot (Léopold Chiron, 1878), Pair-non-Pair (François Daleau, 1881), Figuière (1890), La Vache (Émile Rivière, 1895), Les Combarelles y Font-de-Gaume –en la provincia de Les Eyzies– descubierta por Denis Peyrony y Henri Breuil en 1901 (Roussot, 1990), (Subdirección General de Arqueología, 1979). Tales descubrimientos reiniciaron la discusión acerca de la naturaleza del arte rupestre, lo cual “desembocó en una redefinición del concepto de arte paleolítico” (Palacio-Pérez, 2015, pág. 173). Cartailhac da cuenta de estos hallazgos posteriores al de Altamira:

En 1895 la Asociación Francesa para el Progreso de las Ciencias volvió a su cuna y celebró en Burdeos una magnífica sesión a la cual tuve el placer de asistir. Encontré a los Sres. Deleu y Riviere que no dudaron en invitarnos a las cuevas de Pair-non-Pair, en Marcamps (Gironde), y de la Mouthe, en Les Ezyies (Dordogne), en donde acababan de descubrirse los grabados murales que hoy son célebres. (Cartailhac, 1985, pág. 375)

A partir de estos hallazgos Cartailhac visita Altamira por primera vez, se presenta ante María Justina de Sautuola y el arqueólogo español Hermilio Alcalde del Río dirige la primera excavación arqueológica, sus observaciones fueron publicadas en dos monografías de 1903 y 1906 (Figura 4), (Lasheras, 2009).

La antropología y la arqueología prehistórica estuvieron admirablemente representadas en nuestra Feria Mundial de 1878. Esta fue una revelación para muchos visitantes. Algunos decidieron con entusiasmo investigar en su país. Entre ellos el Sr. Marcelino Santuola apresuró a explorar las cuevas cercanas Santillana, provincia de Santander y descubrió los restos de varias estaciones humanas de la Edad de Piedra. El más grande, en el lugar Altamira dijo, también era el más rico y le dio restos abundantes de alimentos, conchas marinas comestibles y huesos de animales, piedras de hueso tallado. Más M. Santuola notó en la primera galería y precisamente en el techo por encima del yacimiento arqueológico calcula, una veintena de figuras de animales pintadas en color negro y rojo, de tamaño natural o menos, en lo que podría ser distinguido, bisontes y un caballo, representados de perfil y en una amplia variedad de actitudes. En las paredes de la segunda galería se pueden ver algunos dibujos de un tipo muy diferente, más bien geométrico y de un significado desconocido⁴⁸ (Cartailhac & Breuil, 1903, págs. 1-2).

⁴⁸ Texto original: L'anthropologie et l'archéologie préhistorique étaient admirablement représentées à notre Exposition universelle de 1878. Ce fut pour beaucoup de visiteurs une révélation. Quelques-uns plus vivement intéressés résolurent de faire des recherches dans leur pays. Parmi eux M. Marcellino de Santuola se hâta d'explorer les cavernes des environs de Santillana, province de Santander et il y découvrit les vestiges de plusieurs stations humaines de l'âge de la pierre. La plus vaste, au lieu dit Aitamira, fut aussi la plus riche et lui livra d'abondants débris de cuisine, coquilles marines comestibles et ossements d'animaux, des silex taillés des

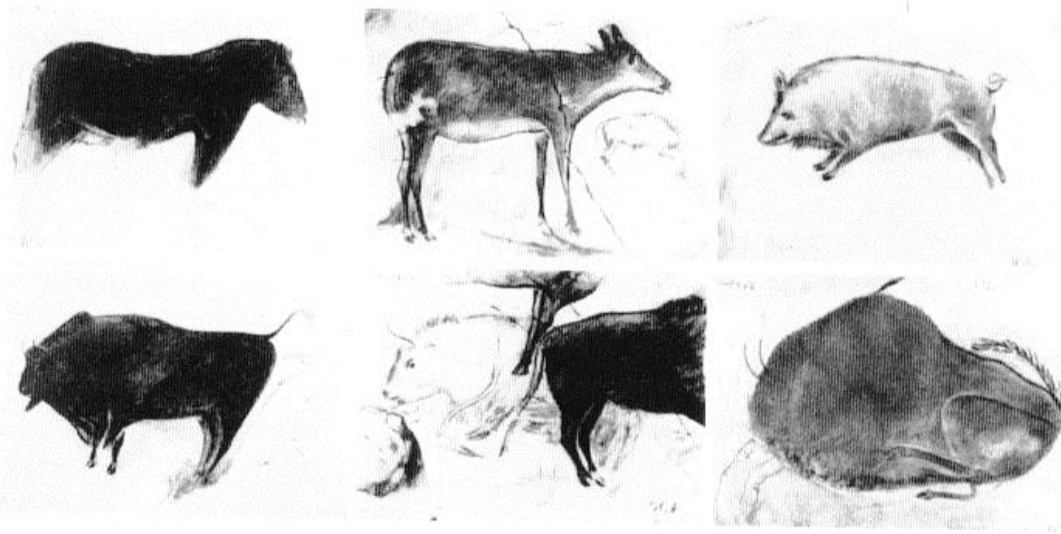


Figura 4. Reproducciones de Altamira realizadas por Hermilio Alcalde del Río en 1902 (Alcalde del Río, 1902).

El dictamen a favor del reconocimiento del arte paleolítico se da a raíz de los descubrimientos en las cuevas Les Combarelles y Font-de-Gaume en la región de Dordogne. Se creía que los animales representados en la cueva de Altamira eran animales actuales mal representados, sin embargo en las cuevas francesas se identificó un mamut en la primera y renos en la segunda, de manera que se aceptó que en Altamira se representaban bisontes (Subdirección General de Arqueología, 1979, pág. 45).

En 1902, en la revista *L'Anthropologie*⁴⁹ Cartailhac publica el documento *Les cavernes ornées de dessins. La grotte d' Altamira, Espagne. Mea culpa d' un sceptique* (Cartailhac, 1902, pág. 348)⁵⁰ en cuyo texto hace referencia a los descubrimientos de arte prehistórico en las cuevas de Francia y es evidente en su redacción el interés por impulsar la puesta en valor de estos vestigios arqueológicos: “Después de haber visto con dos días de diferencia Pair-

os ouvragés. De plus M. de Santuola remarqua dans la première galerie et précisément sur la voûte au dessus du dépôt archéologique une vingtaine de figures en couleur, des animaux peints en noir et en rouge, de grandeur naturelle ou à peu près, parmi lesquels on distinguait des Bisons et un Cheval, représentés de profil et dans une grande variété d'attitudes. Quelques dessins d'un genre bien différent, plutôt géométriques et d'une signification inconnue, se voyaient sur les parois de la deuxième galerie (Cartailhac & Breuil, 1903, págs. 1-2).

⁴⁹ En este número de *L'Anthropologie* también aparece como colaborador el arqueólogo francés Salomón Reinach (1858-1932) quien en los siguientes años haría aportes significativos en el desarrollo de enfoques de interpretación para el arte rupestre.

⁵⁰ La versión traducida al castellano es Cartailhac, (1985) *Las cavernas decoradas con dibujos. La caverna de Altamira, España <Mea culpa> de un escéptico*. *L'Anthropologie*.

non-Pair y La Mouthe, no dudé de la antigüedad prehistórica de los grabados y de su sincronismo”. (Cartailhac, 1985, pág. 376). Sin embargo, este documento es reconocido en el terreno historiográfico del arte rupestre por otro motivo: Cartailhac reconoce en el ámbito académico la labor de investigación de Sautuola, el valor arqueológico y artístico de las pinturas de Altamira, y también su antigüedad prehistórica.

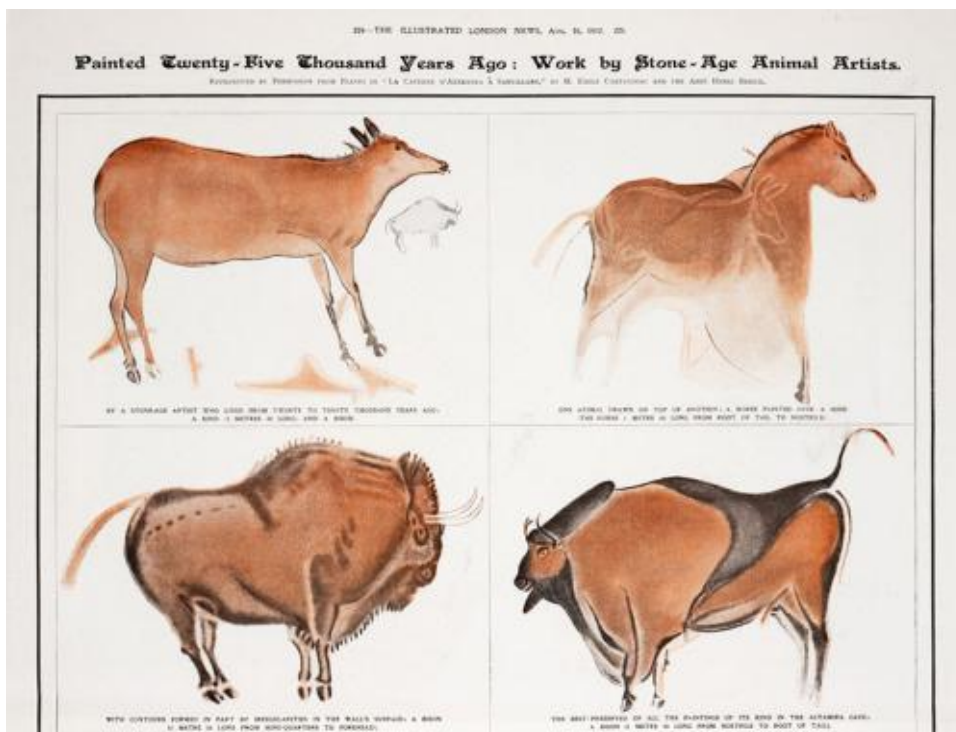
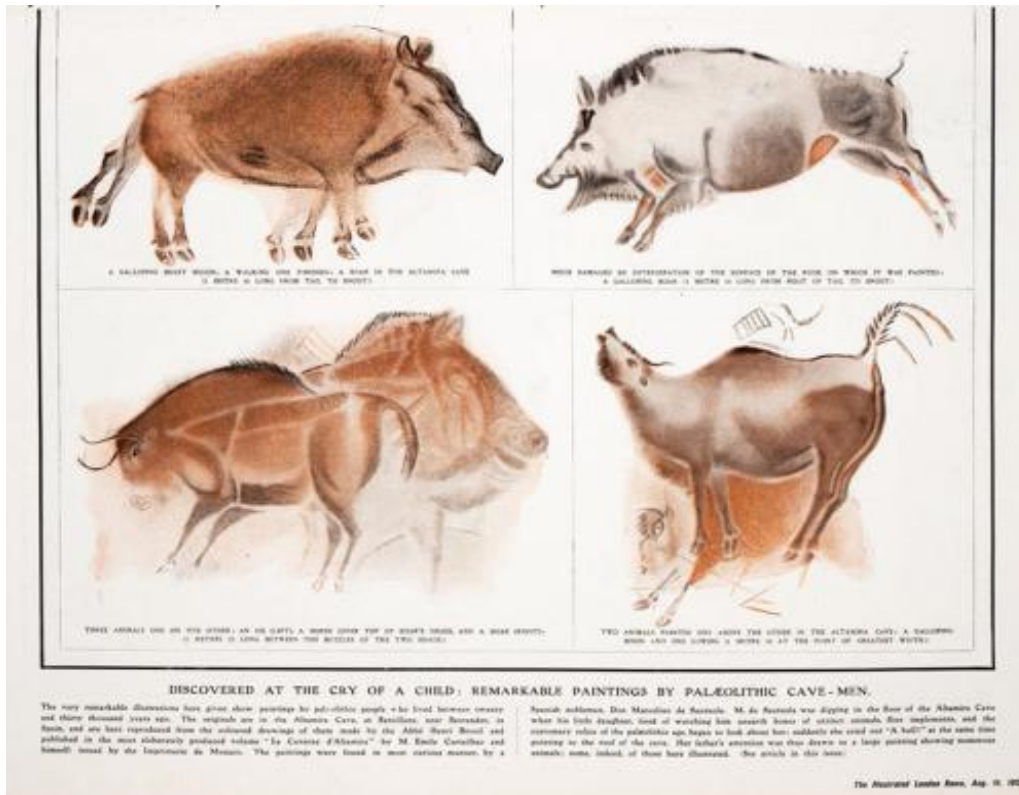
Es por no haber reflexionado sobre ello, por lo que soy partícipe de un error, cometido hace veinte años, de una injusticia que es preciso reconocer y reparar públicamente. El Sr. Marcelino S. de Sautuola, distinguido español, [...] la señaló en la primera galería, y precisamente sobre el depósito arqueológico, un gran número de animales pintados en ocre, negro y rojo, más o menos a tamaño natural, entre los que sobresalen por su abundancia «Bisontes», algún caballo, unos y otros representados de perfil en una gran variedad de actitudes, raramente de frente y excepcionalmente en posturas incomprensibles (Cartailhac, 1985, págs. 375-380).

Cartailhac alude directamente a la memoria de Sautuola, quien dice, lo puso “al corriente de sus descubrimientos” publicados en los *Breves Apuntes...*, “muy prudente, nuestro colega no afirmaba la contemporaneidad de las pinturas y el depósito paleolítico. Se contentaría con plantear la cuestión” (Cartailhac, 1985, pág. 377). El prehistoriador alude a una influencia que resultó decisiva para que él desestimara los descubrimientos de Sautuola, se refiere, sin decir el nombre de quien le advirtió de un posible fraude: el arqueólogo francés Gabriel de Mortillet⁵¹ (1821-1898).

Pedí consejo. Una influencia que generalmente me ha sido favorable, me indujo rápidamente al escepticismo: “¡En guardia! ¡Se quiere jugar una mala pasada a los prehistoriadores franceses!, me escribieron. Desconfía de los clericales españoles” (Cartailhac, 1985, pág. 377).

Cartailhac y el arqueólogo y abate Henri Breuil visitaron y realizaron exploraciones (figuras 5 y 6) en la cueva de Altamira en 1902, de manera que el primer escrito académico después del reconocimiento del arte paleolítico es el informe que presentan estos dos investigadores: *La Caverne d'Altamira à Santillane près Santander* (Cartailhac, 1906).

⁵¹ En una opinión contraria a la imagen de Mortillet en este episodio histórico, en 1899, S. Reinach consideró que ninguno tenía más mérito que Gabriel de Mortillet al haber contribuido "a difundir en Francia el gusto por los estudios prehistóricos y darles, si no rigor y método, al menos la apariencia de una ciencia precisa" (Hurel, 2003). Salomon Reinach, « Gabriel de Mortillet », *Revue historique*, 1889, p. 1-31.



Figuras 5 y 6. Ilustraciones a color de las pinturas de Altamira, publicadas en *Illustrated London News* en 1912. (Breuil, 1912).

En la relatoría del *Mea culpa*... Cartailhac no se cuestiona directamente cuál es el significado de las pinturas encontradas, sugiere en cambio, preguntarse cuál será el camino de interpretación que deberán construir a partir de ese momento los especialistas:

En vano recurrimos a la imaginación, ¡en vano a la etnografía! Las informaciones ya podían venir de lejos, desde la misma Transvaal⁵², de Australia, de Norteamérica, nada permite suponer el por qué estas superficies estaban decoradas así, qué escenas exigían esta decoración a lo largo de las entrañas de la tierra. Además, queda sin entender cómo ha podido ejecutarse la obra en estos oscuros antros, a la luz vacilante de aquellas lámparas humeantes, que usan todavía los primitivos actuales y que volvemos a encontrar, hace apenas veinte años en nuestros campesinos más atrasados. (Cartailhac, 1985, pág. 376)

Inicio de las investigaciones académicas

En un escrito posterior al reconocimiento del arte paleolítico en Altamira, el arqueólogo español Enrique de Aguilera y Gamboa (1845-1922), conocido por ser además el XVII marqués de Cerralbo, publica en el *Boletín de la Real Academia de la Historia* un informe abreviado de los descubrimientos en la cueva. Los párrafos introductorios señalan los aportes científicos que representa para los estudios de la prehistoria: “Entro, sin embargo, con temor, pero con gusto, por este intrincado campo de unos nuevos estudios á que imanta la novedad, que ilusiona por el misterio, que relampaguea por la intuición, que abre camino a la ciencia [...]” (Cerralbo, 1909, págs. 441-442). También se destaca la descripción narrativa en donde sintetiza millones de años de evolución, hilando argumentos que den explicación a la presencia de las pinturas prehistóricas de Altamira y a su antigüedad:

[...], y en cuyo horizonte, que parece le alejan empujes gigantes que alzaron sobre sus espaldas los Alpes y los Pirineos, para derrumbar los mares sobre nuestra España, hasta que rajando diques los pliocénicos brazos de muchos siglos, inmigran los bosques, y trasiguiendo los ciclos, corre un huracán de hielo que, espantando á Mastodontes, Merckis⁵³, Dinoterios, Tapires é Hippariones que, perseguidos por avalanchas de gujarros, el surgir á su paso de rocas basálticas, y bajo las encenizadas lluvias se hundan

⁵² Región del sur de África.

⁵³ El autor hace referencia a la especie de rinoceronte actualmente extinto: *Stephanorhinus* o *Rhinoserus merckii*.

á fosilizarse y extinguirse entre las gravas fluviales y el *Sphagnum*⁵⁴ de las iniciadas turberas. (Cerralbo, 1909, págs. 441-471)

El clima académico experimentó diversos cambios en los siguientes años, la aceptación de la antigüedad del hombre prehistórico y sus altas capacidades estéticas sigue su curso incluso al día de hoy. El propio Cartailhac, visiblemente convencido del estudio rupestre, en una carta dirigida al arqueólogo y geólogo francés Gustave Chauvet (1840-1893), fechada el 9 de octubre de 1902 se expresa visiblemente emocionado:

Querido amigo, el padre Breuil y yo deseáramos que estuviese usted aquí, en la cueva de Altamira. Es la más hermosa, la más extraña, la más interesante de todas las cavernas con pinturas. Desde hace ocho días está copiando el padre estos bisontes prehistóricos, estos caballos, estos ciervos, estos jabalíes, todos tan asombrosos. Ya tiene un gran número de espléndidos dibujos, y cientos de copias en colores. *Vivimos en un mundo nuevo*⁵⁵. (Chauvet, 2016)

Ese mundo nuevo al que hace alusión Cartailhac fue un mundo prolífico en investigaciones y publicaciones; en 1906 Hermilio Alcalde del Río publica *Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la Provincia de Santander. Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo*; en este texto comienzan las investigaciones a nivel regional en la provincia de Cantabria. En 1909, El Marqués de Cerralbo publica un texto en el Boletín de la Real Academia de la Historia, en el que hace comentarios acerca del Informe de Cartailhac de 1906. En 1908, Joseph Déchelette enuncia la frase “capilla sixtina del arte cuaternario” (Déchelette, 1908, pág. 150) para hacer referencia a la excepcionalidad de las pinturas de Altamira. Esta frase fue utilizada posteriormente para describir otras cuevas con arte paleolítico excepcional como Lascaux (Dordoña, Francia), descubierta en 1940 y Chauvet (Ardèche, Francia) en 1994. El uso de esta frase remite a la comparación del arte rupestre con las bellas artes en cuanto a sus logros técnicos y artísticos y al valor patrimonial que la obra tiene para la sociedad.

En 1911, Henri Breuil y Hugo Obermaier publican resultados de sus investigaciones en otra cueva muy cercana a Altamira: *La Pasiega a Puente Viesgo (Santander)*. En el mismo año,

⁵⁴ Término que designa distintas especies de musgo.

⁵⁵ El énfasis con las cursivas es de quien suscribe.

Hermilio Alcalde del Rio; Henri Breuil y Lorenzo Sierra publican la obra *Les cavernes de la région Cantabrique (Espagne)*. En 1935, Henri Breuil y Hugo Obermaier publican una obra de mayor extensión acerca de Altamira: *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*⁵⁶. Finalmente en 1952 Henri Breuil publica su obra máxima: *Quatre Cents Siècles D'art Pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du Renne*⁵⁷.

El descubrimiento y posterior reconocimiento del arte paleolítico es un excelente estudio de caso en la historia de la ciencia para reflexionar acerca de las tradiciones epistémicas, para conocer los procesos y prácticas académicas y para revisar la ontología de las nociones filosóficas que se usan en la generación de sus teorías.

Es una ciencia que se deduce de las pinturas rupestres; ciencia que se inició en España, que en España tuvo su primera cátedra, sus doctas controversias y su victoriosa definición; que en España ha conseguido sus más artísticas manifestaciones, [...] ya consagrado en Altamira, [...] casi me atrevería á insinuar una modesta y temblorosa indicación, la de sí á España también cabrá la suerte y gloria de explicar el porqué de las pinturas en las cavernas⁵⁸. (Cerralbo, 1909, págs. 443-444)

Es posible reconocer que en las investigaciones historiográficas de los estudios en arte rupestre, se recurre a algunos de los momentos clave que hemos referido en esta historiografía: los estudios en arte mueble, el descubrimiento de Altamira y el reconocimiento del arte paleolítico a partir de los hallazgos de pintura parietal que se realizaron en Francia.

El conocimiento científico de las manifestaciones del más antiguo arte de la humanidad en el Sudoeste de Europa cuenta con algo más de siglo y medio de investigaciones que se desarrollaron primero de una forma muy lenta y sólo referidas al arte mueble, pero que alcanzaron su pleno auge al ser reconocida la autenticidad de Altamira y al producirse en Francia y España el hallazgo de importantes cuevas con arte, además de individualizarse las varias fases del arte postpaleolítico peninsular. (Ripoll Perelló, 1997, pág. 90)

⁵⁶ Existe una versión en idioma inglés con el título: *The cave of Altamira at Santillana del Mar*, El Viso, Madrid, 1984.

⁵⁷ *Cuatrocientos siglos de arte parietal. Las cavernas decoradas de la edad del reno*. En el capítulo IV de este trabajo se realiza un breve análisis de esta obra.

⁵⁸ Se respetó la redacción del original.

Aunque hace más de un siglo y medio comenzó esta histórica competencia por intentar descifrar lo que se ha considerado uno de los más *enigmáticos* productos simbólicos de la humanidad, durante varias décadas las referencias hacia Altamira y su Gran Techo (Figura 7) están más cercanas a la anécdota de su descubrimiento mientras que el proceso de su investigación se desarrolló de manera más lenta. Sin embargo, su estado de conservación sufrió varios cambios negativos debido a las multitudes que asistieron a visitarla las siguientes décadas. En obras generales en el estudio de la prehistoria se encuentran sólo breves menciones de su importancia: “Altamira y Castillo, no publicadas todavía en su totalidad, son útiles como referencia en relación con el arte parietal” (Leroi-Gourhan, Baillou, Chavallion, & Laming-Emperaire, 1974, pág. 267).

No obstante, refiriéndonos al arte prehistórico, las únicas épocas de interés son las posteriores a la aparición en Europa Occidental de hombres como nosotros, de hombres “modernos”, hombres que utilizaron las llamadas herramientas del paleolítico superior –es decir, última época del periodo antiguo de la piedra–, hasta donde sabemos los predecesores de estos hombres no practicaban arte alguno. Eran artesanos que crearon herramientas y utensilios de piedra y, sin duda, fabricaban también artefactos de hueso y madera. (Brodrick, 1965, pág. 9)

Respecto al futuro de las interpretaciones para el arte rupestre, a la pregunta ¿Qué camino toca seguir?, en palabras de José Antonio Lasheras⁵⁹ (1956-2016):

¿Qué nos queda? el análisis pormenorizado, la búsqueda de nuevos datos para decirnos si eso nos ayuda a nuevas interpretaciones y las interpretaciones sobre el sentido de algunos temas, aspectos o cuestiones particulares, las interpretaciones cronológicas o geográficas y por lo tanto culturales, es decir; la identificación correcta de los *temas*, pues al principio y gracias o –por culpa de Breuil– el arte rupestre fue visto y observado figura a figura, ahora sabemos que hay figuras que hay que verlas simultáneamente porque ambas figuras, pares de figuras o grupos de figuras están dando una información superior a la de cada una de manera aislada, nos están hablando de relaciones entre motivos, y eso permite otra interpretación. Lo que hay que perseverar es en la *interpretación* de esas figuras como una *escena* y por lo tanto con una *carga simbólica* concreta o distinta lo que había antes⁶⁰. (Lasheras, 2014)

⁵⁹ Director del Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira de 1991 a 2016.

⁶⁰ El énfasis con las cursivas es de quien suscribe.



Figura 7. Gran techo de la cueva de Altamira. Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira © Pedro Saura

A partir del reconocimiento del arte paleolítico y rupestre se gestó la necesidad de la significación de las obras, así surgieron una variedad de enfoques de interpretación que buscaron responder a la intencionalidad de las imágenes. La pluralidad de posturas epistémicas respecto a un mismo objeto de estudio refleja la diversidad de contextos académicos en los que se desarrollaron.

Cronología historiográfica y bibliográfica de las primeras obras sobre arte rupestre

Año	Suceso
Año I a III	Referencias a diversos hallazgos de pintura rupestre en lugares como la cueva La Griega en Segovia y la cueva de Román en Burgos.
1503	Un explorador anónimo pierde 23 monedas en la cueva Las Monedas en el Monte Castillo en Puente Viesgo.
1575	Francois de Belleforest, quien editó la obra <i>La Cosmographie universelle de tout de monde</i> del cartógrafo y cosmógrafo alemán Sebastian Münster ⁶¹ describe exploraciones en la Cueva de Ruffignac ubicada en la región de la Dordogne y advierte sobre la presencia de trazos de animales.
1868 - 1872	Entre estos años el pastor Modesto Cubillas Pérez, de manera fortuita, descubre la cueva de Altamira y da noticia de esto al naturalista y coleccionista Marcelino Sanz de Sautuola. Distintos investigadores señalan diferentes fechas del descubrimiento de Modesto Cubillas: <ul style="list-style-type: none"> · 1868 - 1870 (Madariaga, 2002: 16) · 1870 - 1872 (Lasheras y de Las Heras, 2004: 13)
1875	Edouard Lartet y Henry Christy publican <i>Reliquiae Aquitanicae being contributions to the archaeology and palaeontology of Périgord and the adjoining provinces of southern France 1865-1875</i> . Primer documento en donde se reportan y describen objetos de arte mobiliario.
1875 - 1876	Primera visita de Sautuola a la Cueva de Altamira
1878	Sautuola acude a la Exposición Universal de París y visita el Pabellón de Ciencias Antropológicas (Madariaga de la Campa, 2000, pág. 19) observa las “muestras prehistóricas” (Cartailhac, 1985, pág. 377) que expone Cartailhac.
1879	Sautuola visita de nuevo la cueva en compañía de su hija María Justina quien descubre el Gran Techo de los bisontes.
1880	El Ayuntamiento de Santillana del Mar da notificación del descubrimiento de la cueva de Altamira por parte de Marcelino Sanz de Sautuola en el Acta con fecha de 22 de agosto de 1880.
1880	Sautuola publica <i>Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la Provincia de Santander</i> . Primer documento de registro sistemático de pintura rupestre.

⁶¹ El título completo de la obra es: *La cosmographie universelle de tout le monde: en laquelle, suivant les auteurs plus dignes de foy, font au vray descriptes toutes les parties habitables, et non habitables de la terre, et de la mer, leurs ssettes et choses qu'elles produisent, puis la description et peinture topographique des reg. 1575.*

1881	Edouard Harlé realiza una visita a la cueva de Altamira y publica un reporte ilustrado de sus observaciones en la revista científica <i>Materiales para la historia del hombre (Matériaux pour l'histoire primitive et naturelle de l'homme)</i>
1878-1901	Se localizan pinturas rupestres en otras cuevas en Francia: <ul style="list-style-type: none"> · Chabot (1878) · Pair-non-Pair (1881) · Figuier (1890) · La Mouthe (1895) · Les Eyzies, (1901) · Les Combarelles (1901) · Font-de-Gaume (1901)
1902	Émile Cartailhac y Henri Breuil realizan exploraciones y excavaciones en la cueva de Altamira.
1902	Émile Cartailhac publica <i>Les cavernes ornées de dessins, La Grotte d'Altamira (Espagne). Mea culpa d'un sceptique</i> . Documento con el que se oficializa el reconocimiento de la antigüedad de la pintura rupestre.
1906	Émile Cartailhac y el Abate Henri Breuil publican <i>La caverne d'Altamira á Santander</i> . Informe de las exploraciones que ambos investigadores realizaron en la cueva de Altamira.
1906	Hermilio Alcalde del Río publica <i>Las pinturas y grabados de las cavernas prehistóricas de la Provincia de Santander. Altamira, Covalanas, Hornos de la Peña, Castillo</i> . Con este texto comienzan las investigaciones a nivel regional en la provincia de Cantabria.
1909	El Marqués de Cerralbo publica en el Boletín de la Real Academia de la Historia, comentarios acerca del Informe de Cartailhac de 1906.
1911	Henri Breuil y Hugo Obermaier publican <i>La Pasiega a Puente Viesgo (Santander)</i> .
1911	Hermilio Alcalde del Río; Henri Breuil y Lorenzo Sierra publican <i>Les cavernes de la région Cantabrique (Espagne)</i> .
1935	Henri Breuil y Hugo Obermaier publican <i>La Cueva de Altamira en Santillana del Mar</i> .
1952	Henri Breuil publica <i>Quatre Cents Siècles D'art Pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du Renne</i> .

Tabla 2. Cronología historiográfica y bibliográfica de las primeras obras de estudio del arte rupestre.
Elaboración propia

Capítulo III. Primeros enfoques de interpretación para el arte rupestre

Una obra artística permanece siempre abierta al espectador para hallar en ella sentidos diversos a lo largo del tiempo

Katya Mandoki⁶²

El reconocimiento del arte paleolítico, en 1902, evidenció la existente y compleja capacidad artística que ya se poseía en el Paleolítico y al mismo tiempo expuso la necesidad de repensar y replantear la imagen de las sociedades prehistóricas. Los académicos de la época tenían nuevas evidencias que contradecían lo que entonces se sabía y creía del *hombre* prehistórico; hasta ese momento a éste se le había considerado como un ser salvaje que adolecía de todo nivel de apreciación estética y facultades artísticas, con una cognición enfocada exclusivamente a desarrollar destrezas para la sobrevivencia: cazar para comer, protegerse del clima habitando refugios y para defenderse de los depredadores.

Una humanidad a la que se suponía preocupada exhaustivamente por los problemas de su propia conservación y gobernada casi exclusivamente por el instinto, pudo pintar en Altamira para alcanzar una cumbre del arte universal y pasar bruscamente de ser, en apariencia, una mera constructora de artefactos a detentadora de las mayores exquisiteces espirituales (Beltrán Martínez, 1989, pág. 9).

Debido a este nuevo panorama de evidencias, llamado en su conjunto *arte paleolítico*, – parietal y mobiliario– surgió la necesidad de explicar la presencia de esta recién descubierta habilidad plástica, compleja y *civilizada* en dichas sociedades. En este marco general de pensamiento emergieron las primeras teorías de interpretación para el arte paleolítico. Inicialmente se planteó un modelo de explicación que se denominó teoría del “arte por el arte” y posteriormente lo que llamaremos en esta propuesta de investigación: el *enfoque mágico-religioso*.

Entre los principales prehistoriadores en los estudios de arte paleolítico a finales del siglo XIX y primera mitad del siglo XX son indispensables los nombres de Edouard Lartet (1801-1871), Edouard Piette (1827-1906), Marcelino Sanz de Sautuola (1831-1888), Émile Cartailhac (1845-1921), Louis Capitan (1854-1929), Salomón Reinach (1858-1932), Henri Bégouën

⁶² (Mandoki, 2006, pág. 9)

(1863-1956), Hermilio Alcalde del Río (1866-1947), Denis Peyrony (1869-1954), Henri Breuil (1877-1961), André Leroi-Gourhan (1911-1986) y Annette Laming-Empeaire (1917-1977)⁶³.

El arte por el arte

La teoría del arte por el arte⁶⁴ tiene su primera mención en la obra de Thomas Wilson, *Prehistoric Art; or the origin of art as manifested in the work of prehistoric man*, publicada en 1898. El autor se refiere a la belleza como fundamento de la creación artística: “El ansia por el arte decorativo y el deseo por las cosas hermosas son herencia común de la humanidad”⁶⁵ (Wilson, 1898, pág. 352).

[...] los inicios del arte, sus primeros especímenes, relacionando estos objetos a las primeras personas y sus descendientes confinados en una localidad, ofreciendo una exhibición comprensible de los objetos realizados, y de los estilos empleados en su decoración; esto nos llevará prácticamente al origen del arte⁶⁶ (Wilson, 1898, pág. 352).

El autor expone la posibilidad de rastrear el origen del arte, localizarlo y ubicarlo tal como si fuera posible regresar sobre nuestros pasos para encontrar el punto y condiciones del nacimiento de esta original cualidad. Este propósito metodológico incluye al mismo tiempo una hipótesis basada en argumentos de carácter *emergentista*: considera que el arte surgió en algún momento de la historia humana y de ahí en adelante podemos identificar su expresión.

Arte estético es definido por ser el estudio o práctica del arte por el arte, el placer de la forma, de la línea y del color. Omitiendo el color, es sorprendente cómo las imágenes del arte prehistórico encajan con facilidad en esta definición. Los objetos figurados y

⁶³ Lista reelaborada a partir de Roussot, 2017: 13.

⁶⁴ Algunas de las denominaciones que ha tenido esta teoría son, en orden cronológico: *art for art's sake*, Wilson: 1898; Breuil: 1900; *exclusivamente artístico*, Guerra Gómez: 1960; *l'art pour l'art*, Laming-Empeaire: 1962; *El arte por el arte mismo*, Ucko & Rosenfeld: 1967; Ripoll Perelló: 1986; *Arte por el Arte*, Moro Abadía & González Morales: 2001.

⁶⁵ Texto original: “*The craving for decorative art and the desire for things beautiful are the common heritage of mankind*” (Wilson, 1898, pág. 352).

⁶⁶ Texto original: “[...] *the beginnings of art, its earliest specimens, and by related specimens from the earliest people and their descendants confined to a single locality, given a comprehensive exhibition of the objects made, and the styles employed for their decoration; and this carries us back practically to the origin of art*” (Wilson, 1898, pág. 352).

descritos muestran trabajos artísticos hechos por amor al arte, con el objetivo de obtener placer de las formas y de las líneas⁶⁷ (Wilson, 1898, pág. 352).

La idea que tenemos del arte proviene de modelos que sirvieron de base para evaluar y calificar a las obras rupestres. El placer y la satisfacción que las bellas artes provocaban y aquello que las obras rupestres despertaban al ser contempladas –admiración– eran estados muy similares. El amor al arte, el placer por lo bello, es según Wilson, el origen del arte.

En 1864, Edward Lartet y Henry Christy ya habían proyectado avances para el desarrollo de una primera teoría que explicara la existencia de obras de arte tan antiguas y por ende realizadas por el *salvaje* hombre prehistórico, estos prehistoriadores abordaron esta inconsistencia teórica a partir de suponer “condiciones ambientales excepcionalmente ricas” (Ucko & Rosenfeld, 1967, págs. 116-117)⁶⁸, de manera que otorgaron hipotéticamente un nivel de bienestar elevado para el hombre de esa época, basándose en estudios de arte mobiliario.

Muy pronto surgen distintos intentos de interpretación del arte rupestre, al principio profano. La teoría del “arte por el arte” o del arte paleolítico como “exclusivamente artístico”, sin injerencias ajenas al arte mismo ni motivos trascendentales, se impuso en las primeras publicaciones. Se limitan a trasladar al arte rupestre parietal la interpretación que, antes de su descubrimiento, habían elaborado del mobiliario, producto también de cierto “amor al arte”. Este valor estético habría sido compaginable con el lúdico. Tiempos de ocio, distracción o diversión (Guerra Gómez, 1960, pág. 8).

Recientemente, los arqueólogos Moro Abadía y González Morales han generado una amplia obra de análisis de las teorías de interpretación sobre el arte rupestre, de acuerdo a estos autores, los argumentos que conformaron la que se llamaría teoría del “arte por el arte” se hicieron a partir de una posición *presentista*.

⁶⁷ Texto original: “Esthetic art he defines to be the study or practice of art for art’s sake, the pleasure of form, line, and color. Omitting color, it is believed that the illustrations of prehistoric art shown in this paper come fairly within this definition. The objects figured and described show art work done for art’s sake, to the end that the maker may obtain sensuous pleasure from form and line” (Wilson, 1898, pág. 352).

⁶⁸ En la historiografía del arte rupestre existen diversas obras de autores que han reflexionado acerca del fenómeno interpretativo en el arte paleolítico, entre éstas: *La signification de l’art rupestre paléolithique* de Annette Laming-Emperaire publicada en 1962 y *L’art paléolithique*, publicada en 1966 por Peter J. Ucko y Andrée Rosenfeld ocupan un lugar destacado en la bibliografía, pues se trata de los primeros compendios y análisis de las teorías interpretativas de esta evidencia cultural.

El objetivo es juzgar el pasado para legitimar o glorificar el presente. En consecuencia, el concepto “presentismo” designa una manera de comprender la historia de la ciencia que se caracteriza por la definición del presente como el punto culminante de la historia (Moro Abadía & González Morales, 2005, pág. 180).

Estrictamente no podemos escapar totalmente al presentismo, si enunciáramos las razones o motivaciones –como condiciones de posibilidad– por las que el hombre prehistórico comenzó a pintar pensaríamos tanto en la función decorativa como en la ritual, tanto en lo individual como en lo colectivo, tanto en lo natural como en lo social, de manera que no necesariamente son excluyentes unas de otras.

La teoría del arte por el arte ha tenido variaciones en su vigencia, para algunos fue rápidamente desechada: para algunos investigadores sus fundamentos tenían vigencia y podían ser aplicables pues “los artistas sencillamente decoraban las cuevas por puro placer” (Halverson, 1987). Para otros la respuesta está en la ontología del arte: “El arte es creación plástica simbólica y por lo tanto no es adorno; por lo tanto la teoría del ‘arte por el arte’ hoy es una anécdota historiográfica” (Lasheras, 2014), para algunos más la interpretación lúdica es marginal pues hace un siglo que “las grafías paleolíticas son casi siempre explicadas como producto de unas creencias de índole religiosa” (Lombo Montañés, 2015, pág. 11).

Para el prehistoriador francés Jean Clottes la teoría del arte por el arte es una teoría arcaica que no fue comprobada, para él la obra rupestre responde siempre a un “motivo práctico” lo cual es comprobado “cuando se habla con la gente que las hicieron y que van a hacer sus ceremonias” (Clottes, 2014), para este investigador es posible inferir un significado de las pinturas rupestres si se conocen las “historias” que acompañan el conocimiento local de esta evidencia antigua: “dan testimonio de una actitud mental que se puede entender, sobre todo con las prácticas y las formas de pensamiento de los pueblos tradicionales, cazadores u otros” (Clottes, 2015, pág. 45).

El enfoque mágico-religioso

La belleza no resultó ser la única musa en la cual inspirarse para crear una teoría interpretativa para el arte rupestre y el ocio no podía ser el único motor concebible para la creación de las obras de arte antiguo localizadas en los albores del siglo XX. La teoría del arte por el arte estuvo vigente alrededor de treinta años (Layton, 1993, pág. 24), al final de ese periodo las

críticas se exacerbaron. En el terreno de la evidencia material –la que se conserva y la que los arqueólogos registramos–, dos factores más: la accesibilidad y la relativamente escasa evidencia del arte rupestre fueron dos de los elementos que se convirtieron en argumentos en contra de la teoría del arte por el arte.

Hay que recordar que estas pinturas de las cuevas han sido ejecutadas, sin excepción, en lugares perpetuamente oscuros, y que, más de una vez, los artistas han escogido para sus obras las partes menos accesibles y los rincones más escondidos, por lo cual no podemos creer que hayan tenido fin decorativo. Esto es tanto más evidente cuando nos referimos a grabados finos, apenas visibles, que sólo pueden descubrir con grandes trabajos (Breuil & Obermaier, 1984, págs. 25-26).

Los objetos artísticos están a veces tan ocultos e inaccesibles que resultaba poco práctico y evidente su carácter decorativo, por lo menos para hablar de una decoración dirigida al disfrute colectivo. La mente paleolítica debía funcionar como una mente colectiva en los niveles de sobrevivencia, tenía que serlo, sobrevivir dependía de la relación con los otros. Sin embargo el culto a la belleza que fundamentaba la teoría del arte por el arte, en algunos casos, iba en contra de un sentido de apreciación en colectividad.

La distribución de grabados es tan extraña como son los signos. A veces están en fachadas de un enfoque difícil o en los rincones. Demasiado sutiles para ser vistos por el transeúnte, visibles sólo para la persona que los busca con experiencia y buena luz artificial, no pueden ser una decoración banal. Eso no es el resultado de un capricho, ya que tenemos documentos similares, disposiciones idénticas de las fronteras de Ródano a la Gironde y Périgord al Pirineo Cantábrico⁶⁹ (Cartailhac & Breuil, 1903, pág. 260).

El nivel de complejidad funcional es otro elemento que se consideró para refutar la teoría del arte por el arte, Breuil señaló que las dificultades en la ejecución técnica de las pinturas daban argumentos para suponer que en éstas había un mayor grado de complejidad respecto a su función.

Parece también que ciertos rincones de esta cueva, y de muchas otras deben haber sido considerados especialmente como sagrados como más propicios para los hechizos. A causa de esto, aunque disponían de espacios sobrados dentro de la misma cueva, los artistas han utilizado repetidas veces los mismos lugares y han apiñado las figuras una

⁶⁹ Texto original: La distribution des gravures est aussi étrange que celle des signes. Elles sont parfois sur des façades d'un abord difficile ou dans des recoins. Trop légères pour être aperçues du passant, visibles seulement pour celui qui les recherche avec expérience et une bonne lumière artificielle, elles ne peuvent pas être une décoration banale. Ce n'est pas davantage le résultat d'un caprice, puisque nous avons des documents semblables, des dispositions identiques des bords du Rhône à la Gironde et du Périgord aux Pyrénées cantabriques (Cartailhac & Breuil, 1903, pág. 260).

sobre otra las otras, como los palimpsestos, no dudando en destruir las viejas pinturas, aunque su valor artístico fuera superior (Breuil & Obermaier, 1984, págs. 25-26).

El abate Breuil argumentó que en la selectividad de los espacios elegidos para pintar se manifestaban aspectos de *sacralidad*, ya que era notable que se elegían repetidamente los mismos espacios a través de los años (Breuil & Obermaier, 1984, págs. 25-26) por lo que su función no podría ser sólo decorativa como lo planteaba inicialmente la teoría del arte por el arte.

La literatura escrita sobre el arte prehistórico está llena de sugerencias acerca del significado simbólico de los signos, animales, manos, etc. [...] En un momento inicial, los artistas pintaron los animales «tótem» relacionados con sus «tribus», una interpretación basada en unas ideas vagas y confusas sobre el totemismo y la naturaleza de las tribus, situación quizá comprensible a la época, pero poco de acuerdo con los conocimientos modernos de la antropología social. Sin descartar del todo las otras interpretaciones, Cartailhac (1906), Breuil (1974), Cabré (1915), Kühn (1952), Obermaier (1925) y Maringer (1956), entre otros muchos, sostuvieron que el motivo principal sobre el cual se basa el arte paleolítico fue mágico-religioso (Freeman, 1992, pág. 98).

Desde Frazer, las teorías interpretativas del enfoque mágico-religioso suponen la necesaria existencia de un principio de *magia simpatética*, el cual establece que “lo semejante produce lo semejante, o que los efectos semejan a sus causas, y segundo, que las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico” (Frazer, 2011, pág. 34), éste principio constituye una relación de *reflejo condicionado* entre lo que se pinta y la obra en sí, de manera que lo pintado en la roca afectará o tendrá influencia –material y espiritual– sobre aquello que representa o evoca.

El primer principio [de la magia simpatética] puede llamarse ley de semejanza y el segundo ley de contacto o contagio. Del primero de estos principios, el denominado ley de semejanza, el mago deduce que puede producir el efecto que desee sin más que imitarlo; del segundo principio deduce que todo lo que haga con un objeto material afectará de igual modo a la persona con quien este objeto estuvo en contacto, haya o no formando parte de su propio cuerpo (*Idem*).

Estos principios son la base de la *magia reproductiva*, que pretendía tener algún tipo de control sobre la población de las presas animales. Otra condición es la *magia negativa* que procura evitar una acción, por ejemplo, el ataque de animales feroces. Todas ellas serían versiones de *magia propiciatoria* (Figura 8).



Figura 8. Esquema de principios actúan en las teorías del enfoque mágico-religioso. Elaboración propia.

La evocación o representación de un animal propiciaría su caza y favorecería su reproducción. A partir de estos principios, el arte paleolítico podría expresar una relación mágica con el mundo real, y las cuevas serían santuarios donde se celebrarían rituales religiosos que contribuirían a la cohesión del grupo (Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, 2002, pág. 24).

Representando los animales cazados, el artista y su sociedad esperaban hacerlos, o hacerse a los hombres mismos, crecer en abundancia —la magia reproductiva— o, perforando las figuras con armas dibujadas o reales, o «capturándolas» simbólicamente en el mismo acto de representarlas, esperaban asegurar una caza más segura, fácil y fructífera —la magia simpática— o, dibujando las fieras depredadoras, disminuirlas en número —magia negativa—. Es este tipo de explicaciones la aceptada por la mayoría de los autores, y que más aceptación ha tenido entre el gran público (Freeman, 1992, pág. 98).

En el discurso de estas interpretaciones teóricas de la obra rupestre *la imagen* se relaciona con las creencias, se infiere una representación de ideas que sintetizan maneras particulares de comprender el mundo. Las imágenes paleolíticas no sólo muestran capacidades técnicas y artísticas, sino que contienen aspectos de la mentalidad —mente— de las sociedades paleolíticas. Para el caso de la cueva de Altamira, Jordá expone que:

El gran techo de Altamira, es un viejo yacimiento rupestre paleolítico, que fuera utilizado y rehecho sucesivamente por los diversos grupos humanos que lo ocuparon y que nos dejaron en él, aparte de abundantes restos materiales, diversos y numerosos aspectos gráficos de su religiosidad y de sus creencias (Jordá Cerda, 1981, pág. 277).

El valor social y religioso del arte paleolítico fue particularmente señalado por el abate Breuil, el prehistoriador destacó al medio ambiente como un factor importante en el desarrollo [cultural] de los grupos a partir del Paleolítico superior; de manera que, según este prehistoriador la constante preocupación por tener una caza abundante habría llevado a la observación continua y detallada de los animales lo cual repercutiría en la fidelidad de sus representaciones (Ripoll Perelló, 1986, págs. 101-102).

De manera que desde el enfoque mágico-religioso las pinturas rupestres serían la materialización de creencias que sin un soporte material su perpetuación estaría condicionada exclusivamente a la continuidad a través de la oralidad. En estas interpretaciones mágico religiosas, decir que una imagen contiene información de una expresión inmaterial – creencias, sacralidad, religiosidad, emociones– es ya decir *algo*, aunque en la mayoría de las veces en la vasta historiografía no se especifica de qué tipo de creencia o ritual se trata en particular. Tal parece que la idea difusa de una sacralidad o religiosidad en la prehistoria nos resulta suficiente, es un elemento que no sólo nos conecta como iguales, sino que se comporta como una explicación de amplio rango para otras evidencias arqueológicas. Al respecto de éstas, habrá que recordar que las evidencias arqueológicas no siempre ajustan con en el marco del modelo teórico a través del cual se estudian, frecuentemente se pueden nombrar contraejemplos.

La función simbólica

En la nueva visión mágico-religiosa para el arte rupestre se trascendió el objetivo decorativo que se atribuía a las pinturas y la forma –estática y descontextualizada– se transformó en *función simbólica*. Es decir, las pinturas debían tener algún propósito más allá de servir como ornamentos. Las pinturas rupestres ahora tenían un cometido dinámico y lleno de contenido: *simbolizar*.

Esta nueva perspectiva teórica dotaba de una función eminentemente simbólica al arte rupestre; las imágenes plasmadas en la roca representaban escenas del mundo paleolítico con una carga de información adicional contenida en sus trazos. Resulta indispensable decir que este cambio teórico no sólo fue epistemológico, sino que cambió la ontología del arte rupestre: las pinturas ahora se convertían en entes vivos que narraban historias, en su

caracterización ocurrió un giro simbólico que las confirió de dinamismo y capacidad narrativa. Las pinturas contenían un *código* esperando ser descifrado.

Con este *giro simbólico* tuvo lugar la emergencia de actores que encarnaran la parte viva de una sociedad que utilizaba la pintura para expresar su cosmovisión, esto llenó de *dinamismo* el quehacer interpretativo de la prehistoria representada. Las pinturas cobraban vida mediante relatos míticos y personajes que le daban un nuevo sentido a las imágenes. Los trazos que, primero se creía, petrificaban el pasado, en realidad guardaban una intencionalidad que había sido pasada por alto. La forma se convirtió en *función*. Si bien la más inescrutable y compleja, también la más enigmática de todas: la *función simbólica*. (Vega Barbosa, 2014, págs. 47-48)

El desarrollo de la etnografía, desde la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del siglo XX, fue crucial para el surgimiento de esta teoría y con ello cobraron impulso la sociología primitiva y la historia de las religiones (Ripoll Perelló, 1986, págs. 91-92). Los paralelos etnográficos sirvieron de mecanismos de explicación para el desarrollo de este enfoque de interpretación constituyendo un nuevo paradigma, no sólo en el arte rupestre sino para la teoría arqueológica en general. Los mismos especialistas que inicialmente habían sostenido la teoría el arte por el arte, Henri Breuil, Hugo Obermaier y Jean Clottes entre otros, migraron hacia la concepción simbólica de las sociedades paleolíticas. Las tres corrientes principales de este nuevo enfoque se denominaron: *magia simpática y totemismo, magia de caza y fertilidad y chamanismo* (Ucko & Rosenfeld, 1967, pág. 123), estas posturas vincularon la magia con las actividades de la vida diaria y la identificación cultural de las sociedades.

Desde la teología también se han realizado análisis en torno a la interpretación de la obra rupestre, refiriéndose a la teoría del arte por el arte o del arte paleolítico como “exclusivamente artístico” el teólogo español Manuel Guerra refiere que “el brusco desarrollo de los estudios etnográficos contribuyó eficazmente, entre otros motivos, a que quedaran arrinconadas las interpretaciones profanas del arte rupestre (Guerra Gómez, 1960, pág. 10).

En la caracterización y metodología de estos enfoques interpretativos se incluyen tanto animales como humanos, resaltando la exclusividad de la pintura como una actividad reservada:

No es necesario insistir sobre la influencia que pueden haber tenido también las ideas de magia reproductiva o el culto totémico de ciertos animales. Todo esto sugiere que las

cuevas deben haber estado consagradas regularmente a un culto puesto que no se encuentran pinturas en todas ellas, o faltan las correspondientes al tiempo en que fue habitado su vestíbulo (Breuil & Obermaier, 1984, pág. 26).

Las diversas funciones de la obra rupestre, referidas a partir de las teorías de interpretación, ya sea la de carácter decorativo o lúdico o la simbólica están relacionadas con la evidencia arqueológica que subsiste materialmente, por ejemplo, algunas de las críticas a la teoría del arte por el arte aludían al reducido número de pinturas en la totalidad de las cuevas.

Un problema central en la interpretación del arte rupestre es el carácter representacional de las obras, desde la propuesta de una función simbólica se asume que las imágenes rupestres están *representando*.

Los criterios de representación son el resultado de un proceso de construcción simbólica, en el que los componentes teóricos y estéticos que forman parte del patrimonio cultural se entrelazan en una sola unidad, sobre la que se asienta la objetividad supraindividual de toda representación (Jiménez, 1996, pág. 45).

El pensamiento mágico

¿Cuáles son los elementos del enfoque mágico-religioso? Las teorías interpretativas basadas en la noción de magia propiciatoria tienen un elemento común que es indispensable para la formulación de cualquiera de los principios y las magias expuestas, éste elemento es el *pensamiento mágico*. Es una condición relacional cuyo origen se pierde en el tiempo y en el espacio. El pensamiento mágico es visto desde este análisis como una *expectativa proyectada*, de manera que es ante la presencia o ausencia de un objeto que influye sobre una situación.

Los dos condicionamientos generales del pensamiento mágico se pueden expresar en las oraciones:

- *Si el elemento A está presente se producirá B*
- *Si el elemento B está ausente no se producirá A*

Es fundamental señalar que la *presencia* del elemento se puede entender como una presencia material o una evocación material o imaginativa de éste. La base del pensamiento mágico es la relación de presencia o ausencia entre los elementos actuantes, que como hemos expuesto, se condicionan mutuamente.

Los símbolos mágicos, los rituales, los números de la suerte, los fetiches, los objetos religiosos, las oraciones, los amuletos, las bendiciones, las maldiciones y las supersticiones, todos tienen existencia y cumplen su función debido al *pensamiento mágico*.

Existen otros elementos que están relacionados con la función de expectativa proyectada, uno de los principales es la *espiritualidad*, de hecho ésta podría entenderse como una expansión del pensamiento mágico, seguidamente un elemento que se añade a esta red de nociones que interactúan consecutivamente es la *sacralidad*, para Clottes “lo sagrado es consecuencia de la espiritualidad, [...] el hombre se plantea preguntas sobre el mundo que lo rodea, sobre sus semejantes y sobre sí mismo” (Clottes, 2015, págs. 37-38), así que esta capacidad de reflexión resulta una condición de posibilidad para la existencia y el desarrollo de la espiritualidad. Desde las teorías interpretativas del enfoque mágico-religioso la representación es una característica *sine qua non* del arte rupestre; el pensamiento mágico es una condición que posibilita su construcción y existencia simbólica.

La magia de caza y magia propiciatoria o de la fertilidad

El enfoque de la magia de caza y fertilidad o magia propiciatoria, como propuesta teórica, se atribuye al prehistoriador francés Salomon Reinach (1858-1932), quien la definió por primera vez en su multicitada obra *L'art et la magie* de 1903. De acuerdo a su caracterización, las pinturas rupestres actuaban como un *medio ritual* para propiciar condiciones favorables: “una cacería abundante, blancos fáciles y protección al cazador” (Reinach, 1903, pág. 77), (Brodrick, 1965, pág. 10) además de asegurar éxito en la fertilidad, tanto de los animales como en los individuos al interior del grupo. Este enfoque planteaba una afectación recíproca entre los animales e individuos, específicamente, en el nivel biológico, asegurando la reproducción necesaria para la sobrevivencia mutua. En esta perspectiva se observa el nivel protagónico que los animales tenían en la vida diaria de los grupos prehistóricos.

Las figuras, que son en algunos casos mediocres y que en otros testimonian un verdadero talento artístico, deben con certeza su existencia a ideas mágico-religiosas, especialmente a ciertas ideas de magia de caza, como existen todavía entre los polos primitivos actuales. El hecho significativo de haberse pintado sobre el cuerpo de los animales flechas o jabalinas confirma la teoría mágica y es una señal indudable del hechizo o muerte simbólica (Breuil & Obermaier, 1984, págs. 25-26).

Es amplia la caracterización que se ha hecho de las cuevas, como refugios del clima y las fieras y un lugar de habitación y cohesión social; como sitios de reunión ritual, todas, actividades para la sobrevivencia del grupo. Uno de los aspectos más destacables es la relación que guardaría el arte paleolítico con el *mundo real*, convirtiendo a las cuevas en santuarios que propiciarían la cohesión del grupo (Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, 2002, pág. 24). Tales santuarios serían al mismo tiempo sede de los poderes mágicos y medio propiciatorio para la comunicación con el *mundo espiritual*.

En la estructuración teórica de estos enfoques se entretrejieron diversos conceptos que les brindaron una sólida configuración, por ejemplo el *animismo* el cual es una creencia que supone que las entidades vivas e inertes poseen cualidades espirituales (Tylor, 1866); respecto al animismo, Lasheras señala que “las ideas animistas subyacen en los más antiguos sistemas religiosos y en general, tras todo el pensamiento mítico y prefilosófico” (Lasheras, 2003, pág. 90), en este sentido el sistema religioso de los pueblos cazadores recolectores existiría a partir de una relación entre *lo animado* y *lo inanimado* y que es la expresión del mundo de espíritus perpetuado a través del arte (Lasheras, 2003, pág. 90). Las nociones de animismo, totemismo y magia simpática fueron desarrolladas por antropólogos británicos: Tylor, McLennan, Frazer entre los principales, paulatinamente fueron adoptados por los historiadores para desarrollar explicaciones acerca de la obra rupestre de las sociedades primitivas (Palacio-Pérez, 2015, pág. 176).

La magia simpática y el totemismo

La magia simpática se puede caracterizar como un tipo de influencia entre dos o más entidades, ésta actúa a distancia entre los elementos convocados y se manifiesta por medio de algún tipo de atracción. El totemismo, impuso moda hacia la mitad del siglo XIX donde el animal-tótem representaba el antepasado del grupo social (Ripoll Perelló, 1997, pág. 92); fue definido por James Frazer como: “una relación íntima que se supone existe entre un grupo de hombres de una misma raza por una parte y una especie de objetos naturales o artificiales por otra parte, siendo esos objetos llamados tótems por dicho grupo humano” (Frazer, 2011, pág. 123). Desde la perspectiva de la magia simpática y totemismo, se creía que las pinturas rupestres compartían elementos *vitales* con los animales representados, asimismo, estos proveían de identificación al grupo por medio de su tótem.

El tótem es más a menudo animal, más raramente vegetal, excepcionalmente inorgánico. Existe esta diferencia esencial entre el tótem y el fetiche de que esta última palabra designa un objeto individual, mientras que el tótem es una clase de objetos que son considerados, por los miembros del clan o la tribu, como tutelares - en el sentido el más amplio de esta palabra-⁷⁰ (Reinach, 1905, pág. 9).

El totemismo es una visión de las sociedades representadas por animales principalmente, como expuso Reinach, sus formas expresarán personalidad, cualidades y poderes del grupo bajo su protección, el historiador del arte de origen polaco, Max Raphael (1889-1952), propuso una novedosa interpretación de la obra rupestre, en donde los animales representaban “clanes totémicos o quizá clases matrimoniales o sociales” apuntando hacia las relaciones entre los grupos humanos (Beltrán Martínez, 1989, pág. 25).

Si se considera que el artista cuaternario partía de un programa o de una convención social rigurosamente para llegar a la forma artística es posible estudiar su método de creación, para rastrear en las obras los sentimientos estéticos de la superestructura ideológica y una visión de la configuración social que subyace (Raphael, 1986, pág. 11).

Para Raphael la obra rupestre mostraba elementos y procesos de la sociedad prehistórica, incluyendo sus formas de organización, transmisión de conocimientos y convenciones estéticas. Por su parte, los animales representaban escenas dependiendo de las relaciones espaciales que guardaban dentro de la cueva.

Nombrar permite evocar, el nombre nos da referencia de la naturaleza de lo nombrado y al mismo tiempo nos brinda elementos para su idealización. En el totemismo el nombre del tótem contenía el código de identificación de grupo como una compleja pero compactada visión del grupo, por tal motivo el tabú acerca de la prohibición de la ingesta del animal totémico era fundamental, los poderes trasmutados del animal totémico a partir de la idealización de éste y siempre visto como un “semejante”, por lo que el totemismo no puede ser visto como una religión ni al tótem como un dios (Ripoll Perelló, 1997, pág. 93), sino como “símbolos de fuerza impersonal implícita en las imágenes más allá de lo que

⁷⁰ Texto original: Le totem est le plus souvent animal, plus rarement vegetal, exceptionnellement inorganique. il y a cette difference essentielle entre le totem et le fetiche que ce dernier mot designe un objet individuel, tandis que le totem est une classe d'objets qui sont consideres, par les membres du clan ou de la tribu, comme tutelaires - au sens le plus large de ce mot (Reinach, 1905, pág. 9).

representan” (Durkheim, 2007, págs. 91,148) a la manera de un animal re-configurado mediante un símbolo cultural socialmente reconocido.

Estructuralismo

Después del auge del enfoque mágico religioso, para la segunda mitad del siglo XX, Annette Laming-Emperaire y André Leroi-Gourhan encabezaron una cruzada por la *desmitificación* del arte rupestre⁷¹. Propusieron analizar detalladamente las cuevas y anotar asociaciones de animales, localización y relaciones de signos, con el fin de observar frecuencias que les permitieran aproximarse a la ansiada *decodificación* de las pinturas. Observaron en la asociación, un antagonismo de dos principios: masculino –hombres y caballos– y femenino –mujeres y bisontes–. Estas teorías apoyarían interpretaciones sociodemográficas ofreciendo una versión económica del totemismo (Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, 2002, págs. 24-25). Para Leroi-Gourhan el dato arqueológico se convirtió en la herramienta prioritaria para el necesario análisis previo a la interpretación; basándose en comparaciones entre los restos óseos de animales encontrados en las excavaciones en cuevas y las expresiones gráficas plasmados en los soportes rocosos.

Leroi-Gourhan y Laming-Emperaire propusieron una explicación altamente original. De un estudio de las asociaciones de figuras dibujadas en las distintas galerías –por ellos llamadas «santuarios»– en las cuevas decoradas, llegaron a la conclusión de que había una equivalencia entre algunas especies animales y signos «masculinos» representando al principio masculino, otras especies y el principio femenino, y una oposición complementaria entre los dos grupos simbólicos. (Freeman, 1992, págs. 98-99)

Las propuestas de interpretación de Leroi-Gourhan no deben entenderse como una visión aséptica de la evidencia paleolítica, sus propuestas tampoco estuvieron libres de interpretaciones del ámbito mágico y religioso, pues continuaron “concibiendo a la cueva como un santuario” en donde lo femenino y lo masculino eran los principios rectores (Beltrán Martínez, 1989, pág. 27).

Hay que destacar que Raphael fue el primero en sugerir que entre los animales representados existía una relación, según diversos investigadores, la prematura muerte de este investigador privó de interpretaciones novedosas y renovadas a la teoría de interpretación del arte

⁷¹ En el capítulo IV se revisarán con mayor profundidad las propuestas teóricas de Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan.

rupestre⁷². Desde la lectura de Raphael las figuras de los frisos paleolíticos no eran animales aislados como pensaba Breuil y los prehistoriadores de su tiempo sino que debían ser concebidas como conjuntos coherentes sobre un dispositivo iconográfico que reflejaba la ideología del hombre paleolítico y resultaba de la realización de un programa (Beltrán Martínez, 1989, pág. 25).

El chamanismo

La más célebre modalidad de las teorías interpretativas para el arte rupestre es el *chamanismo*, aunque podría considerarse que llegó tardíamente a la escena de interpretación, a inicio de los años noventa y tal vez por esta razón su nacimiento como teoría de interpretación está bien documentado. Para ser precisos se trata de una teoría etnológica aplicada al arte rupestre y la cual es resultado de una colaboración entre el prehistoriador francés Jean Clottes y el arqueólogo sudafricano David Lewis-Williams, dos de los más importantes especialistas del siglo XX en estudios de la prehistoria. El primer paso para la aplicación de esta teoría ocurrió cuando Clottes advirtió el potencial teórico que podrían tener las investigaciones de Lewis-Williams⁷³.

Las tentativas de explicación mejor argumentadas, aquellas que también tuvieron más éxito, fueron realizadas por investigadores franceses. Salomon Reinach, el conde Bégouën, André Leroi Gourhan y Annette Laming-Emperaire dieron a conocer sus teorías sobre los motivos de los primeros artistas de la humanidad. Más recientemente y desde Sudáfrica, una voz se dejó oír para aproximarnos al arte paleolítico desde otro ángulo (Clottes & Lewis-Williams, 2010, pág. 9).

De esta manera, Clottes propuso a Lewis-Williams que conjuntaran sus áreas de especialidad, los estudios etnológicos de Lewis-Williams en Sudáfrica con la etnia de los *bushman* y los estudios en arte rupestre de Clottes. La obra icónica que resume esta propuesta se puede conocer en *Los chamanes de la prehistoria*,⁷⁴ publicada en 1996, es el texto más conocido de

⁷² Carmen de las Heras, comunicación personal, 2014.

⁷³ El etnólogo alemán Andreas Lommel (1912-2005), en su obra *The world of the early hunters* publicada en 1967 usó por primera vez los términos *chamán* y *chamanismo* para el aludir al arte de sociedades prehistóricas, 30 años después Clottes y Lewis-Williams desarrollarán este modelo de interpretación para el arte rupestre. Lommel fue un destacado alumno del etnólogo y arqueólogo alemán Leo Viktor Frobenius.

⁷⁴ Obra publicada originalmente en francés con el título: *Les chamanes de la préhistoire*.

esa contribución y tal vez la obra más importante por su impacto en el desarrollo de esta teoría temática.

Nosotros pensamos que esta tradición se remonta todavía mucho más allá, concretamente a la aparición, durante la Prehistoria, de los verdaderos humanos modernos. En todos los períodos y lugares, la humanidad ha conocido estados de conciencia alterada extática o frenética, además de las alucinaciones. De hecho, la capacidad de pasar, voluntariamente o no, de un estado de conciencia a otro, es otra característica universal que forma parte del sistema nervioso humano. Todas las culturas, y entre ellas las Paleolítico superior, se han enfrentado, de una manera u otra, a este problema que contempla diferentes estados de conciencia. Algunas culturas – seguramente no todas– nos sugieren la existencia de chamanes. (Clottes & Lewis-Williams, 2010, pág. 15)

Recién propuesta la teoría del chamanismo se suscitaron opiniones en diversos sentidos, algunos en apoyo y otros en oposición, una de las opiniones positivas de la nueva hipótesis fue la expuesta por Freeman:

De sus estudios sobre el arte de los San en África, David Lewis-Williams (1984 y otros) ha derivado la interpretación de que el arte prehistórico acaso represente escenas de actuaciones de los curanderos en estado de éxtasis y sus visiones, sugerencia por cierto muy innovadora. (Freeman, 1992, pág. 98)

El chamanismo es una concepción particular del universo con prácticas específicas que se ejecuta en numerosas regiones del mundo (Clottes & Lewis-Williams, 2010, págs. 11-12), fue un fenómeno religioso originado en Siberia y Asia Central:

La hipótesis más aceptada es que el término chamán proviene de la palabra *shaman* [que significa médico y *el que sabe*] para la etnia de los tunguses, sin embargo, también se acepta que se trate de un vocablo derivado del sánscrito *sramana* el cual alude al yogui, asceta, monje budista itinerante o aquél que a consecuencia de una crisis psicológica personal ha desarrollado cierto poder... El sacerdote, en cambio, sería el hombre ungido por una organización receptor del carisma de una institución. (Pancorbo, 2006, págs. 116-117)

El concepto de chamán, adoptado por las lenguas occidentales, se aplica actualmente en todo el mundo a los especialistas que practican ritos parecidos [a los de los chamanes siberianos tunguses], estos especialistas entran en trance, de manera pasiva o bien de forma desenfrenada, con el fin de curar a los enfermos, causar los cambios de tiempo deseados, predecir el futuro, controlar los desplazamientos de animales y conversar con los espíritus o los animales-espíritu. (Clottes & Lewis-Williams, 2010, pág. 13)

Desde la etnología durante el siglo XX, diversos autores hicieron aportes importantes al tema, un antecedente indispensable se encuentra en la obra del filósofo rumano e historiador de las

religiones Mircea Eliade (1907-1986) quien ahondó en una definición y análisis a profundidad a lo largo de su prolífica obra, especialmente en *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*⁷⁵ (1951):

El chamanismo *stricto sensu* es por excelencia un fenómeno siberiano y central-asiático. El vocablo nos llega, a través del ruso, del tungús *shaman*. [...] En toda esta inmensa área que comprende el centro y el norte de Asia, la vida mágico-religiosa gira alrededor del chamán. Esto no quiere decir, claro está, que él sea el único manipulador de lo sagrado ni que la actividad religiosa esté absorbida totalmente por él. Sin embargo continúa siendo la figura dominante: porque en esta zona donde la experiencia extática está considerada como la experiencia religiosa por excelencia, el chamán, y sólo él, es el gran maestro del éxtasis (Eliade, 2009, págs. 21-22).

Para Eliade el chamanismo es *la técnica del éxtasis*⁷⁶, “aunque también coexista con otras formas de magia y religión, [...] el chamanismo entraña una ‘especialidad’ mágica particular, por ejemplo: el ‘dominio del fuego’, el vuelo mágico, etcétera (Eliade, 2009, págs. 22-23). Para este autor definir y delimitar los *poderes* del chamán es fundamental para comprender su función en la sociedad. Los chamanes son intercesores entre el mundo de los espíritus y el mundo natural, un hombre-médico, hechicero o mago, reconocidos en toda sociedad primitiva (Eliade, 2009, págs. 21-22). Por su parte, la antropóloga de origen francés, Roberte N. Hamayon se aproxima al tema del chamanismo mediante al análisis de los esquemas de cacería, mediante sus estudios etnográficos en Mongolia, China y Rusia.

El punto de partida de sus investigaciones sobre chamanismo fueron las epopeyas buriat. Estos relatos debían ser cantados para poder cazar y, al mismo tiempo, estaban prohibidos fuera de la temporada de caza; dichas narraciones cuentan historias sobre matrimonios y, aunque en el relato nunca se asocia al protagonista con el chamán, suele decirse que el héroe y el bardo son como chamanes y que los chamanes, a su vez, son como cazadores (Hamayon, 2011, págs. 9-10).

Hamayon realizó un minucioso análisis de los esquemas de cacería a partir de estudios etnográficos con grupos de Mongolia, China y Rusia, por medio de sus observaciones y del desarrollo de la noción de *alianza* en su discurso teórico, intuye que en dicha noción está la clave de la construcción teórica del chamanismo:

⁷⁵ Obra publicada originalmente en francés con el título: *Le Chamanisme et le Techniques Arcaïques de l'Extase*.

⁷⁶ Las cursivas son del autor.

Para cazar se necesita una construcción simbólica que transforme el acto de depredación en un intercambio con las especies salvajes consumibles. La alianza es el cuadro institucional que garantiza ese intercambio, para ser socias de los humanos, las especies salvajes son concebidas como animadas por espíritus homónimos a las almas humanas. Este sistema simbólico es la base del chamanismo (Hamayon, 2011, pág. 10).

Conocer a profundidad cómo se caracterizó el chamanismo, la magia y el totemismo es fundamental para aproximarnos a comprender cómo se fue construyendo una de las teorías más sólidas en los estudios del arte rupestre: el enfoque mágico-religioso, el cual es un paradigma como pocos en las teorías de interpretación en arqueología. Representa cambios ontológicos y epistemológicos cruciales en el estudio del arte rupestre, no sólo otorgó una nueva vía para conocer esta compleja expresión cultural y social sino una nueva ontología de su interpretación. Las creaciones pintadas en la roca cobraron vida para ahora narrar historias de tiempos remotos. “Pintar sea propiamente el rito mismo, así, el acto de pintar funcionaría como una fusión entre una técnica y la cosmovisión de quien la ejecuta” (Lasheras, 2003, pág. 90). El nuevo reto consistió en poder rastrear y comprender esas historias.

En el desarrollo del arte cavernario, según Clottes y Lewis-Williams, el chamanismo podría haber servido como elemento generador principal, una condición de posibilidad del arte; en este sentido, el arte sería, según Lasheras “la plasmación del imaginario surgido del trance pero no el fruto de su realización durante el mismo; el arte sería también el ámbito o el medio de intervención del chamán” (Lasheras, 2003, pág. 90).

Como hemos visto, en este enfoque, se ha otorgado un papel protagónico al chamán al cual se le ha investido de una personalidad enigmática que da vida y sentido a la creación del arte rupestre (Vega Barbosa, 2016, pág. 164), bajo la figura del chamán la pintura deja de ser un enigma y se vuelve una respuesta en sí misma.

¿Quiénes pintaban? y ¿quiénes interpretaban las pinturas?

Para Clottes, Lewis-Williams y Lasheras es necesaria “la presencia de un oficiante humano, un intermediario, intercesor o sacerdote” el rol que cumpliría este especialista sería el de guiar al resto del grupo. Un ritual tiene en su base elementos y procesos reiterativos, esta reiteración es la que le permitirá ser avalada por una comunidad. Para la perpetuación de los rituales, hasta convertirse éstos en tradiciones, era deseable una enseñanza precisa para la transmisión de su conocimiento. Esto resultaba fundamental para el aprendizaje por vía

generacional debido también al grado de su especialización que supone esta actividad (Jordá Cerda, 1981, págs. 277-288), (Lasheras, 2003, pág. 90).

Sería el oficiante–artista o el chamán quien ‘descubriría’ para sí y para su grupo en los relieves del techo los bisontes y siervos de Altamira. Un bestiario concreto ligado a una tradición oral y a determinados mitos explica la coherencia y la persistencia del arte parietal a lo largo del paisaje europeo, lo largo de milenios. Esa coherencia y persistencias acompañan también de cambios en los temas y en el bestiario entre unos y otros períodos del paleolítico superior y entre unas y otras regiones (Lasheras, 2003, págs. 90-91).

Para Lasheras la selección de la superficie a utilizar no es arbitraria y no se limita sólo al aprovechamiento de la topografía del soporte, “obedece sin duda a otras motivaciones trascendentes; tiene que ver más que con el pintor, con el oficiante que, a través de la pintura, crea vida donde no la había o dónde estaba latente” (Lasheras, 2003, pág. 84). La obra rupestre como elemento narrativo es otra interpretación a la que han llegado varios prehistoriadores, entre ellos el antropólogo de origen inglés Robert Layton quien ve en la obra rupestre un texto que contienen un discurso a través de las imágenes (Layton, 1993, págs. 2-13), en el mismo sentido para Lasheras “el oficiante hace de la pintura el instrumento de narración y de relación con otras realidades imaginadas o creadas con el pensamiento” (Lasheras, 2003, pág. 84), la imagen del chamán con intercesor proviene de esta idea, sería él quien funcionaría como un puente entre el mundo real y el mundo imaginario construido al interior de la cueva.

Críticas al chamanismo

La teoría del chamanismo ha recibido numerosas críticas en su argumentación, uno de sus más duros críticos es el arqueólogo inglés Paul Bahn para quien la teoría del chamanismo adolece de sustento argumentativo y cuyo mayor error es que esta teoría ha sido “constantemente presentada como un descubrimiento intelectual” (Bahn, 2003, pág. 62); este autor señala en diversos artículos⁷⁷; que en la exposición de las caracterizaciones del chamanismo no hay indicación alguna de que se trata de una especulación, o que es una de tantas teorías posibles, es una afirmación a manera de reconstrucción fiel del proceso de trance, ésta se presenta como un hecho y verdad (Bahn, 2003, pág. 54). Para Bahn la teoría

⁷⁷ (Bahn, 1986), (Bahn & Vertut, 1988), (Bahn, 1991) y (Bahn, 2003).

del chamanismo debería ser presentada como una hipótesis y no como una teoría, en donde además la dimensión artística ha quedado relegada, “no revelan absolutamente nada sobre el contexto de la producción artística, dejando fuera de ese significado a las personas que la crearon” (Bahn, 2003, pág. 62).

Algunos de los errores del chamanismo según Paul Bahn:

- a. Se presenta [aparentemente] sobre una sólida base neurofisiológica
- b. Expone que era abrumadoramente confirmada por la etnografía y el arte rupestre de África y otras áreas
- c. Niega el espíritu humano y congela a la cultura en el tiempo

Paralelamente para algunos autores los abusos en la aplicación de la hipótesis chamánica derivaron en el monopolio de la interpretación de la obra rupestre, de manera que sólo unos pocos investigadores fueron reconocidos en su labor como intérpretes del arte rupestre, ocasionando con esto un “monólogo interpretativo” (Lombo Montañés, 2015, pág. 5).

Otra crítica de esta propuesta es la que se hace desde la labor antropológica, de acuerdo con el arqueólogo uruguayo Mario Consens, otra consecuencia de la aplicación en diversos contextos –y a partir de la universalización del modelo– tiene consecuencias en el terreno ético:

El modelo neurofisiológico original (o al menos aquel limitado al área San de Sudáfrica) tiene algunas inconsistencias y extremas simplificaciones. Pero cuando el mismo es trasladado ingenua y despreocupadamente a otras áreas y continentes, pretendiendo validarlo para su uso en variadas culturas, en extensos periodos de tiempo, no solo hay inconsistencia, errores e inadecuados procedimientos de contrastación de las propuestas y ejemplos utilizados, sino que el gran tema antropológico de este complejo y desorientado problema del arte rupestre, chamanes y estados alterados de conciencia, es la apropiación que hacemos de las expresiones culturales de otras sociedades y el hurto de la autenticidad de las mismas (Consens, 2012, pág. 590).

La interpretación de un contexto arqueológico se sirve de la aplicación de un modelo, su diseño, aplicación y evaluación son responsabilidad epistémica de cada investigador. Qué preguntas se realizan, cómo son abordados los temas de estudio, los resultados de la investigación así como las vías de divulgación que se utilicen forman parte de esta responsabilidad.

La pluralidad epistémica en el estudio del arte rupestre también confiere un cambio en su ontología, en el siguiente apartado analizamos el paso del arte rupestre entre dos horizontes epistémicos mayores: el mágico-religioso y el estructuralismo y los cambios ontológicos que obtuvo en este proceso.

Capítulo IV. De objeto mágico a dato arqueológico

El caracol Aziliense mató el arte Magdaleniense

Louis-René Nougier⁷⁸

Pluralismo epistémico en la interpretación del arte rupestre

Primero la admiración con extrañeza, el desconocimiento, después la función decorativa como esparcimiento, luego los aspectos del mundo simbólico y lo mágico-religioso como elemento de cohesión social y un vínculo con otras realidades necesarias para el desarrollo de comunidades más complejas. Así fue como el estudio del arte rupestre durante su primer siglo de estudios navegó a través de diversas teorías interpretativas.

Es indispensable reconocer que esta diversidad interpretativa surge de la tesis del realismo interno kantiano que deja al descubierto nuestra imposibilidad de conocer un objeto en sí mismo ya que el objeto siempre será un concepto dado externamente (Kant, 2008). Esta visión sería formulada después por Hilary Putnam en su análisis de los objetos empíricos (Putnam, 1988). A partir de la formulación de Putnam, Lombardi y Pérez Ransanz señalan la necesidad de considerar un *pluralismo ontológico*, las autoras advierten (basadas en Putnam) que “ningún concepto –ni siquiera las categorías más básicas– tiene una interpretación única y absoluta” (Lombardi & Pérez Ransanz, 2012, pág. 30).

No hay un concepto privilegiado de objeto, ni de existencia que sea el metafísicamente correcto, pues es un hecho que históricamente se suceden y también existen esquemas conceptuales alternativos, *no convergentes, ni reductibles a un esquema único*⁷⁹ (Lombardi & Pérez Ransanz, 2012, pág. 30).

Basado en el realismo interno de Kant coincidimos en que los objetos existen gracias a un esquema conceptual, de manera que su existencia está condicionada y en donde el esquema conceptual resulta indispensable en la constitución misma del objeto (Cfr. Lombardi & Pérez Ransanz, págs. 28-29).

⁷⁸ (Nougier, 1958, pág. 33).

⁷⁹ El énfasis con las cursivas es de las autoras.

Los objetos son “productos de un proceso de constitución conceptual, proceso que opera desde el nivel más básico de la percepción sensorial y condiciona toda nuestra experiencia, es decir, toda interacción con nuestro entorno natural y social” (Lombardi & Pérez Ransanz, pág. 29). De manera que los objetos son históricos y su percepción es cambiante, dinámica. El mundo se construye conceptualmente y convencionalmente.

Por una parte, los objetos nos son meras invenciones libres de la mente, sin un sustrato independiente que impone ciertas restricciones, pero, por otra parte, los objetos tampoco son cosas puramente externas, dadas por sí mismas, con propiedades esenciales y relaciones intrínsecas, esto es, objetos autoidentificantes (Lombardi & Pérez Ransanz, 2012, pág. 31).

Consideramos que cada disciplina construye su andamiaje teórico con conceptos que buscan dar guía y señalar las presencias y ausencias en su discurso para la construcción de conocimiento.

El razonamiento arqueológico se construye a través del ensamblaje de datos de muy diversa procedencia en busca de dar robustez a ciertas hipótesis interpretativas. Está mediado por el uso de términos y conceptos propios de la disciplina que portan ciertos significados definidos históricamente [...]. (Ponce de León, 2016, pág. 74)

La arqueología es una ciencia histórica en donde sus postulados se reformulan continuamente y en los que conviven diferentes versiones de sus entidades ontológicas. El pluralismo ontológico señalado por Lombardi y Pérez Ransanz está vinculado con el *pluralismo epistémico*; en nuestro estudio de caso, este pluralismo epistémico refleja, entre varios aspectos: que el fenómeno rupestre puede verse desde diversas corrientes epistémicas, que hay una diversidad de tradiciones académicas que convergen en su estudio y que se pueden estudiar temas específicos del fenómeno complejo –o que se puede tratar de estudiar como un proceso integral–, es decir a distintos niveles, por separado o en conjunto, en el contexto de su paisaje y en lo estadístico de sus datos y sin duda el aspecto más importante: la relevancia que tiene en la comprensión de nuestro pensamiento simbólico.

El fenómeno rupestre no es el mismo fenómeno cuando fue creado en el Paleolítico o cuando se le descubrió en Altamira en 1875 o cuando fue reconocido como un arte prehistórico por la academia en 1902, o incluso a mediados del siglo XX cuando se estudiaba como fuente de la magia y la religión prehistórica, tema que nos ocupa en este capítulo. Hoy en día, segunda

década del siglo XXI, ciento cincuenta años después del inicio de su estudio académico tampoco es el mismo fenómeno como no lo será dentro de cincuenta años.

Las nociones de ritual, magia y religión

A principios del siglo XX el arte rupestre se convirtió en un objeto de estudio el cual debía interpretarse o explicarse, en varias de las corrientes de interpretación que perduraron por casi un siglo predominan las nociones derivadas de la magia y la religión. En este apartado reflexionaremos acerca de las nociones: *ritual, magia y religión* como vías de interpretación para el arte rupestre.

Frecuentemente las definiciones de ritual, magia y religión son obviadas en los discursos interpretativos que aluden al ámbito mágico-religioso como vía de aproximación; por un lado se da por sentado que al tratarse de ámbitos con alto grado de subjetividad el margen para una aproximación precisa es estrecho y por otro lado que en esta subjetividad caben tantas posibilidades como intérpretes. Paralelamente lo ritual es visto también como algo *natural* a las sociedades prehistóricas, visto como un paso inicial en el proceso del conocimiento o una primigenia forma de ciencia.

El ritual

El ritual en general se caracteriza como el proceso de obtención de un “beneficio” por ejemplo la salud o la fertilidad (Clottes, 2014). La posibilidad de conseguir un objetivo por medio de ciertos procesos controlados es una idea atractiva de modo que una serie de pasos ordenados y sus ingredientes materiales: plantas, animales, minerales, agua, fuego y humo, por ejemplo, y los ingredientes inmateriales: música, canto, danza, palabras, gestos, emociones, proveerán de un resultado previamente idealizado. Obtener un beneficio siempre tendrá una respuesta positiva, incluso si éste no se logra. Esto se debe a que se presupone que la fuente de donde emana el beneficio tiene una jerarquía mayor al demandante. Otra definición de ritual lo define como la “ejecución de secuencias más o menos invariables de actos formales y de expresiones no completamente codificados por quienes los ejecutan (Rappaport, 2001, pág. 56).

Desde este enfoque, las figuras rupestres funcionarían como símbolos que son actores principales en el ritual; es a través de estos que se representa la petición del beneficio y es

también que en su imagen se busca la respuesta. De este modo las imágenes pintadas o grabadas vinculan el horizonte del solicitante y el horizonte donde se encuentra el beneficio. Es claro que ambos horizontes están separados y que el beneficio existe, sólo falta conseguirlo; se establece así una distinción entre los distintos horizontes de acción.

El ritual como vía epistémica se basa en principio regulador: mantener una *armonía* entre estos horizontes y también se edifica sobre cuatro premisas principales. La primera es la del *desequilibrio*, sucede cuando se rompe la armonía y se manifiesta cuando “algo falta”, por ejemplo la fertilidad o la salud o cuando “algo sobra”, por ejemplo los enemigos o las plagas; la segunda supone que los ámbitos que están fuera del alcance directo del solicitante podrán conseguirse como beneficios mediante un proceso de petición; la tercera premisa implica que la intercesión de fuerzas sobrenaturales es una condición de posibilidad para lograr el beneficio y la cuarta premisa condiciona que para obtener el beneficio es necesario dar algo a cambio. De manera que el ritual es al mismo tiempo una petición y una ofrenda. En conjunto, las cuatro premisas forman un código de condiciones necesarias para el desarrollo del ritual el cual puede ser visto como instrumento consumando del pensamiento mágico (Figura 9).

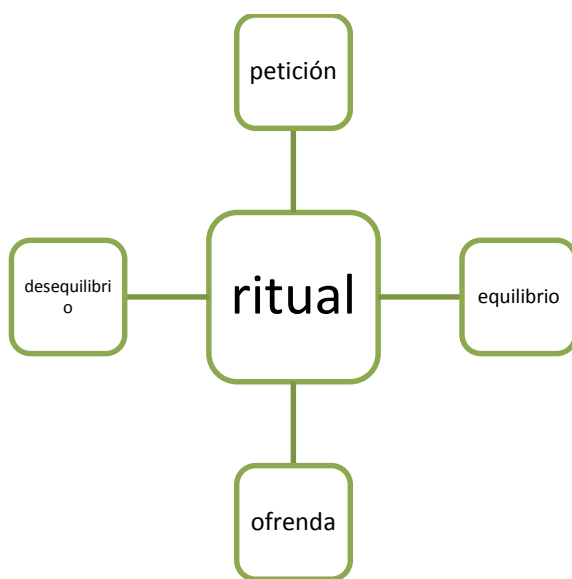


Figura 9. Esquema sintético de los elementos participantes en el ritual.

En este proceso, la magia fungirá como un medio o facilitador en los rituales. En la red sobre la que descansan los rituales y su sentido de ser se encuentran los mitos, que también suelen contener elementos mágicos y son aquellas historias que marcan el antes y el después de una

comunidad, señalan el origen y el camino a seguir, aquellos que dan sentido del devenir humano.

Los mitos cósmicos y toda la vida ritual se presentan así como experiencias existenciales del hombre arcaico: éste no se pierde, no se olvida de sí mismo como «existente» al amoldarse a un mito o cuando interviene en un ritual; al contrario, se encuentra y se comprende a sí mismo, porque esos mitos y esos rituales proclaman acontecimientos macrocósmicos, es decir, antropológicos y, en último término, «existenciales» (Eliade, 1974, pág. 246).

Los rituales no son expresiones del folklor social o excentricidades narradas son un *sine qua non* para la sobrevivencia del grupo. Y lo más importante: los rituales son asunto del día a día en cualquier tiempo y lugar, son parte indispensable de la tradición cultural de cada sociedad.

Con la transmisión simbólica, los individuos pueden aprender de los relatos de los otros, así como de su propia experiencia directa, y este aprendizaje puede transformarse, con su simple repetición en conocimiento público, que al volverse a contar, puede además conservarse como tradición (Rappaport, 2001, pág. 26).

La repetición del ritual le da fundamentación y arraigo y también otorga de un nivel de especialista a quien lo ejecuta. De la correcta ejecución del ritual dependerá en gran medida el resultado esperado, el beneficio; y trae de la mano el reconocimiento y prestigio social al ejecutante, también otorga la autenticación de las convenciones sociales en las que se sustenta. Para diversos autores como René Nougier, el chamán es parte de la élite de la tribu, es un hechicero-artista⁸⁰ (Nougier, 1958, pág. 33).

Las maneras en que se ha hablado de religión en la prehistoria surgen de una premisa básica que es la consideración de actividades sociales encaminadas a la regulación de ciertos valores en una comunidad.

El mundo mágico-religioso

La ciencia contemporánea o por lo menos una visión científica del mundo busca, –y ese es uno de sus preceptos– comprender el mundo sin aludir a elementos sobrenaturales como

⁸⁰ Texto original: L'artiste-sorcier, élite de la tribu, rentre dans le rang et ne forme plus de successeurs. Ses enfants collectent sans trêve les fruits de la terre, dans un ramassage devenu de plus en plus incessant, permanent même, car l'Humanité. (Nougier, 1958, pág. 33)

podría ser la magia. Diremos que incluso cuando es desestimada desde los parámetros de objetividad requiere una caracterización.

Todas las veces que el estudioso dirige su mirada hacia el mundo mágico con la intención de desentrañar sus secretos se halla inmediatamente ante el problema prejudicial que es básico para determinar el rumbo y el destino de la investigación: el problema de los *poderes mágicos*⁸¹. A menudo se elude tal problema con mucha desenvoltura, en cuanto se asume como evidente supuesto que todas las pretensiones mágicas son irreales y que todas las prácticas de la magia están destinadas al fracaso, de ahí que hasta parezca ocioso someter a verificación el supuesto, y se considere mucho más provechoso establecer cómo la magia puede surgir y mantenerse a despecho de la obvia irrealidad de sus pretensiones y a despecho de los inevitables fracasos a los que se someten las prácticas. Sin embargo, precisamente en este supuesto “obvio”, que no amerita la verificación, se oculta en realidad toda una trama de problemas muy graves, soslayados y encubiertos por una pereza mental tan extrañamente tenaz, que ella misma significa un problema (De Martino, 1985, pág. 83).

Los problemas a los que se refiere el antropólogo italiano Ernesto De Martino (1908-1965) se encuentran evidentemente en el plano epistemológico de las interpretaciones acerca de la prehistoria, la noción de magia se pone en entredicho a través de las diversas hipótesis interpretativas que prefieren una tendencia hacia la objetividad científica. Algunos de los problemas epistémicos que proponen desde el análisis de su obra son: la irrealidad o realidad de los poderes mágicos; este autor nos recuerda que la noción de realidad que tiene el investigador no está libre de aporías. Estos elementos coexisten en lo que De Martino ha denominado la “Edad Mágica” (De Martino, 1985), un horizonte en el que los poderes mágicos permean aquellas ideas que se manifiestan gráficamente y de manera inversa, donde los elementos gráficos nos hablan de las ideas mágicas de un grupo es decir de su *pensamiento mágico*.

La escuela del Abate Henri Breuil

El Abate Henri Breuil (1877-1961) fue un prehistoriador francés reconocido como uno de los arqueólogos más influyentes del siglo xx tanto en Francia como en otros países, particularmente en España. Sus ideas marcaron una tendencia en las investigaciones desde

⁸¹ El énfasis con las cursivas es de quien suscribe.

sus primeros escritos sobre la Cueva de Altamira en 1902 hasta la publicación de su magna obra *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne* en 1952.

La obra del Abate Breuil es inabarcable en un solo estudio, en 1914 ya contaba con casi doscientos artículos, notas e informes publicados (Hurel, 2003, pág. 1). Durante esos primeros 50 años de estudios, Breuil en compañía de otros investigadores como Émile Cartailhac, Hermilio Alcalde del Río, Hugo Obermaier y Jean Clément, entre otros, realizó un extenso trabajo en la exploración, registro –observación, descripción, catalogación, reproducción– y análisis de motivos rupestres en más de cien cuevas y abrigos en España y Francia. Uno de los aportes más significativos de su investigación es la gran cantidad de calcos, acuarelas y dibujos (Figura 10) de gran calidad que realizó para la ilustración de sus informes. Además también existe un acervo fotográfico importante de sus investigaciones el cual representa un documento gráfico en sí mismo de esta parte de la historia de los estudios prehistóricos.

El abate contaba con una excepcional memoria tanto para la realización de los trazos como para hacer comparaciones entre motivos de diversas cuevas, incluso a años de distancia haciendo conexiones estilísticas inesperadas; en sus primeros años de investigación pasó largas horas estudiando, o incluso clasifican las colecciones del Museo de Historia Natural Nacional, el *Museo Británico*, en museos en Saint-Germain-en-Laye, Toulouse, Perigueux, Agen. (Hurel, 2003, pág. 6)

El tiempo invertido en la observación de colecciones le brindó una visión panorámica de estilos que utilizó tanto para las comparaciones entre figuras como para la propuesta de su ordenamiento estilístico. Aunque se ha advertido que fue Leroi-Gourhan quien dio el salto definitivo en el registro y sistematización de los datos arqueológicos respecto al arte rupestre (Gaucher, 1987), (Stevens, 1968), (Varagnac, 1969), son innegables los aportes del Abate Breuil en la producción de la primera cronología por estilo.

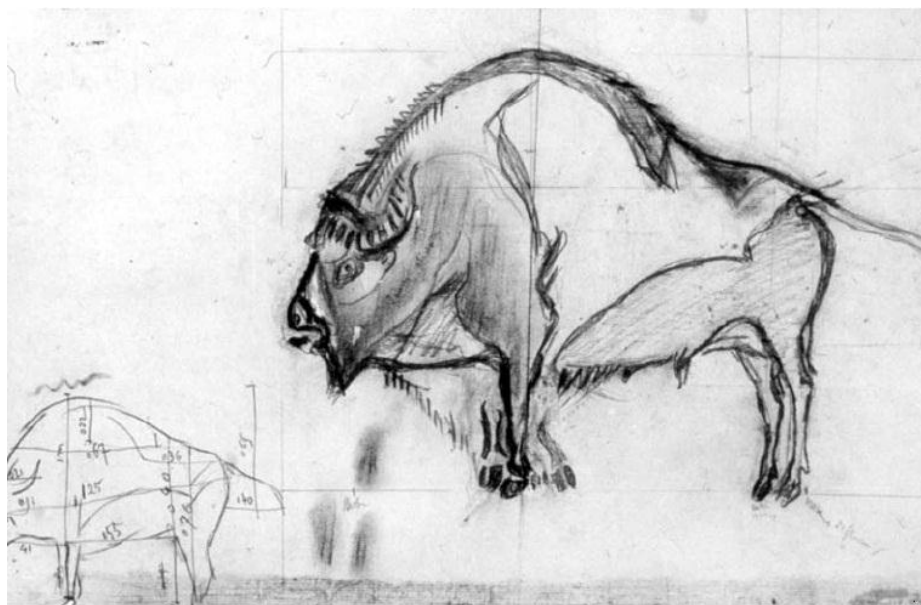


Figura 10. Boceto y dibujo de bisonte. Henri Breuil, 1906. Crédito: Musée de l'Homme, París. C-66-2733-493, Iconografía nº 54-4555-1.

Los aportes de Breuil llegan después de la desacreditación de la teoría del arte por el arte; cuando se manifestó que las obras rupestres no eran sólo decorativas había que idear nuevas metodologías para estudiarlas y hacer propuestas para su observación, descripción y catalogación.

El objetivo principal de las comparaciones posteriores de las pinturas, los petroglifos y las estatuillas prehistóricas con las de las sociedades cazadoras subcontemporáneas era demostrar que no era sólo la obra de personas sin nada mejor que hacer, ni la expresión de un simple impulso estético: la noción inaceptable por lo tanto de "el arte por el arte" quedó excluida⁸² (Mohen, 2002, pág. 17).

De toda la producción académica de Breuil, menciono aparte merece su obra *Quatre cents siècles d'art pariétal* ya que es un tratado minucioso de las observaciones realizadas en 107 cuevas y abrigos de España, Francia e Italia. El estudio inicia por orden de importancia con las caracterizaciones de las que Breuil llama "las seis gigantes": Altamira, Font de Gaume, Les Combarelles, Lascaux, Les trois Frères y Niaux. Posteriormente en el texto presenta los estudios en 17 cuevas y abrigos de las regiones francesas de Ardèche, Hèrault, Gard, Haute

⁸² Texto original: The primary aim of subsequent comparisons of the paintings, petroglyphs and prehistoric statuettes with those of subcontemporaneous hunting societies was to prove that this was not just the work of people with nothing better to do, nor the expression of a simple esthetic urge: the unacceptable notion of art for art's sake was thus excluded (Mohen, 2002, pág. 17).

Garonne, Ariège, Hautes Pyrénées y Basses Pyrénées, 20 cuevas pertenecientes al Bassin du Rhone y Pyrénées, 28 sitios de la regiones de Lot y Dordogne, 6 más de las regiones Gironde, Charente, Vienne e Yonne. También muestra sus observaciones y registro de 30 cuevas de diversas regiones de España, entre éstas Cantabria y Asturias, además de 2 cuevas ubicadas en Italia (Breuil, 1952).

Para el historiador de la ciencia Arnaud Hurel, el contexto de investigación en el que Breuil desarrollaba sus estudios si bien presentaba una situación poco favorable, el abate fue uno de los estudiosos que más campo de trabajo abarcó en los estudios rupestres en ese momento.

Hasta la década de 1950, la arqueología prehistórica vivía en Francia una situación paradójica: por un lado, una legión de entusiastas apoyados por la prensa y un público en general vibrando al unísono con cualquier nuevo descubrimiento, y, por el otro, una puerta apenas medio abierta y una universidad francesa poco sensible a los encantos de una nueva ciencia⁸³. (Hurel, 2003, pág. 1)

Los aportes de Breuil fueron decisivos para las diferentes etapas de construcción teórica en pos de interpretaciones para el arte paleolítico, tanto el parietal como el mobiliario. Aunque entre sus principales logros se reconoce el haber establecido la primera propuesta evolutiva de estilos en el arte rupestre también realizó valiosos aportes a la dinámica de investigación.

Así, el padre Breuil se nos aparece en el centro de una red activa de religiosos y laicos, activistas de la causa evolucionista y anti-fijista. En este caso, no es sólo para defender una teoría científica, [...] el efecto inducido es también para garantizar la independencia de estos investigadores, incluido, ante todo, el padre Breuil⁸⁴. (Hurel, 2003, pág. 6)

Desde 1905, Breuil había intentado establecer la evolución del arte parietal estudiando conjuntamente la evolución del estilo que luego denominó el *carácter del dibujo* y el de las técnicas, figuras incisas por un lado y figuras pintadas por el otro⁸⁵ (Roussot, 2017, pág. 87).

⁸³ Texto original: Jusqu'aux années 1950, l'archéologie préhistorique a vécu en France une situation paradoxale: d'un côté, une légion de passionnés soutenus par la presse et un grand public vibrant à l'unisson à toute nouvelle découverte, et, de l'autre, une porte à peine entrouverte et une Université française peu sensible aux charmes d'une science nouvelle (Hurel, 2003, pág. 1).

⁸⁴ Texto original: Ainsi, l'abbé Breuil nous apparaît au centre d'un actif réseau de religieux et de laïcs, militants de la cause évolutionniste et anti-fixiste. En l'espèce, il ne s'agit pas seulement de défendre une théorie scientifique, [...] l'effet induit est également de garantir l'indépendance de ces chercheurs, dont, au premier chef, l'abbé Breuil (Hurel, 2003, pág. 6).

⁸⁵ Texto original: Dès 1905, breuil avait tenté de préciser l'évolution de l'art pariétal en étudiant conjointement l'évolution du style -qu'il appelait alors caractère du dessin- et celle des techniques, des figures incisées d'une

El Padre prehistoriador fue el primer especialista involuntario. Todos los días fuera sus deberes y ejercicios espirituales, la prehistoria ocupó sus pensamientos. Porque él sabía que eran necesarios los recursos económicos, buscó de inmediato los medios financieros necesarios para sus operaciones. No existían, tuvo que crearlos⁸⁶. (Hurel, 2003, pág. 9)

Tanto en la investigación como en las prácticas de la academia Breuil abrió brecha para los investigadores de generaciones posteriores. Sus aportes metodológicos, sus osadas teorías e incluso su personalidad lo marcan como uno de los pensadores más importantes en los estudios de la prehistoria. Breuil aportó “una obra que transforma la mente y métodos desde la prehistoria hasta el siglo XIX en una ciencia moderna”⁸⁷ (Hurel, 2003, pág. 8).

Los fundamentos de la interpretación mágico-religiosa en el arte rupestre

La ubicación de las figuras pintadas o grabadas y los temas tratados en composiciones son los dos aspectos fundamentales en los que están basadas las teorías de interpretación mágico-religiosas para el arte rupestre. De este modo, la sola obra no era suficiente para buscar su comprensión, su contexto espacial y el tema al que aludía sin ser literal cobraron importancia en su análisis.

Ubicación

Una de las primeras características que se usaron como argumento para otorgar un grado de excepcionalidad a las obras rupestres fue su ubicación. El lugar donde están situadas las pinturas dio información a los investigadores acerca del *propósito* de su creación. La inferencia fue utilizada a manera de un argumento condicional: si la función de la pintura es decorativa entonces debe poder admirarse por la mayoría o la mayor parte del tiempo. Para sorpresa de los exploradores-investigadores, gran cantidad de las figuras no se encontraban precisamente a la vista durante un recorrido por la cueva en cuestión, sino que éstas se

part, des figures peintes d'autre part (Roussot, L'art préhistorique. La beauté et le mystère de oeuvres multimillénaires, 2017, pág. 87).

⁸⁶ Texto original: L'abbé préhistorien a été le premier spécialiste non bénévole. Chaque jour, en dehors de ses obligations et exercices spirituels, la préhistoire occupe toutes ses pensées. Parce qu'il fallait bien que l'intendance suivît, il a tout de suite cherché les moyens financiers nécessaires à son activité. N'existant pas, il lui fallut les susciter (Hurel, 2003, pág. 9).

⁸⁷ Texto original: Dans cette marche vers la reconnaissance institutionnelle, l'abbé Breuil, *intuitu personae* diront ses détracteurs, a joué un rôle déterminant par la rupture qu'il introduit. L'un de ses apports essentiels est d'avoir bâti «une oeuvre qui transforme l'esprit et les méthodes de la préhistoire du XIXe siècle pour en faire une science moderne» (Hurel, 2003, pág. 8).

localizaban francamente ocultas y en lugares de difícil acceso, a veces en espacios tan estrechos que sólo había espacio para una persona y para ser observadas se hacía indispensable tener a mano una fuente de iluminación.

Hay que recordar que estas pinturas de las cuevas han sido ejecutadas, sin excepción, en lugares perpetuamente oscuros, y que, más de una vez, los artistas han escogido para sus obras las partes menos accesibles y los rincones más escondidos, por lo cual no podemos creer que hayan tenido fin decorativo. (Breuil & Obermaier, 1984, pág. 26)

Así al hablar de una ubicación oculta, fuera de la vista colectiva se podría inferir una relación introspectiva con la pintura y esto reforzaba la idea de un sentimiento simbólico-religioso con las creaciones gráficas. A menudo, en el proceso interpretativo, se idealiza el momento de creación de la obra como un delicado proceso que requería en primer lugar la cuidadosa observación de la roca para realizar un diseño previo de las imágenes en una reflexiva escena del artista.

Los temas

Las herramientas fundamentales de la arqueología son la observación y la imaginación. En la nueva etapa de estudios de estas expresiones culturales eminentemente gráficas, se hizo indispensable desarrollar un estudio mucho pormenorizado de sus imágenes. Qué temas se encontraban expresados en las cuevas y comprenderlos fue el objetivo fundamental. Las comparaciones etnográficas dieron varias pautas para atraer un nuevo mundo simbólico que guiara la observación de las figuras. Bajo el nuevo esquema del animismo el arte rupestre daría rienda suelta a las propuestas de los investigadores que tendrían ahora el desafío de compaginar el arte con los aspectos simbólicos.

En relación con las ideas animistas que subyacen en los más antiguos sistemas religiosos y en general, tras todo el pensamiento mítico y pre filosófico. Se trataría, en todo caso, de un fenómeno artístico y religioso, que alcanza su generalización máxima en el Magdaleniense, tal y como ocurre en Altamira, sin ejemplos solutrenses, y con el paradigma magdaleniense de los relieves del techo integrados en los bisontes. Un bestiario concreto ligado a una tradición oral y a determinados mitos explica la coherencia y la persistencia del arte parietal a lo largo del paisaje europeo, lo largo de milenios. Esa coherencia y persistencias acompañan también de cambios en los temas y en el bestiario entre unos y otros períodos del paleolítico superior y entre unas y otras regiones. (Lasheras, 2003, págs. 90-91)

El arte rupestre se comenzó a ver como una actividad distinta y distante, peculiar, original y extraordinaria. Una actividad diferente a las demás actividades de sobrevivencia, aunque paradójicamente se trate de una actividad indispensable tanto para la subsistencia del grupo sino para su convivencia al interior y con otros grupos. Por tanto, debía contener aspectos identitarios. Los animales figurados podrían bien ser los dignos representantes de esa identidad.

No es necesario insistir sobre la influencia que pueden haber tenido también las ideas de magia reproductiva o el culto totémico ciertos animales. Todo esto sugiere el que las cuevas deben haber estado consagrada regularmente un culto puesto que no se encuentran pinturas en todas ellas, o falta las correspondientes al tiempo en que se fue habitado su vestíbulo. (Breuil & Obermaier, 1984, pág. 26)

El culto a un aparentemente reducido número de especies animales aportó ideas acerca del carácter restrictivo de la actividad de pintar-grabar y de contemplar o recurrir a las imágenes depositadas en las cuevas.

Esta estratificación de problemas y enfoques responde a la relación entre el arte y el ritual, así como a la existencia de causas bioconductuales, sociales y cognitivas detrás de estos comportamientos humanos en el contexto del entorno evolutivo. Algunas de las dinámicas sociales que entran en juego aquí incluyen la interacción entre el ritual, la memoria colectiva, la acción y la ansiedad; la importancia del control interno conductas humanas centradas emocionalmente; y las conexiones entre el ritual, la solidaridad entre el grupo, la complejidad social y el estrés ecológico⁸⁸ (Steif, 2010, pág. 1).

El mundo del arte rupestre engloba en mayor o menor medida aspectos de todos los ámbitos de la vida social, no se trata sólo de representaciones de la naturaleza, artefactos culturales o de elementos abstractos, son referentes de diferentes actividades, tradiciones y creencias de un grupo y su convivencia con otros grupos y con su tiempo y entorno.

⁸⁸ Texto original: This layering of issues and approaches responds to the relationship between art and ritual, as well as the biobehavioral, social, and cognitive causes behind these human behaviors in the context of the evolutionary environment. Some of the social dynamics that come into play here include the interaction between ritual, collective memory, action, and anxiety; the importance of control within emotionally centered human behaviors; and the connections between ritual, group solidarity, social complexity, and ecological stress (Steif, 2010, pág. 1).

Un nuevo paradigma para la interpretación

A partir del momento en que el ser humano no puede hablar por sí mismo, porque está ausente o porque ha muerto; o por la ausencia de documentos, subsisten dos testimonios: el del arte y el de la técnica

André Leroi-Gourhan⁸⁹

A mediados del siglo XX, la interpretación del arte rupestre experimentó un cambio paradigmático sustancial: se argumentó la necesidad de sistematizar la información proveniente de los sitios rupestres para buscar ejes de análisis empíricamente contrastados. Este viraje representa el mayor cambio epistémico hasta ahora documentado en los estudios del arte rupestre, aunque diversas teorías habían probado su perspectiva después del reconocimiento del arte paleolítico, es hasta la década de los sesenta que se plantea un cambio sustancial en la metodología de análisis. Las tendencias teóricas previas restringían su metodología al registro tradicional, que si bien era sistemático, seguía teniendo los resabios de la etapa del coleccionismo, es decir, hacer calcos de los motivos con la intención de formar un bestiario ancestral. En este giro de análisis, un nuevo personaje cobró voz propia: la cueva, antes considerada un santuario de oscuros secretos ahora se volvía un mapa que guiaría a los investigadores por sus galerías y corredores. Así, el nuevo paradigma planteaba que la topografía de las cuevas y la ubicación de las figuras eran fundamentales para la comprensión del arte rupestre.

En este giro epistémico dos arqueólogos franceses fueron las figuras principales: Annette Laming-Emperaire (1917-1977) y André Leroi-Gourhan (1911-1986). Sobre ambos autores se ha escrito ampliamente debido a lo novedoso de sus propuestas, algunas de ellas desarrolladas de forma paralela.

Leroi-Gourhan fue casi al mismo tiempo sobre el mismo problema, y esta coincidencia probablemente no sea el efecto del azar. Los historiadores de la ciencia saben aunque en ciertos períodos ciertos grupos de disciplinas tienen profundas mutaciones paralelas (Varagnac, 1969, pág. 1252).

⁸⁹ Evolución y técnica; Tomo 1: el Hombre y la materia. Taurus Ediciones, Madrid.

Annette Laming-Emperaire

En la literatura especializada encontramos los nombres de André Leroi-Gourhan y Annette Laming-Emperaire unidos en sus teorías y debates; ambos estudiosos tuvieron algunos puntos de coincidencia y contrastes teóricos importantes en donde no se encuentran muchos puntos excluyentes, sin duda el más popular de sus puntos de coincidencia fue considerar “la presunción de lo genitivo o una dimensión sexual” (Rocchietti, 2015, pág. 44). Annette Laming-Emperaire fue una arqueóloga francesa que realizó aportes decisivos para la interpretación del arte rupestre, debido a su original metodología de análisis su tesis de doctorado se convirtió en uno de los textos icónicos en los estudios de esta materia⁹⁰. Su trabajo es una heurística clara de un proceso de investigación de quien comprende su objeto de estudio y los contextos epistémicos previos que lo han abordado; su propuesta fue el planteamiento de una nueva metodología de estudio y de una mirada renovada para ver y comprender el arte rupestre de manera contextual integrada.

Su principal aportación epistémica surgió al proponer un acercamiento científico al arte rupestre mediante “la eliminación provisional del método etnográfico y la aplicación de un método basado en el estudio de evidencias arqueológicas” (Laming-Emperaire, 1962, pág. 289)⁹¹, asimismo la caracterización del objeto de estudio *arte rupestre* fue fundamental en la propuesta de esta investigadora. Dos criterios esenciales en este método serían la comprensión del contexto arqueológico y el análisis del contenido de la representación (Laming-Emperaire, 1962, pág. 290).

El estudio del contenido de las representaciones y tomando en cuenta algunos temas de inspiración permitieron demostrar que el arte de las cuevas ya no podía considerarse como la adición indefinidamente repetida de figuras de animales concebidas de forma aislada, sino que era el reflejo de los principales temas religiosos o míticos, algunos de

⁹⁰ Tesis defendida en junio de 1957 y publicada por Picard en 1962. (Laming-Emperaire, 1969, pág. 1261)

⁹¹ Texto original: L'élimination provisoire de la méthode ethnographique et l'application d'une méthode d'interprétation fondée sur l'étude des documents archéologiques paraît ouvrir des voies nouvelles aux recherches sur la signification de l'art rupestre paléolithique dont la validité est garantie à la fois par la rigueur du point de départ (la détermination de critères objectifs) et par-la richesse et la cohérence des premiers résultats obtenus.

los cuales se encuentran extendidos en toda el área del arte franco-cantábrico⁹². (Laming-Emperaire, 1962, pág. 289)

El objetivo principal para Laming-Emperaire era conocer la iconografía de los pueblos primitivos, para alcanzar esta meta el primer paso en su metodología proponía completar un *inventario* de motivos zoomorfos y antropomorfos y observar las asociaciones entre estos. Laming-Emperaire vislumbraba la existencia de “conjuntos de significado” más amplios, los cuales podrían ser reconocidos a partir de la comparación y sintetización minuciosa del inventario, por tal razón, éste debía ser estudiado exhaustivamente para conocer cada uno de sus elementos así como su estructura interna.

La composición y distribución fue la clave en la propuesta de Laming-Emperaire pues a partir de estas dos categorías planteó que las figuras paleolíticas formaban combinaciones y no se encontraban dispuestos de forma aleatoria. A partir del estudio de la composición creó un modelo binario en donde un principio masculino –simbolizado por el bisonte– y un principio femenino –simbolizado por el caballo– se encontraban en oposición, inmediatamente Leroi-Gourhan atrajo este modelo a su metodología:

La idea fue adoptada por A. Leroi-Gourhan, quien, después de un estudio detallado, llegó a una conclusión inversa y sugirió que en el arte paleolítico el bisonte era hembra y el caballo era macho. Esta curiosa contradicción dio a los muchos detractores de esta nueva visión del arte paleolítico un buen juego, pero para nosotros nos parecía al menos cierto de que el arte rupestre era un arte compuesto y que esta composición seguía reglas extremadamente precisas. Incluso si no llegamos a descifrar el significado⁹³. (Laming-Emperaire, 1969, pág. 1261)

Al respecto, para la arqueóloga argentina Ana María Rocchietti, la metodología estructuralista de Laming-Emperaire reflejaba la intención por identificar una “metafísica

⁹² Texto original: L'étude du contenu des représentations et de quelques thèmes d'inspiration a permis de montrer que l'art des cavernes ne pouvait plus être considéré comme l'addition indéfiniment répétée de figures animales conçues isolément les unes des autres, mais qu'il était le reflet de grands thèmes religieux ou mythiques dont certains se trouvent d'un bout à l'autre de l'aire d'extension de l'art franco-cantabrique. (Laming-Emperaire, 1962, pág. 289)

⁹³ Texto original: L'idée fut reprise par A. Leroi-Gourhan, et celui-ci, après une étude détaillée, arrivant à une conclusion inverse et suggérait que, dans l'art paléolithique, le bovidé était femelle, et l'équidé, mâle. Cette curieuse contradiction donnait beau jeu aux détracteurs nombreux de cette nouvelle vision de l'art paléolithique mais, pour nous, il nous semblait du moins acquis avec certitude que l'art des cavernes était un art composé et que cette composition suivait des règles extrêmement précises, même si nous n'en savions pas déchiffrer la signification. (Laming-Emperaire, 1969, pág. 1261)

sexual difusa” mientras que para Leroi-Gourhan la iconografía rupestre contenía opuestos sexualizados (Rocchietti, 2015, pág. 43).

Una característica fundamental en la visión de Laming-Emperaire es la identificación del contexto arqueológico, –a través de la excavación sistemática de los sitios– con la finalidad de “reconstruir las circunstancias materiales del uso de las cuevas” (Laming-Emperaire, 1962, pág. 290). Estas circunstancias materiales, estarían constituidas por la evidencia de los *temas* representados en las obras rupestres, además de reconocer su importancia y jerarquización y sus diferentes usos. Para la arqueóloga, cada uno de los motivos contiene un significado en sí mismo el cual se modifica (al parecer siempre de manera positiva) en relación con otros motivos. La presencia de un motivo suma o completa en significado al conjunto, en la tesis de Laming-Emperaire no se advierte que entre elementos se reste significado. Así, podemos considerar que la propuesta de Laming-Emperaire es la identificación de significado de segundo orden a través de la suma de ideas primer orden⁹⁴. A partir de su metodología, Laming-Emperaire definió que:

- *La selección de los animales no es casual*
- *La ubicación de las pinturas no es aleatoria*
- *Las similitudes y constantes en más cuevas puede mostrar un orden cosmogónico*

Laming-Emperaire también señaló de manera clara que en las obras rupestres se puede advertir intencionalidad de transmisión de ideas en la creación de las obras:

Desde una época muy antigua, el hombre intentó dejar evidencia material de impresiones fugitivas de su pensamiento y sus creencias: decorando, pintando, esculpiendo o grabando. Los ensayos artísticos más antiguos son como los primeros mensajes conscientes transmitidos a nosotros desde el origen de los tiempos. (1968, pág. 7)

A grandes rasgos, la mayor aportación de Laming-Emperaire fue precisamente demostrar la necesidad de una nueva epistemología para el arte paleolítico mediante dos acciones principales: alejarse del método etnográfico y generar una metodología desde la arqueología con el objetivo central de analizar dos criterios primordiales: el contexto y la representación

⁹⁴ En relación con las entidades individuales que analizaría una teoría de primer orden y los conjuntos de esas entidades analizadas por una teoría de segundo orden.

del contenido. Desde esta nueva perspectiva, el contenido ya no sería visto únicamente como conjuntos de animales sino que reflejaría grandes temas religiosos o míticos.

Así que sería fundamental, para la posible interpretación, entender los esquemas de asociación entre los animales. Laming-Emperaire los caracteriza como una especie de *entidades significativas* en donde la naturaleza de los sitios donde están albergados también es relevante para su interpretación, por lo que sugiere una división entre los santuarios subterráneos y los sitios a cielo abierto.

Técnicamente las obras en contexto abierto son imágenes esculpidas mientras que las de las cavernas son pinturas y grabados finos, la autora se cuestiona cuáles son las diferencias en la evolución entre ambos y concluye que los contextos de petrograbados a cielo abierto son más antiguas (pero más burdas), mientras que las creaciones de las cavernas son posteriores -las más antiguas en éstas serían las manos pintadas y van cambiando hacia representaciones de animales- de algún modo, lo que termina propagándose con mayor alcance geográfico es la *tradición* del arte rupestre en cuevas, mientras que los petrograbados comúnmente se quedan en el área donde se originaron, ante la pregunta ¿por qué estos dos tipos de arte tuvieron una evolución diferente? la arqueóloga enfatiza que no hay que simplificar la respuesta hacia las diferencias técnicas que cada una de estas representaciones implica sino analizar y comprender el significado de los sitios, muy distintos entre sí. Para ella en los sitios al aire libre se encuentran expresiones de la cotidianidad de las sociedades y se representa a través de *animales reales*. En un tipo de oposición, en las cavernas se encuentran representados episodios míticos o religiosos, resultado de una mezcla de diferentes *animales simbolizados* a través de diferentes *categorías de animales*.

Por su parte, el hombre es representado como un ser inferior en comparación con otros animales y éste sube de categoría al ser representado fusionado con animales: hombre-bisonte u hombre-cérvido, donde el elemento común entre estas representaciones es la presencia de los animales.

La asociación en conjuntos -bisonte-caballo o bóvidos con caballos- es un sello original de la propuesta de Laming-Emperaire. En esta propuesta, aunque la autora no interpreta lo que está ejemplificado en las cuevas, sugiere la presencia de cuestiones religiosas, primeras

representaciones de cuestiones sobrenaturales, míticas, metafísicas, religiosas, etc. (Laming-Emperaire, 1962, págs. 289-294)

André Leroi-Gourhan

En 1965 emergió un nuevo paradigma para interpretar el arte rupestre, Leroi-Gourhan propuso en su obra *La Prehistoire de l'art occidental* un nuevo método de interpretación el cual sostenía que los motivos pictóricos representaban distintas esferas de la vida social prehistórica; la característica principal de este novedoso método consistía en considerar una naturaleza dual en lo representado, de manera general habría en la gráfica social: un mundo femenino y su contraparte un mundo masculino.

El origen de estas ideas en Leroi-Gourhan particularmente provenían de una nueva manera de hacer etnografía, como etnólogo había tenido un acercamiento a diversas etnias en las que había observado sus estilos de vida y algunas manifestaciones duales en su cosmogonía dejando atrás la etnografía de Breuil: “una etnografía obsoleta, colecciones de hechos aislados (Varagnac, 1969, pág. 1253).

Sin embargo la propuesta dual para interpretar la gráfica rupestre, como un reflejo de la gráfica social, inmediatamente generó críticas respecto a la incoherencia de su planteamiento ya que si bien Leroi-Gourhan encaminaba su análisis hacia una lectura de segundo orden para el arte rupestre –buscando *decodificar* un discurso simbolizado a través de figuras que no deberían leerse de forma literal– por el contrario, lo redujo a una lectura binaria sintetizada; en palabras del antropólogo Julio Amador Bech, Leroi-Gourhan “reduce la problemática del complejo sistema mitológico que ha logrado reconstruir, a meras oposiciones binarias de un principio masculino-femenino, representado paradigmáticamente en la oposición caballo-bisonte” (Amador Bech, 2013, pág. 156).

La cuestión de las comparaciones etnográficas tiene otro debate consigo además de la distancia temporal entre los artistas prehistóricos y los artistas contemporáneos que continúan haciendo arte rupestre, se trata de que tanto los artistas como las obras se equiparen a ideas idénticas como base de las interpretaciones, el antropólogo social de origen francés Alain Testart (1945-2013) realizó una reflexión al respecto:

En una palabra, espero escapar al reproche del “comparativismo etnográfico”, que constituye un crimen a los ojos de algunos, pero sin certeza de éxito en esta difícil crisis. Diré en mi defensa, y cualquier lector de buena fe podrá ver que para cada una de las

aproximadamente veinte propuestas en las que he dividido este libro, cada vez que he realizado observaciones sobre este arte prehistórico, es solo con ellas⁹⁵ (Testart, 2016, pág. 13).

El punto neural de la nueva metodología consistía en observar las figuras como elementos actuantes entre sí y no como motivos aislados. Señalando además su ubicación en el soporte como un dato estratégico para su comprensión. La ubicación específica en la composición mayor de la cual eran parte daría a cada uno un carácter representacional en una escena que narraba una historia o hacía registro de un hecho.

A partir de su a regreso a París, Leroi-Gourhan se preocupó especialmente por el arte prehistórico. En esta área, en donde el padre Breuil fuera la máxima autoridad. Leroi-Gourhan gradualmente ha llegado a creer que las representaciones no deben considerarse por separado, y que es apropiado localizar animales y signos, unos en relación con los otros y tener en cuenta las formas de las paredes e incluso toda la cueva. Breuil no se había preocupado por estas vinculaciones⁹⁶ (Gaucher, 1987, pág. 309).

El espacio, antes ignorado ahora era el soporte no sólo físico sino del discurso simbólico de las figuras. Las figuras están en un espacio intencionalmente seleccionado para cada una, lo que indica una jerarquización entre las diferentes imágenes. Hay aspectos de valor y significado en su trazo y también en su posición dentro del soporte.

Los cambios en cuanto al cómo ver las obras rupestres produjeron un cambio ontológico en su conceptualización. Ahora, las figuras no eran sólo productos culturales que atesorar sino un cúmulo de datos, alguno de ellos *codificados*, los cuales dependían de las habilidades del investigador para ser interpretados. Es decir que la información ya estaba ahí delante de sus ojos, el siguiente movimiento le tocaba al investigador.

En la universidad, Leroi-Gourhan dedicó por trece años su curso al arte paleolítico [...] sobre los problemas de significado y cronología [...] consideró el arte como una fuente

⁹⁵ Texto original: En un mot, j'espere echapper au reproche de "comparatisme ethnographique", qui constitue un crime aux yeux de certains, mais sans certitude de réussite dans cette épreuve difficile. Je dirai pour ma défense, et tout lecteur de bonne foi pourra le constater, que, pour chacune des quelque vingt propositions en lesquelles j'ai découpé ce livre, je suis chaque fois parti d'observations sur cet art préhistorique, et seulement d'elles (Testart, 2016, pág. 13).

⁹⁶ Texto original: A partir de ce retour à Paris, c'est de l'art préhistorique surtout dont Leroi-Gourhan se préoccupe. Dans ce domaine, l'abbé Breuil faisait autorité. Leroi-Gourhan conçoit peu à peu que les représentations ne doivent pas être considérées séparément, qu'il convient de situer animaux et signes les uns par rapport aux autres et en tenant compte des formes des parois et même de l'ensemble de la grotte. Breuil n'avait pas eu le souci de ces mises en place.

de información que revelaba el comportamiento prehistórico. Estudió técnicas de ejecución: herramientas, pigmentos... A partir de ahí se concentró en analizar cómo los artistas han percibido el espacio y tiempo: el encuadre, el papel de la pared, la evocación de suelo, la perspectiva, la animación puede ser simétrica, segmentaria o coordinada... También se analizaban los “estadios figurativos” que van desde la geometría pura a la figurativa analítica. Con los años, regresaría a los problemas del significado. Pero en nuevas perspectivas. Por ejemplo, el estudio cuidadoso de los signos lo llevó a pensar que los signos completos, ocultos profundamente cuevas, podían ser muy buenos “marcadores étnicos”. Los principales temas tratados en estos cursos se incluyeron en la obra *Introducción al arte parietal Paleolítico* publicado en 1980⁹⁷ (Gaucher, 1987, pág. 312).

André Leroi-Gourhan fue un investigador y un maestro, su interés en llevar a las aulas las problemáticas de la cronología del arte paleolítico nos sugieren la importancia que le dio al tema durante su trayectoria académica, –y en su vida– así como la necesidad de buscar vías de solución a temas de difícil tratamiento como la significación. Los principales aportes de Leroi-Gourhan en una nueva era de investigación del arte rupestre están centrados principalmente en las siguientes temáticas (Varagnac, 1969, pág. 1249):

1. La aparición del hombre en el mundo animal
2. La cronología de las artes prehistóricas
3. La caracterización parcial, fragmentaria de obras parietales
4. Las meritorias comparaciones entre la prehistoria y culturas arcaicas estudiadas desde la etnografía
5. La significación mágico-religiosa del arte prehistórico

⁹⁷ Texto original: Au Collège, son cours sera consacré, durant treize ans, à l'art paléolithique. D'emblée, il cherche à s'écarter des préoccupations qui avaient jusqu'alors été les siennes comme elles avaient été celles de tous ceux qui avaient auparavant étudié cet art; je veux parler des problèmes de signification et de chronologie. La première année, il entreprend même de dépasser une étude exclusive des œuvres préhistoriques en incorporant à ses recherches l'art postglaciaire et les autres arts «primitifs». Il va s'attacher à considérer l'art comme une source d'information révélant le comportement des préhistoriques. Il étudie d'abord les techniques d'exécution: les outils, les colorants... De là, il passe à la façon dont les artistes ont perçu l'espace et le temps: le cadrage, le rôle de la paroi, l'évocation du sol, la perspective, l'animation qui peut être symétrique, segmentaire ou coordonnée... Il traite aussi des «états figuratifs» qui vont du géométrique pur au figuratif analytique. Au fil des années, il reviendra aux problèmes de signification. Mais dans des perspectives nouvelles. Ainsi, par exemple, l'étude minutieuse des signes le conduit à penser que les signes pleins, cachés au fond des cavernes, peuvent être de très bons «marqueurs ethniques». Les principaux thèmes traités dans ce cours ont été repris dans l'Introduction à l'art pariétal paléolithique publiée en 1980 (Gaucher, 1987, pág. 312).

Respecto a las comparaciones etnográficas, Alain Testart, en su obra póstuma *Art et religion de Chauvet à Lascaux*, propone como tesis central que no son posibles las comparaciones etnográficas entre pueblos originarios y el arte prehistórico occidental.

El arte prehistórico de Occidente no es de ninguna manera comparable a las llamadas “primeras” artes de los pueblos de Oceanía, África y América antes de la colonización. [...] Pienso especialmente reprochar el haber presionado sobre esta realidad, que tiene varias decenas de miles de años de los modelos recientemente observados, entre los llamados pueblos subhistóricos, ya que la observación etnográfica rara vez se remonta más allá de algunos siglos⁹⁸ (Testart, 2016, pág. 13).

Este principio de análisis que propone Testart podría definirse como un argumento anti-eurocentrista de la interpretación del arte rupestre y una postura *pesimista*, como la denomina el arqueólogo español Alberto Lombo Montañés (Lombo Montañés, 2015), en cuanto a la posibilidad de comparaciones entre significados y temas gráficos. Este autor desarrolla un análisis interdisciplinario entre la arqueología, la historia y la etnología en donde reconocer la *implicación* argumentativa de cada uno de los temas de estudio es fundamental para comprender la construcción de las teorías acerca del arte rupestre.

Ubicación y relación

Leroi-Gourhan le dio un giro a la dirección del análisis de las figuras rupestres, en la etapa de Breuil las figuras eran el foco de atención y fueron utilizadas como el fruto consumado del eje del discurso narrativo: representaciones en sí mismas. Desde la perspectiva de Leroi-Gourhan fueron vistas como personajes de una historia que combinaba su ubicación y relación con otras figuras [otros personajes].

En las paredes, las representaciones de los animales a menudo se superponen y se mezclan; inusualmente, están incluidos uno en el otro. También pueden estar separados, lo que sucede cuando la densidad de las representaciones en la pared es baja o simplemente yuxtapuesta⁹⁹ (Testart, 2016, pág. 47).

⁹⁸ Texto original: L'art préhistorique d'Occident n'est en rien comparable aux arts dits "premiers" des peuples d'Océanie, d'Afrique et d'Amérique avant la colonisation. [...] Je pense tout particulièrement au reproche d'avoir plaqué sur cette réalité vieille de plusieurs dizaines de milliers d'années des modèles observés récemment, parmi les peuples dits subactuels, puisque l'observation ethnographique remonte rarement au-delà de quelques siècles (Testart, 2016, pág. 13).

⁹⁹ Texto original: Sur les parois, les représentations d'animaux sont souvent superposées et enchêtrées; plus rarement, elles sont incluses l'une dans l'autre. Elles peuvent aussi être disjointes, ce qui arrive lorsque la densité de représentations sur la paroi est faible, ou encore simplement juxtaposées (Testart, 2016, pág. 47).

En la etapa de Breuil la interpretación tenía un sentido naturalista y figurativo mientras que bajo el nuevo enfoque estructuralista la interpretación fue eminentemente narrativa; así la *escena* marcaría el contexto en el que debían categorizarse las figuras. La escena tendría mayor jerarquía epistémica desde este punto de vista pues las figuras se leerían constreñidas por los límites temáticos de ésta.

Esta religiosidad que tiene como animal-eje la cierva es constante dentro del Magdaleniense inferior cantábrico, en cuyos niveles arqueológicos (El Castillo, El Juyo, Rascaño, El Cierro, La Paloma, etc.) Los restos de fauna más abundantes son siempre los de *Cervus elaphus*, que en algunos yacimientos, como en La Paloma, llegan a representar el 95.07% del total de restos de animales, hecho que en cierto modo, confirma nuestra hipótesis de que nos encontramos ante el animal-eje; es decir, con el animal que ocupa un lugar importante en los distintos aspectos de la vida del grupo humano que lo representó con tal abundancia, lo que en cierto modo contradice la existencia de “un tema principal de carácter mitológico, bisonte/caballo/signos” (Leroi-Gourhan, 1983, 94).

Leroi-Gourhan aplicó una nueva tecnología de análisis a partir de su obra *The art of prehistoric man in Western Europe*; el uso de computadoras para el análisis de datos del arte en cavernas fue ampliamente criticado por el analista junguiano, psiquiatra evolutivo y escritor británico Anthony Stevens el cual alude que si bien antes del prehistoriador francés no se había realizado sistematización alguna de la información registrada en cuevas el uso de computadoras para el análisis de motivos rupestres es debatible pues “muy a menudo se llegó a la explicación de después del estudio de solo uno o dos dentro de una cueva en particular” (Stevens, 1968, pág. 54) y ejemplifica los porcentajes utilizados.

Entre 2.151 figuras, he encontrado 659 casos de emparejamiento, la diferencia explicada por el hecho de que un solo bisonte puede ir acompañado de varios caballos, y viceversa. La probabilidad de error de confundir un grupo con otro (en algunos casos las figuras están extremadamente enredadas) es aproximadamente del 20 por ciento; por lo tanto, para estar en el lado seguro, he considerado normales sólo aquellas asociaciones que superan el 30 %. Los grandes herbívoros de la serie que parecen tener presencia fundamental de acuerdo a la siguiente imagen: el bisonte se asocia con el caballo en 64 por cientos de casos, todas las demás asociaciones son menos de 3 por ciento, es decir, muy por debajo del margen de error probable. Este método puede considerarse como cruel y algo bárbaro omitiendo, por ejemplo, el emparejamiento bisonte / mamut que claramente existe en Pech-Merle, pero sirve principalmente para desvincular las

principales líneas de desarrollo. El buey está asociado con el caballo en el 49 por ciento de los casos, otras asociaciones son insignificantes. Estos son los únicos emparejamientos importantes en la serie central . . . entonces es seguro decir que el bisonte y el buey son normalmente asociados con el caballo¹⁰⁰ (Stevens, 1968, pág. 55).

Una de las herramientas tecnológicas más avanzadas del momento que utilizó Leroi-Gourhan fueron las tarjetas perforadas para vaciar la información de sus amplios inventarios en las cuevas.

En una comunicación de noviembre de 1957 a la Sociedad Prehistórica Francesa, anunció haber explorado, para su investigación, 46 cuevas, y haber estudiado indirectamente 16. En su volumen de 1964 (página 95), afirma que estudió 63 cuevas. En su gran obra de 1965 (p.441), menciona 72 series parietales en las 110 cuevas adornadas conocidas. ¿Cuáles son los resultados de esta encuesta gigantesca? Se incluyen: ubicaciones de diversos tipos de figuras de animales y humanos; los signos y sus ubicaciones; el significado de figuras y signos¹⁰¹ (Varagnac, 1969, pág. 1254).

Stevens (1968, pág. 56), sintetizó la metodología estadística de Leroi-Gourhan de la siguiente forma:

- a. Divide la cueva en secciones
- b. Cuenta el número de secciones que contienen una o más representaciones de la especie predominante (regiones PI)
- c. De las regiones PI contener una o más representaciones de la especie secundaria (regiones P2)

¹⁰⁰ Texto original: Among 2,151 figures, I have found 659 cases of pairing-the difference being explained by the fact that a single bison may be accompanied by several horses, and vice-versa. The probability of error from confusing one group with another (in some cases the figures are extremely entangled) is approximately 20 per cent; thus, to be on the safe side, I have regarded as normal only the associations that number above 30 per cent. The large herbivores of the series that seem to be fundamental present the following picture: the bison is associated with the horse in 64 per cent of cases, all other associations being less than 3 per cent-that is, far below the margin of probable error. This method may be regarded as cruel and somewhat barbarous because it means omitting, for example, the bison/mammoth pairing which clearly exists at Pech-Merle, but it serves primarily to disengage the main lines of development. The ox is associated with the horse in 49 per cent of cases, other associations being negligible. These are the only major pairings in the central series . . . thus it is safe to say that the bison and the ox are normally associated with the horse (Stevens, 1968, pág. 55).

¹⁰¹ Texto original: Dans une communication de novembre 1957 à la Société Préhistorique Française, il annonçait avoir exploré, pour son enquête, 46 grottes, et en avoir étudié indirectement 16. Dans son volume de 1964 (p. 95), il déclare avoir étudié sur place 63 grottes. Dans son grand ouvrage de 1965 (p. 441), il fait état de 72 ensembles pariétaux sur les 110 grottes ornées connues. Quels sont les résultats de cette prospection gigantesque? Ils concernent: les emplacements des diverses sortes de figures animalières et humaines; les signes et leurs emplacements; la signification des figures et des signes (Varagnac, 1969, pág. 1254).

d. P2 / P1 expresado como un porcentaje es la asociación de la especie secundaria dado la especie predominante

Un problema central que adolecen las metodologías de la ciencias es la cuestión estadística, en el caso del modelo de registro y lectura de los datos de Leroi-Gourhan quedó en evidencia que el número mínimo para tener certeza de un argumento también era problemático: “Leroi-Gourhan claramente no se dio cuenta de que su medida de la asociación también debería ser capaz de detectar separación ya que no revela preocupación por la pequeñez de sus porcentajes, solo por su grandeza” (Stevens, 1968, pág. 55). Para Stevens un error sustancial en las estadísticas de Leroi-Gourhan fue el no tomar en cuenta las frecuencias generales y el hecho que su superestructura de interrelación es arbitraria, este autor señala sin embargo el importante papel que tiene Leroi-Gourhan en los estudios del arte prehistórico: “Debemos dar crédito a Leroi-Gourhan con haber ayudado a establecer la segunda fase de los estudios del arte rupestre. El paso fue tan grande que tal vez puede que sea excusado por no señalar cuánto más es requerido” (Stevens, 1968, pág. 57).

Otros autores han aproximado el problema de las estadísticas en la obra de Leroi-Gourhan al antiguo debate de la distinción entre el arte parietal y arte mobiliario. Dado que la mayoría de figuras representadas en el arte parietal también se encuentran grabada y pintadas en el arte mobiliario era de esperarse la búsqueda de relaciones entre ambos materiales culturales.

Es hora de decirlo: no se fundará una visión general del arte prehistórico si ésta no confronta el arte parietal con el arte mobiliario. Estas dos formas de arte deben ser estadísticamente analizadas para tal comparación. El trabajo de M. Leroi-Gourhan pretende presentarlo. Acabamos de ver que este intento, en el estado actual de la investigación, es prematuro. En el arte mobiliario, los signos no son los mismos que en el arte parietal. Marthe Chollot, en su tesis, se dedicó particularmente a la investigación estadística de la existencia de “acoplamientos” entre los signos, y entre los signos y las especies animales. Sus tablas sistemáticas han demostrado que, al menos en las colecciones estudiadas, tales “acoplamientos” no existen. El trabajo básico que realizó advierte de un análisis más cuidadoso antes de que se puedan abordar los resultados¹⁰² (Varagnac, 1969, pág. 1260).

¹⁰² Texto original: Il est temps de le dire: aucune vue générale sur l'art préhistorique ne sera fondée si elle ne confronte l'art pariétal à l'art mobilier. Ces deux formes d'art doivent être traitées statistiquement en vue d'une telle confrontation. L'ouvrage de M. Leroi-Gourhan prétend nous la présenter. Nous venons de voir que cette tentative, dans l'état actuel de la recherche, est prématurée. En art mobilier, les signes ne sont pas les mêmes qu'en art pariétal. Mme Marthe Chollot, dans sa thèse, s'est particulièrement appliquée à rechercher statistiquement l'existence de « couplages » entre signes, et entre signes et espèces animales. Ses tableaux

Por su parte después de analizar y estudiar las pinturas de Lascaux y Pech-Merle, Laming-Emperaire propuso una idea innovadora: la ubicación de las figuras animales respondía a la elección intencional del lugar donde serían plasmadas, ésta: “no responde a la elección aleatoria de los artistas, sino a que fueron agrupados de forma sistemática”¹⁰³ (Varagnac, 1969, pág. 1252).

Para Laming-Emperaire, se trata de toda la elección de sujetos animales y sus ubicaciones en la gruta. Por lo tanto, las declaraciones de Laming-Emperaire plantearon un problema sin precedentes: si las figuras parietales estarían ubicadas según un orden permanente, ¿qué lugar ocupado por los animales revelaría cada cueva? Este orden, si resulta ser generalizado, expresa simbólicamente un sistema cosmogónico Paleolítico, de lo cual nada más podría darnos acceso (Varagnac, 1969, pág. 1252).

En resumen, las propuestas epistémicas de Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan coincidieron en lineamientos que los llevaron a desarrollar, cada uno, un modelo interpretativo muy similar basado en una caracterización sexual binaria aunque con una propuesta en oposición. A manera de síntesis presentamos un cuadro que muestra las coincidencias en las propuestas epistémicas de Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan así como sus modelos (Tabla 3).

systematiques ont démontré que, tout au moins dans les collections étudiées, de tels « couplages » n'existent pas. Le travail de base qu'elle a ainsi réalisé appelle encore d'autres analyses minutieuses avant qu'on puisse aborder les synthèses. (Varagnac, 1969, pág. 1260)

¹⁰³ Texto original: [...] la place des diverses figures animalières ne pouvait être attribuée au hasard des choix des artistes, mais procedait d'un groupement systématique. (Varagnac, 1969, pág. 1252)

ANÁLISIS EPISTÉMICO ENTRE PROPUESTAS DE LAMING-EMPERAIRE Y LEROI-GOURHAN	
LAMING-EMPERAIRE	LEROI-GOURHAN
PREMISAS COMPARTIDAS	
· RENUNCIA A LAS COMPARACIONES ETNOGRÁFICAS PARA LA INTERPRETACIÓN	
· ANÁLISIS BASADO EN DATOS ARQUEOLÓGICOS	
· REGISTRO SISTEMÁTICO DEL ARTE RUPESTRE	
· ESTUDIO EXHAUSTIVO DEL CATÁLOGO DE FIGURAS	
· ANÁLISIS ESTADÍSTICO DE LAS FIGURAS	
· ANÁLISIS COMPRENSIÓN DEL CONTEXTO ARQUEOLÓGICO DE LAS FIGURAS	
· EVITAR LA GENERALIZACIÓN INTERPRETATIVA DE CONTEXTOS	
· LAS FIGURAS SON DOCUMENTOS FIGURATIVOS	
· ANÁLISIS METÓDICO Y SISTEMÁTICO DE LA DISTRIBUCIÓN DEL BESTIARIO	
· ASOCIACIONES ENTRE ESPECIES ANIMALES	
· SISTEMA BASADO EN LA ASOCIACIÓN ESTRUCTURALISTA Y EL CARÁCTER COMPOSITIVO DEL ARTE	
· RECONOCIMIENTO DE UN SISTEMA IDEOLÓGICO	
· ESQUEMA COMPOSITIVO DE CARACTERES SEXUALES OPUESTOS	
· DICOTOMÍA DE LAS REPRESENTACIONES PARIETALES	
· IDENTIFICACIÓN DE ASPECTOS DE LA ORGANIZACIÓN SOCIAL O PERTENENCIA A UN GRUPO	
· LAS CUEVAS SON SANTUARIOS	
· RECHAZO DE LA VISIÓN TOTÉMICA	
· LA INTENCIONALIDAD EN LA CREACIÓN DE LAS FIGURAS ES EVIDENTE	
·	
MODELO BINARIO DE OPUESTOS SEXUALES	
· ASOCIACIÓN ENTRE PRINCIPIOS OPUESTOS DE CARÁCTER SEXUAL QUE IDENTIFICAN UN DETERMINADO ANIMAL CON UN PRINCIPIO DETERMINADO (MASCULINO O FEMENINO)	
MASCULINO: BISONTE – FEMENINO: CABALLO	MASCULINO: CABALLO Y SIGNOS ALARGADOS – FEMENINO: BISONTE Y SIGNOS LLENOS

Tabla 3. Comparación de los lineamientos epistémicos entre Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan. Elaboración propia a partir de (Eliade, 1999, pág. 40), (Laming-Emperaire, 1962), (Laming-Emperaire, 1969), (Leroi-Gourhan, 1958), (Pascua Turrión, 2006) y (Rocchietti, 2015, págs. 42-44).

Los enfoques epistémicos que analizamos en este trabajo están basados en diversas premisas y preguntas, creemos que analizarlas es indispensable para comprender su alcance en el estudio del arte rupestre, tal como el caso de estos dos autores fundamentales en el tema, este análisis proporciona una imagen del funcionamiento interno de los enfoques, sus elementos constitutivos y aspectos jerárquicos en sus planteamientos.

Capítulo V. Presupuestos epistémicos en las primeras teorías interpretativas

El arte rupestre no es acerca del pasado, es el pasado.

Nöel Carroll¹⁰⁴

Después de caracterizar las vertientes interpretativas concebidas para el arte rupestre en los primeros 150 años de investigación: los acontecimientos históricos paradigmáticos, las teorías generadas y sus principales exponentes (Figura 11), identificamos algunos presupuestos epistémicos implícitos dentro de cada una de éstas, algunos de estos presupuestos son compartidos entre todas ellas, algunos más son particulares.

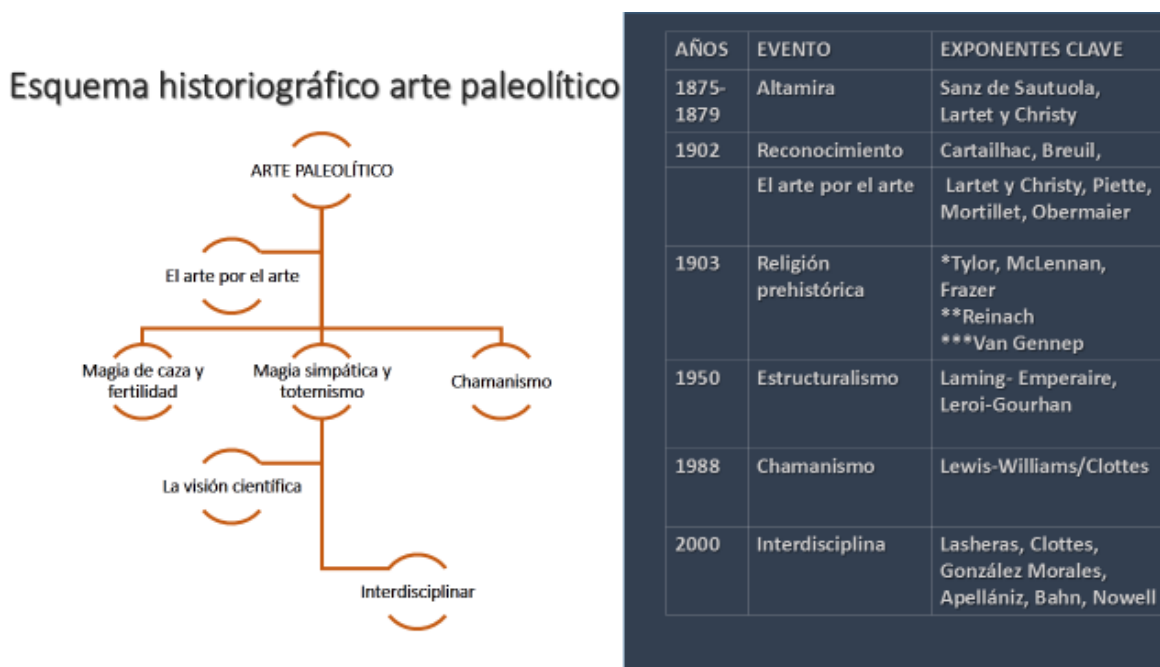


Figura 11. Esquema historiográfico (1875-2017) de las principales teorías de interpretación para el arte rupestre.

Presentamos en el siguiente gráfico (Figura 12) las distintas funciones que ha cumplido el arte rupestre dentro de las diferentes posturas teóricas: En la teoría del arte por el arte: la función decorativa; en el enfoque mágico religioso, la función mágica, religiosa y ritual; en la visión estructuralista: la función de objeto arqueológico y en algunas corrientes actuales: la función cognitiva.

¹⁰⁴ (Carroll, 2016).

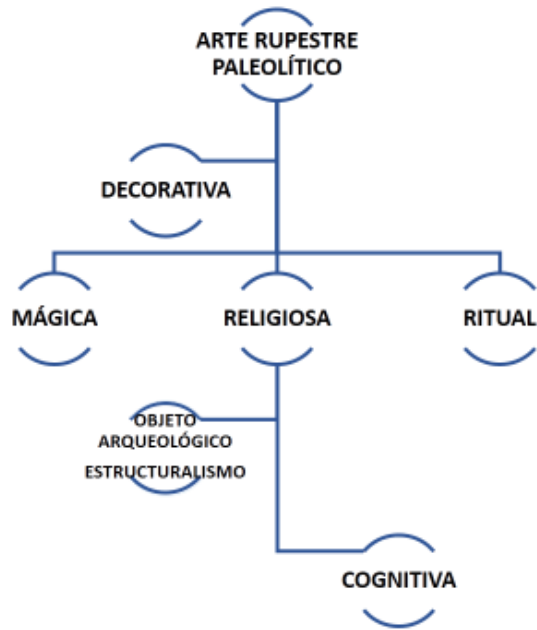


Figura 12. Esquema funcional del arte rupestre, según las teorías de interpretación desarrolladas desde 1902.

Dentro de los presupuestos comunes que advertimos se sitúan en estas teorías de interpretación del arte rupestre se encuentran aquellos que suponen que el arte rupestre:

- Muestran una imagen fiel de la prehistoria
 - Representan, simbolizan, evocan, aluden, encarnan el pasado prehistórico.
- Tiene significado y podemos conocerlo
 - Es decodificable
- Es un *reflejo* material de la mente que la creó
 - Es uno de los elementos que más nos aproxima a la mente prehistórica

La naturaleza gráfica de la obra rupestre ha sido concebida de un modo literal, se ha presupuesto que por medio de éstas, percibimos una imagen *fiel* de la prehistoria, una especie de instantáneas del pasado prehistórico que han perdurado a través de miles de años. A partir de las interpretaciones mágico religiosas se da por hecho que las pinturas rupestres están cumpliendo las funciones de *representar, simbolizar, evocar, aludir, encarnar*, y la lista puede seguir; por lo que, aunque no lo conocemos, desde el código de creencias del grupo que creó y usó estas obras, se supone un *significado* que puede potencialmente puede ser conocido y por ende éste es *decodificable*, encontrar ese código nos mostraría expresiones

de la forma de pensar de la *mente* paleolítica. En donde la imagen vista a través del código *nos mostraría* aspectos de la mente.

Respecto a este camino hacia la decodificación Freeman dice:

La única esperanza que tenemos para llegar a entender el verdadero contenido simbólico de las figuras rupestres radica en este principio propuesto por Leroi-Gourhan y Laming. La ruta hacia una comprensión del simbolismo paleolítico tiene que partir obligatoriamente del análisis de la estructura de las relaciones y asociaciones entre las figuras mismas. En todos los tiempos, ha habido obras de arte que obedecieron a unos principios estrictos de organización simbólica (Freeman, 1992, pág. 99).

Las distintas interpretaciones que se han propuesto explicar o interpretar el arte rupestre se enmarcan en temáticas que las enmarcan en un nivel epistemológico más amplio, mientras que la teoría del arte por el arte está situada en un marco temático decorativo u *ornamental*, las teorías de enfoque mágico religioso: magia de caza y fertilidad, magia simpática y totemismo e incluso el chamanismo se sitúan en tres principales temáticas: *mágico, religioso y ritual*. Por su parte, la postura desde el estructuralismo abordó la obra rupestre mayoritariamente como un *objeto arqueológico*; mientras que las tendencias actuales giran en torno a los estudios de carácter *cognitivo* (Fig. 12).

La empresa por conocer el significado original de las obras rupestres ha estado en la mesa de debate entre los investigadores de la prehistoria por ciento cincuenta años; a partir de sucesiones entre supuestos se han acumulado inferencias principalmente para dos suposiciones generales que direccionan los objetivos generales de las investigaciones:

Premisa condicional del modelo	Expresión teórica
a) <i>Si existe un único significado o se debe hablar de significados</i>	Pluralismo epistémico
b) <i>Si se puede aspirar a la decodificación o es una pérdida de tiempo</i>	Optimistas vs. pesimistas

La premisa *b* está sustentada en dos expectativas principales acerca de la imagen: en primer lugar, suponen que ésta es un reflejo original de la mente que la creó y que por ende este

reflejo nos permitiría conocer esa mente. Se basan también en establecer un primer nivel de evidencia: la imagen de un bisonte *representa* un bisonte. Qué representó el bisonte para el creador queda fuera de nuestro horizonte epistémico. A su vez, la subjetividad se proyecta desde dos momentos, la primera vez en el momento de la creación de la obra y la segunda en el momento de la interpretación del investigador.

Universalidad en los modelos de interpretación

Una de las cualidades de las teorías de interpretación que mayor imposición designan a la obra rupestre es el carácter de *universalidad* que se presupone en sus discursos. Este carácter aparece franco en distintas tesis y parte de una pretensión por encontrar el código que sirva de herramienta para una traducción simultánea entre el pasado y nuestro presente.

[...] en la década de 1890 comenzaron a surgir tratados generales que abordaban el problema de los orígenes del arte desde lo que podríamos llamar una perspectiva etnológica. Estos trabajos van a desarrollar una serie de ideas que terminarán por definir una nueva concepción de las artes “primitivas” y, por extensión, de los orígenes y naturaleza del fenómeno artístico. En primer lugar, todos van a suponer un carácter universal a la actividad artística (Palacio-Pérez, 2015, pág. 175).

El carácter universal que señala el arqueólogo e historiador del arte de origen español Eduardo Palacio Pérez es un elemento en común en el proceso de modelado de las teorías de interpretación, según éstas el fenómeno artístico, la capacidad creativa y la apreciación estética *debían* ser universales, todas ellas cualidades característicamente humanas. La universalidad es presentada en el discurso teórico a manera de una obviedad, sin embargo, preguntar por su naturalidad y pertinencia puede ser revelador pues es notable que esta afirmación forma parte de la cadena de supuestos que proponemos analizar.

Y esa correspondencia entre conceptualización y representación estética refuerza la validez objetiva, supraindividual de los patrones perceptivos y las imágenes, que parecen así revestir un alcance universal, naturalista. (Jiménez, 1996, págs. 45-46).

Para Jiménez, investigador español historiador del arte, es viable una idea de imágenes con alcance universal pero en esta noción generalizadora no estaría incluida una cualidad esencial o eterna del arte de la humanidad, el autor intuye una diferencia entre ambas esferas cualitativas pero no nos entera si considera que sean excluyentes una de la otra.

A la vez, resulta también decisivo evitar la ilusión historicista que convierte “el arte” en una manifestación “esencial” o “eterna” del ser humano, que tendría sus distintas manifestaciones en las distintas épocas de “la” historia, desde el Paleolítico superior hasta hoy (Jiménez, 1996, pág. 41).

Tres preguntas para la reflexión

En los discursos de las teorías de interpretación del enfoque mágico religioso se encuentran otros argumentos implícitos a manera de cuestionamientos que surgen de las afirmaciones e inferencias que se realizan en las diversas caracterizaciones de la obra rupestre en estas vertientes. Deseamos exponer para su análisis, los tres principales enunciados en las preguntas: ¿podemos explicar el arte rupestre?, ¿el arte rupestre es universal? y ¿es universal el arte o el modelo?

¿Podemos explicar el arte rupestre?

Está claro que la respuesta a este cuestionamiento dependerá de la posición teórica del investigador. Lo que está de fondo es qué elementos compartimos con las sociedades prehistóricas que pintaron desde hace por lo menos 41 mil años. Para Freeman, “un estudio de las representaciones como tal nos podría llevar a una mayor comprensión del mundo interno de los artistas y del mundo externo de su medio ambiente” (Freeman, 1992, pág. 89). De acuerdo con Freeman, diremos que comprender la obra rupestre es un proceso complejo de la técnica, el diseño, el contenido simbólico, el contexto social de la creación, el medio ambiente y el propósito; comprenderla dará un resultado que no puede delimitarse en un texto sino en una experiencia trascendente. En palabras de Amador Bech la comprensión de nuestro medio vital es lo que nos da sentido como sociedad: “lo que nos hace humanos es la necesidad de interpretar al mundo en el cual vivimos y de comunicarnos con nuestros semejantes y con nosotros mismos” (Amador Bech, 2017, pág. 17), de este modo, contrastar información del mundo con *los otros* nos ayuda a dar un sentido a nuestra existencia.

Las posturas acerca de la interpretación de la obra rupestre es una muestra de distintas visiones, posiciones teóricas y epistemologías que nos ayudan a comprender la conjunción de esos elementos gráficos creados por otros en el pasado que deseamos que tengan sentido para nosotros en el presente. Mostraremos algunas reflexiones que ofrecen diferentes enfoques para la comprensión del arte rupestre.

El conjunto artístico de la Cueva de Altamira, ha sido objeto de numerosas interpretaciones, que han cambiado según han cambiado los arqueólogos que las han hecho o los tiempos entonces desde mi punto de vista no hay que interpretar, hay que racionalizar lo que hay, lo que se ha conservado, describirlo, conocerlo, intentar buscar alguna relación, si existe, pero siempre objetiva, pero interpretar no tiene ningún sentido (De las Heras, 2014).

El arte no habla, hay que inquirirlo es discreto hay que obligarle hablar, hay que preguntarle bien para que responda bien y entendamos la respuesta claro, eso también es el mérito del investigador, saber qué debe y cómo debe preguntar, cómo debe hacer hablar al objeto del pasado, cómo debe observarlo, cómo debe inquirir, cómo debe relacionarse con él y ese es el planteamiento metodológico y epistemológico, ¿los objetos del pasado hablan?, bueno... se les puede hacer hablar (Lasheras, 2014).

Desde el punto de vista teórico me parece muy importante que demos interpretaciones porque lo que necesitamos son interpretaciones de esos datos, y sin una interpretación de esos datos me parece que la arqueología va cojeando, aunque sabemos que una interpretación siempre será una interpretación (Viñas, 2014).

Es posible llegar a lo que yo llamo un *cuadro interpretativo*, que no quiere ser una explicación completa; es una manera de pensar. Por ejemplo, en India lo que he oído decir es que hacían las pinturas eran para los dioses, para los espíritus sobrenaturales, para entrar en contacto con ellos, para recoger un beneficio. Si hay una persona que tiene una enfermedad o una mujer que quiere [tener] un niño y que no puede, cosas como éstas, esto es un cuadro interpretativo, no es la historia final porque en realidad hay muchas historias (Clottes, 2014).

No cabe duda que en ciertos casos, una u otra de estas explicaciones puede tener validez, pero no es posible que ninguna de ellas pueda explicar «todo» el arte paleolítico. En mi opinión, siempre hay que buscar, entre éstas y otras muchas posibles explicaciones, lo que mejor se acomoda a las figuras en cada yacimiento estudiado, y puede haber tantas explicaciones válidas como galerías pintadas (Freeman, 1992, pág. 99).

En esta compilación de reflexiones¹⁰⁵ se muestra la diversidad de posiciones teóricas acerca de la interpretación del arte rupestre. Para la mayoría de los investigadores es cierto que es una responsabilidad social y epistémica del arqueólogo o el prehistoriador interpretar o explicar la evidencia del pasado y que estas interpretaciones son parciales y renovables. Estas posiciones teóricas son versiones de una lectura del pasado que depende de las preguntas

¹⁰⁵ Las opiniones de los investigadores Carmen De las Heras, José Antonio Lasheras, Ramón Viñas y Jean Clottes son fragmentos de entrevistas realizadas por quien suscribe en el verano de 2014, durante la estancia de investigación del Máster en Filosofía, Ciencia y Valores UPV-EHU.

que el investigador realice en el proceso de investigación, es claro que no puede aspirarse a una explicación total.

¿El arte rupestre es universal?

En primer lugar tendríamos que explicitar qué entendemos por *universal* y conocer qué límites considera esta cuestión, es decir, si se habla de la capacidad creadora que podrían poseer todos los grupos prehistóricos: si las obras rupestres se repiten en todos los sitios, si los proyectos gráficos o trazos espontáneos son recurrentes, si sus imágenes – representaciones– alcanzan en su localización y temporalidad un nivel general o si el significado de sus imágenes es el que podría tener el carácter universal. De manera que la universalidad estaría siendo cuestionada en cuanto a su definición, técnica, diseño, espacio-tiempo y significado de manera separada.

¿Es universal el arte o el modelo de interpretación?

La universalidad en la obra rupestre es un tema que puede ponerse a debate desde cada una de las teorías de interpretación, sin embargo, el carácter de universalidad en su aplicación es evidente.

Uno de los argumentos más enérgicos en contra del carácter universal de una de las teorías interpretativas y que recuerda que las explicaciones pueden darse parcialmente, se encuentra en el discurso de Bahn contra el chamanismo.

Ciertamente, habrá casos donde el “chamanismo”, o algo parecido, puedan aportar una interpretación plausible y apropiada para una parte del arte rupestre; pero no es, y no debe verse como algo universal, juntando todo y cada cosa bajo una sola cubierta explicativa (Bahn, 2003, pág. 64).

Una crítica central en el análisis de Bahn es que en los discursos de la teoría no se deja claro que se trata de una propuesta de interpretación tal como existen otras visiones de análisis. La puesta en valor de una teoría también resulta universal en su aportación.

No obstante, la insistencia de Leroi-Gourhan y Laming en que había que examinar las figuras, no como representaciones aisladas, sino formando conjuntos, y de que existían obvias asociaciones entre figuras, y verdaderas composiciones, en el arte paleolítico, ha sido un avance fundamental y de universal valor en el estudio del arte rupestre (Freeman, 1992, pág. 99).

Es importante señalar aspectos de la relación jerárquica que existe entre el modelo interpretativo y la imagen. Está claro que ambos no comparten una relación bidireccional y que uno antecede a la otra, el modelo teórico es punto de partida para el análisis de la obra; sin embargo también hay que cuestionar si la imagen determina el modelo interpretativo, por ejemplo: la imagen que aparentemente *representa* un chamán ¿configura el modelo del chamanismo?, ¿vemos actitudes chamánicas en otras obras después de adoptar el modelo?, en el caso particular de esta teoría interpretativa o cuadro interpretativo, –como lo denomina Clottes–, recurrir a la historiografía de la teoría nos da parte de la respuesta. El chamanismo se propuso como una transferencia teórica de una teoría etnológica para su aplicación en el arte rupestre. Esto imprimió valores de sociedades contemporáneas en sociedades pretéritas, se otorgó cierta flexibilidad al hecho de que las nociones del acto de representar o de simbolizar en cada una no son correspondientes.

El espacio de posibilidades del arte rupestre

Como un ejercicio de análisis desde una propuesta contemporánea y sus implicaciones presentamos esta propuesta epistemológica llamada *Espacio de Posibilidades* autoría de Agustín Rayo¹⁰⁶ la cual propone aplicar elementos de la lógica para establecer el área epistémica en la que se inserta nuestra pregunta de investigación. Si bien la investigación que se desarrolla en este trabajo guarda una postura más cercana a la hermenéutica en el proceso de construcción del conocimiento consideramos la propuesta del Dr. Rayo para exponer la importancia de una metodología que nos aproxime por medio del quehacer filosófico para abordar la pregunta *¿cómo es?*...

La noción Espacio de posibilidades es definida por Rayo como el *conjunto de alternativas (distinciones) que utilizamos cuando nos preguntamos ¿cómo es el mundo?*, en una segunda visión de esta noción refiere que es el *conjunto de distinciones entre diferentes maneras en las que podría ser el mundo* (Rayo, 2014).

¹⁰⁶ Licenciado de Filosofía y Letras por la UNAM, Maestro y Doctor por el Instituto Tecnológico de Massachusetts.

En nuestra investigación la cuestión ¿cómo es el arte rupestre? plantea una pregunta con un profundo sentido de *comprensión*, en el que las preguntas: ¿dónde está?, ¿cuándo inició?, ¿cuándo terminó?, están imbricadas en la pregunta del *cómo* pues alude a un tipo de caracterización holística más que a una caracterización cuantitativa.

En el Espacio de Posibilidades tienen cabida todas las posibilidades, las de presencia y las de ausencia. En su forma lógica las alternativas se proponen según el esquema:

“el mundo es tal que X y el mundo es tal que el mundo es Y”

El proceso de investigación siempre es un proceso de elección de alternativas de manera que “Una región del espacio de posibilidad consiste en identificar ciertas distinciones y tomar partido con respecto a ellas” (Rayo, 2014), de manera permanente estamos realizando elecciones acerca de cómo caracterizar nuestro objeto de estudio y también acerca de su delimitación o relación con otros objetos. Por ejemplo, en el caso de la desestimación de la antigüedad del arte rupestre el espacio de posibilidades contenía dos regiones, una en donde el arte rupestre era antiguo y otra en donde no lo era. Los investigadores de la época en primera instancia tomaron partido por la segunda región, después, con la nueva evidencia arqueológica tomaron partido por la primera región. Lo fundamental es que ambas regiones existieron y siempre estuvieron presentes independientemente de la postura de los académicos respecto a su problema de estudio (Figura 13).

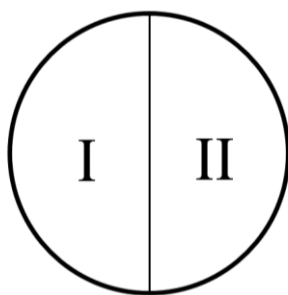


Figura 13. Esquematización de las regiones del espacio de posibilidades de “las pinturas de Altamira son antiguos”. Elaboración propia.

En el esquema la región I refiere a la negación de la proposición y la región II a su afirmación. Esto concuerda con una doble visión del mundo: la que se hace desde lo cotidiano y la que

se hace desde la ciencia (Martínez & Huang, 2015, pág. 15) generando dos regiones de un mismo Espacio de Posibilidades.

Para Rayo se denomina *región mínima* al punto en el espacio de posibilidad en donde se toma partido con respecto a todas las distinciones (Rayo, 2014), el arte rupestre cuenta también con una región mínima a partir de su reconocimiento en 1902. Algunas de las consideraciones generales acerca del espacio de posibilidades se pueden enumerar del siguiente modo según el autor:

- El espacio de posibilidad no está dado.
- Siempre hay más de un espacio de posibilidades / nunca hay una sola región en el espacio de posibilidades
- Las regiones en el espacio de posibilidades son excluyentes
- Las regiones son subdivisibles al infinito
- Puede haber enunciados diferentes que correspondan a la misma región
- Una misma distinción formulada con enunciados diferentes (agua – H₂O)

Durante el análisis del objeto de estudio no siempre resulta obvio que lo que tenemos enfrente es una distinción o dos, por ejemplo: un sitio fue escogido por su naturaleza ritual *per se* o fue un lugar que inspiró a la ritualidad y a la creación de las obras rupestres.

Durante el estudio de un objeto particular estamos identificando maneras de ser del mundo y no identificando maneras de representar el mundo, estamos identificando colecciones de mundos posibles. El arte rupestre es una manera de ser de un mundo pasado que identificamos en el pasado y desde el presente. En este proceso debemos desarrollar nuestra propia visión del espacio de posibilidad y negociar los límites del espacio de posibilidades. Hay que ir al mundo a contrastar los límites.

La primera parte es *identificar las posibilidades* y la segunda parte *decidir de esas posibilidades en cuál estamos*. La elección de las alternativas con las que se definirá el espacio de posibilidades es el paso fundamental para enmarcar el objeto y contrastarlo con su contexto, con otros objetos y con el mundo. Esto generará una concepción del espacio que aceptemos como el adecuado para el análisis y mostrará el conjunto de distinciones con las que se va a trabajar.

Para responder al problema de la posibilidad de separar el quehacer científico y filosófico de la pregunta ¿cómo es el espacio de posibilidad? una opción se proyecta desde la práctica pues los resultados que se den a través de un proyecto empírico determinarán qué región es más viable para nuestra investigación, así podremos “determinar qué enunciados de identidad aceptar para saber con qué espacio de posibilidad estamos trabajando” (Rayo, 2014).

Esta propuesta de trabajo de Agustín Rayo por un lado promueve la identificación del espacio de posibilidad de trabajo y por otro lado nos sugiere el proceso de análisis que debemos hacer consciente y evidente dentro de la investigación en general. Por ejemplo, en el caso del arte rupestre: Espacio de posibilidad del arte rupestre para un sitio se establecerá *cómo es* el entorno arqueológico y actual, *cómo es* el sitio, *cómo son* las figuras (cómo están ordenadas, cómo están relacionadas) y *cómo son* las interpretaciones que ha tenido este sitio.

En la interpretación simbólica presente en el arte rupestre advertimos una distinción fundamental que es necesario explorar a profundidad: este sujeto-objeto de estudio se ha considerado una expresión simbólica que en momentos adquiere cualidades filosóficas como las que propone Ernst Cassirer en su reflexión de las formas simbólicas.

Capítulo VI. El arte rupestre como *forma simbólica*

El arte rupestre no existiría –en cuanto documento rupestre– *si no hubiera significado algo para alguien.*

Ana María Rocchietti¹⁰⁷

El arte rupestre se ha pensado como evidencia arqueológica, como patrimonio cultural, y especialmente como símbolo, “[el símbolo] posee más de un sentido, a veces muchísimos y, por lo mismo, requiere ser interpretado continuamente. Siempre nos da algo, siempre suelta algo de su riqueza” (Alcalá Mendizábal & Beuchot, 2017, pág. 7).

El objetivo de este tercer capítulo es el de plantear y reflexionar sobre algunas de las nociones fundamentales en los discursos de teorías interpretativas desde el enfoque simbólico para el arte rupestre: *símbolo*, *representación*, *pensamiento simbólico* y *pensamiento mitológico*. Además de proponer un primer análisis preliminar desde la perspectiva que plantea Ernst Cassirer, principalmente en su obra *Filosofía de las formas simbólicas*. Se plantea hacer una aproximación de las teorías simbólicas de interpretación del arte rupestre a partir de su distinción entre pensamiento mitológico y pensamiento teorético.

La obra de Cassirer en relación con el arte rupestre es un tema que ha despertado el interés de arqueólogos y filósofos del arte por lo menos en los últimos treinta años. Algunos de los trabajos en que previamente se ha relacionado la *Filosofía de las formas simbólicas* y el arte rupestre son: *Grotescos, máscaras y fantomes en el arte paleolítico. Análisis conceptual y revisión crítica* (Lombo Montañés, 2015), *Cave Arte as Symbolic Form* (Rosengren, 2012), *Cave Art, perception and Knowledge* (Rosengren, 2012), *Tierra de hechiceros arte indígena de Patagonia septentrional Argentina* (Boschín, 2009), *Símbolos y sacralidad en el Arte Rupestre de la Provincia del Loa: del siglo X al XXI* (Aguayo Sepúlveda, 2008), *Ancestralité de la vie intentionnelle dans la constitution de l'espace. Approche phénoménologique de l'art pariétal* (de Villers, 2000), *The Philosophy of Ernst Cassirer as Applied to Rock Art at Parawan Gap, Utah* (Morris, 1991). En estos trabajos se exponen en diferentes niveles distintos tipos de relaciones identificadas entre la simbolización expresa en el arte rupestre y el papel protagónico que ésta tiene en la filosofía de Cassirer.

¹⁰⁷ (Rocchietti, 2015, pág. 43).

De manera que en estos trabajos académicos se ha propuesto relacionar distintas problemáticas del arte rupestre y la noción de símbolo y forma simbólica de Cassirer, por ejemplo, en la tesis de Aguayo Sepúlveda, se establece la existencia de *puentes de sentido* que podrían ser homologables a las formas simbólicas propuestas por Cassirer, “pero con una función menos totalizante, más específica y delimitable” (Aguayo Sepúlveda, 2008, pág. 17), en donde además, se asume la existencia de un “sistema conceptual, semiótico, constituido sobre la base de delimitaciones enfáticas”. (pág. 17)

De esta manera, estos conjuntos de valores simbólicos, constituidos en el seno de la cultura, establecen puentes de sentido referentes a distintos ámbitos de la dimensión humana; ámbitos tales como la vida social, la pervivencia de la propia cultura, la ética, las esferas del arte, de la religión, de las tradiciones narrativas (principalmente orales, en el caso de las sociedades tradicionales). (Aguayo Sepúlveda, 2008, pág. 17)

Para Aguayo si bien el simbolismo no es el único “ente rector” de toda actividad humana, funciona en un nivel relevante al respecto de “algunas áreas de la dimensión humana, y también sobre algunos grupos humanos en particular” (pág. 17). A diferencia, expone este autor, de otros grupos, sobre los cuales tendrá preponderancia el uso de un sistema conceptual semiótico (pág. 17). La aparición del arte, en este sentido, tendrá un vínculo con el surgimiento del simbolismo: “es, fundamentalmente, a través de su manifestación en imágenes, como el simbolismo se hace particularmente presente en las esferas del arte”. (pág. 17)

Ahora bien, como el propio pensamiento simbólico establece vínculos entre individuos, es precisamente en virtud a estos lazos intersubjetivos que se presentan los símbolos que han de ser consensuados en el seno de la cultura. (Aguayo Sepúlveda, 2008, pág. 17)

Por su parte, Lombo Montañés en su estudio acerca de las denominaciones de antropomorfos en el arte paleolítico retoma la propuesta de Cassirer acerca de la importante relación que existe entre la imagen y el nombre que se le otorga, en este caso desde la investigación. Para Cassirer “dar nombre a un objeto o una acción significa subsumirlo a un cierto concepto de clase o clasificación (Cassirer, 1967, pág. 116). Lombo Montañés expone que los términos que se han utilizado hasta ahora para designar las grafías de cabezas humanas del período paleolítico “son nociones espontáneas y arbitrarias que dan lugar a confusiones” (Lombo Montañés, 2015, pág. 23).

Bajo los títulos de *Cave Arte as Symbolic Form* (Rosengren, 2012), y *Cave Art, perception and Knowledge* (Rosengren, 2012), el filósofo sueco Mats Rosengren reflexiona en estas obras acerca de las diferentes interpretaciones que desde su reconocimiento ha tenido el arte rupestre y lo lleva a cabo tratando aquellas preguntas epistemológicas que considera más determinantes. Según este autor, el proceso de interpretación del arte rupestre está situado ahora en un *impasse* hermenéutico. De manera que su objetivo principal es repensar la relación del pensamiento *dentro* y *fuera* de la cueva: “llevando de nuevo el pensamiento y la filosofía a las cuevas. Se trata de lo que la mente puede encontrar en las cuevas, así como de lo que las cuevas traen a la mente¹⁰⁸” (Rosengren, 2012, pág. 1).

Teresa Boschín suma la reflexión filosófica a las disciplinas tradicionales que trabajan conjuntamente con la arqueología para proponer una lectura interpretativa de la iconografía indígena analizada en su obra *Tierra de hechiceros arte indígena de Patagonia septentrional Argentina* (Boschín, 2009).

En su obra propone superar el tradicional esquema clasificatorio del arte patagónico para alcanzar niveles explicativos que nos permitan recuperar, al menos en parte, la ideología de los autores del arte [...] integra su modelo de análisis en categorías más comprensivas, como los *Estilos*, las *Variedades estilísticas* y los *Ciclos artísticos* (Fernández, 2009, pág. 146).

Boschín recurre tanto al registro arqueológico como a la recuperación de una recopilación de testimonios orales y escritos de los pueblos originarios del norte de la Patagonia a través de documentos históricos y etnográficos de los siglos XVII al XIX (pág. 146), su investigación es interdisciplinaria en su epistemología y metodología empleadas. En su estudio reconoce las dificultades al abordar este tema.

El estudio del arte rupestre siempre ha desafiado a los arqueólogos. Siempre se ha presentado como ese sector de la realidad arqueológica más resistente a las sistematizaciones, a la determinación de cronología y, por supuesto, al tratamiento de los significados subyacentes a su práctica (Boschín, 2009, pág. 37).

En *Ancestralité de la vie intentionnelle dans la constitution de l'espace. Approche phénoménologique de l'art pariétal* (de Villers, 2000), Bénédicte de Villers lleva su reflexión

¹⁰⁸ Texto original: “bringing thinking and philosophy back into the caves again. Is about what the mind can find in the caves, as well as what the caves bring to mind” (Rosengren, 2012, pág. 1).

desde la lectura de Cassirer, entre otros filósofos, hacia la particularidad de la condición humana, en donde la naturaleza humana se distingue por los productos culturales que crea: los útiles, el lenguaje, los mitos, las religiones y el arte (de Villers, 2000, pág. 49).

La obra con fecha más remota que se logró localizar en fuentes que integraran alguna o algunas de las perspectivas de Cassirer en un estudio de arte rupestre es *The Philosophy of Ernst Cassirer as Applied to Rock Art at Parawan Gap, Utah* (Morris, 1991) en la cual Nal Morris retoma el análisis de diversos filósofos como Carl Jung (1875-1961), Joseph Campbell (1904-1987) y Cassirer para el estudio del desarrollo de la psique humana. En su discurso, Morris subraya la importancia de los arquetipos en la comprensión del mundo para las primeras sociedades.

El interés del presente análisis es contrastar los argumentos elaborados en la noción de las *formas simbólicas* particularmente para el caso del discurso interpretativo en las teorías mágico-religiosas del arte rupestre, particularmente con el papel que cumple en éstas el proceso del *pensamiento mágico*. Nuestro objetivo principal es dar paso a la reflexión desde los discursos teóricos de los enfoques mágico-religiosos e identificar las formas simbólicas que contienen, expresan y proyectan.

La perspectiva de Ernst Cassirer

El arte es en efecto la creación de la forma, pero de un tipo especial, a saber de las formas que simbolizan emociones humanas.

Ernst Cassirer

Ernst Cassirer (Breslavia 1874 - Nueva York 1945) fue un filósofo alemán formado en la epistemología kantiana, reconocido como el iniciador de una *filosofía de la cultura*, la cual consideró como dimensión esencialmente constitutiva de la naturaleza humana; a través de su visión antropológica y filosófica desarrolló un horizonte subjetivista para analizar desde su perspectiva la esencia de lo que nos hace humanos: los *símbolos* y el *pensamiento simbólico*. Hace cien años, Cassirer mostró con claridad en su magna obra *Filosofía de las formas simbólicas* el valor de la subjetividad en la construcción del objeto de conocimiento a partir de la percepción del mundo y expuso la revaloración de otros procesos de conocimiento además del que es particular a la ciencia. Distinguió el proceso de simbolización como un paso determinante en la sobrevivencia de las sociedades prehistóricas y la cultura como una característica específicamente humana (Cfr. Amilburu, 2010). (Cuadro 1)

Los ejes principales en el pensamiento de Cassirer pueden sintetizarse así (Basado en Amilburu, 2010):

- *Su epistemología se encuadra dentro de la perspectiva crítica kantiana, y sostiene la teoría de la construcción del objeto de conocimiento por parte del sujeto a partir de las impresiones recibidas del mundo exterior.*
- *Interesado inicialmente por la teoría del conocimiento científico, vio la necesidad de ampliar el planteamiento crítico a otros modos de configuración del mundo distintos de la ciencia. Por eso, en Cassirer la “crítica de la razón” se convierte en “crítica de la cultura”.*

- La “crítica de la cultura” le lleva a definir una capacidad específicamente humana: la función simbólica. De ahí que ampliara la definición aristotélica del hombre como “animal racional”, para considerarlo “el animal simbólico”.
- A partir del análisis de la cultura Cassirer elabora una antropología en la que se aborda el estudio del hombre en función de su actividad específica: la creación cultural.

Cuadro 1. Núcleo del pensamiento de Cassirer (Amilburu, 2010).

Uno de los puntos centrales de la filosofía de Cassirer es asumir que la relación hombre-mundo no se da de manera inmediata o directa, sino que es un proceso en el que intervienen otros factores que hacen múltiples tareas de conexión entre uno y otro lado del contexto de acción, esta relación es de hecho una “mediación de corte simbólico en su trato con la realidad”, lo cual a la vez constituye un “acto de simbolización espiritual” (González, 2010, pág. 5):

El principio de unidad tanto de las diferentes formas simbólicas, así como de las distintas ideas en torno al hombre Cassirer lo encuentra no en una sustancia, sino en una actividad espiritual, es decir, en la función signifiante, a través de la cual el espíritu confiere sentido y significado al entorno circundante. (González, 2010, pág. 5)

Así, la significación es indispensable para la relación con el mundo en la cual se desarrolla un proceso de interpretación-traducción por parte del individuo con el objetivo de poder asimilar su experiencia sensorial. Los estímulos desde el plano sensorial son filtrados en este proceso de orden y configuración. La búsqueda de Cassirer es hacia la definición de la naturaleza humana, aquello que nos distingue y muestra cómo ésta “debe ser entendida como una definición *funcional* y no sustancial” (Cassirer, 1967, pág. 61).

No podemos definir al hombre mediante ningún principio inherente que constituya su esencia metafísica, ni tampoco por ninguna facultad o instinto congénitos que se le pudiera atribuir por la observación empírica. La característica sobresaliente y distintiva del hombre no es una naturaleza metafísica o física sino *su obra*¹⁰⁹ (Cassirer, 1967, pág. 61).

¹⁰⁹ Para reflexionar sobre esta idea de Cassirer, retomaremos una idea del filósofo argentino Carlos Gende: “para conocernos hay que pasar por las obras” (Gende, 2013), en nuestra interpretación, el autor refiere que a través del conocimiento de nuestros productos culturales podemos conocernos como sociedad. Su idea refleja la síntesis de la labor arqueológica: conocer a una sociedad por medio de sus restos materiales. Sin embargo, desde nuestra perspectiva, esta condición no puede cumplirse de manera directa y total con las obras del pasado –y tampoco con las contemporáneas– pues las referencias culturales se encuentran en un contexto vivo, dicho de otro modo, es conveniente abandonar el ideal de conocer el código original.

Los ejes reflexivos en su obra *Filosofía de las formas simbólicas* constituyen un “sistema” alrededor de distintas actividades humanas; “el lenguaje, el mito, la religión, el arte, la ciencia y la historia son otros tantos *constituyentes*” (Cassirer, 1967, pág. 61), de lo que denomina el *círculo de la humanidad*, de esta manera este círculo conformaría un proceso circular en el que cada elemento se retroalimenta del otro y en el que las relaciones entre sus constituyentes sería precisamente el impulso de la naciente humanidad cultural.

Una filosofía del hombre sería, por lo tanto, una filosofía que nos proporcionara la visión de la estructura fundamental de cada una de esas actividades humanas y que, al mismo tiempo, nos permitiera entenderlas como un todo orgánico. El lenguaje, el arte, el mito y la religión no son creaciones aisladas o fortuitas, se hallan entrelazadas por un vínculo común; no se trata de un vínculo sustancial, como el concebido y descrito por el pensamiento escolástico, sino, más bien, de un *vínculo funcional* (Cassirer, 1967, pág. 61).

La perspectiva de la función particular que cumple el arte rupestre constituye uno de los elementos centrales en cada una de las teorías que proponen caracterizar el sentido o los sentidos de las primeras obras gráficas de la humanidad. A menudo se piensa en una sola función, a manera de una explicación única, sin embargo, si se piensa en funciones, se notará que en su dinámica interna se encuentran implicadas cada uno de los constituyentes la que retroalimenta la experiencia sensorial y el aprendizaje del mundo. La experiencia otorga elementos para la *variabilidad cultural*; desde Cassirer la función que cumplen los constituyentes daría indicios de sus expresiones y del origen (Cassirer, 1967, pág. 61).

Nociones filosóficas fundamentales en la interpretación del arte rupestre desde la perspectiva de Ernst Cassirer

Símbolo, simbolismo y simbolización en el arte rupestre

Las nociones de *símbolo*, *simbolismo* y *simbolización* en los estudios teóricos del arte rupestre son fundamentales para comprender sobre qué base surgen las diferentes teorías interpretativas y cuál es la caracterización que se ha hecho tanto de las obras rupestres, sus interpretaciones y las relaciones que hay entre tales obras y el presente. Desde Cassirer, “Los símbolos cambian incesantemente, pero el principio que se halla en su base, la actividad simbólica como tal, permanece y es la misma: “*una est religio in rituum varietate*” [una religión en una variedad de ceremonias] (Cassirer, 1967, pág. 65). Por su parte, respecto a la singularidad del símbolo, Rappaport expone que “el símbolo parece ser exclusivo, o casi

exclusivo, de la humanidad” en el sentido de una “innovación más radical de la humanidad” según lo exponía Leslie White en su definición de cultura:

Cultura es el nombre de un orden distintivo, o una clase de fenómenos, concretamente de aquellas cosas y eventos que dependen del ejercicio de una capacidad mental propia de la especie humana, que hemos definido como simbolismo [es decir, la invención y el uso de símbolos]. Se trata de un elaborado mecanismo, una organización de las formas y los medios empleados por un animal particular, el hombre, en la lucha por la existencia y la supervivencia (White, 1988).

Mientras que el *simbolismo* es definido como “la invención y el uso de símbolos” (White, 1988). El problema desde esta definición es precisamente que la invención y el uso de los símbolos nos aproxima a la imposibilidad de conocer el sentido original de las obras rupestres; hay que agregar que en el simbolismo está imbricada la noción de *representación*. No podemos asegurar que el sentido original de una obra rupestre sea exclusivamente o literalmente el de la representación.

Por su parte la *simbolización*, como proceso, está incluido en la noción de arte que propone Jean Clottes quien la denomina “transfiguración y recreación de la realidad” (Clottes, 2015, pág. 37), de manera que la recreación no está libre de las cargas simbólicas del individuo, así que toda recreación será simbólica. Desde la perspectiva de Fernando Broncano, los objetos poseen internamente una *pluridimensionalidad* de funciones dentro de las cuales estaría incluida, sin duda, la esfera simbólica dentro de la cual fueron creados y utilizados.

Este espacio sería el que los antropólogos llaman “cultura material”. Está constituido por el conjunto de los artefactos pero incluye también las habilidades de uso y diseño, los componentes simbólicos asociados y las prácticas en las que están implicados tales artefactos (Broncano, 2010, pág. 2).

Esta relación a nivel de experiencia podría estar dada según este filósofo a partir de una dimensión histórica: “los artefactos, como las personas, no tienen esencia: tienen historia” (Broncano, Cosas viajeras. Los artefactos como episodios en las culturas materiales, 2010, pág. 2).

El usuario, por su parte, acopla el artefacto a un universo simbólico y a ciertas identidades ideales en las que el artefacto opera como prótesis de yoes que son, ya, en el momento de su acción como proto-consumidores, falsos o idealizados, y tienden a convertir el artefacto en un medio de comprensión y acción de un yo que no es el que realmente actúa. La historia del artefacto no puede separarse de estas interacciones que

son, por su propia naturaleza, inestables y se están transformando continuamente por la interacción. El artefacto, al final, será solamente una cosa viajera a través de paisajes de posibilidad (Broncano, 2010, pág. 23).

Broncano señala hacia la función del objeto cultural pero también hacia la trayectoria que tiene éste en su estancia en el mundo. Es una comprensión dinámica de los objetos, incluyendo los materiales arqueológicos, de los cuales dependemos de la comprensión del contexto para tener una lectura de su uso, función y trayectoria.

En su obra *Filosofía de las formas simbólicas*, Cassirer explora minuciosamente y por orden: en primer lugar el lenguaje, seguido del pensamiento mítico y por último la fenomenología del reconocimiento. En esta obra fundamental el filósofo distingue ontológicamente entre el pensamiento mítico y el pensamiento teórico. Así en *El pensamiento mítico*, Cassirer alude a la conciencia mitológica del objeto en la que podemos observar que la definición de los objetos como símbolos depende de la vía teórica que se empleó. En el caso de las interpretaciones mágico-religiosas, estas son concebidas como definiciones desde el pensamiento mágico y no desde un pensamiento científico. El pensamiento mágico, frente a la visión científica debía ser descartado tal como atestigua Cassirer: “desde que el pensamiento conquistó su propio dominio y su propia legalidad autónoma, el mundo del mito pareció superado y olvidado” (Cassirer, 2003b, pág. 9). La aparición de las teorías mágico-religiosas del arte rupestre marcó, por un lado, el inicio de las teorías acerca del pensamiento simbólico en el arte rupestre y por otro lado la posibilidad de desarrollar teorías en donde las nociones y su propia epistemología no fueran exclusivamente de carácter científico. La singularidad de la obra rupestre, desde la lectura de principios del siglo XX abrió la puerta a concepciones ampliamente humanas y espirituales para tratar de abarcar el sentido del espíritu humano percibido en los trazos sobre la roca.

Desde la filosofía de Cassirer, la primera caracterización del mundo, la *primitiva*, surge de la aparición de la conciencia mitológica, una conciencia aún no objetivizada. “Mucho antes de que el mundo se dé a la conciencia como un conjunto de *cosas* empíricas y como un complejo de *propiedades* empíricas, se le da como un conjunto de potencias e influjos mitológicos” (Cassirer, 2003b, pág. 17). Desde la presente investigación no es un objetivo hacer una distinción categórica entre pensamiento mitológico y el teórico pues proponemos que ambos pensamientos comparten una misma raíz que es la de la reflexión por las cosas del

mundo. Para el filósofo de Marburgo ambos pensamientos son parte de un mismo elemento: “Los mitos como etapa de formación de la ciencia antigua, a manera desde una interpretación alegórica (Cassirer, 2003b, pág. 18). El mundo mítico sigue existiendo y prevalece como una entidad arraigada por medio de una necesidad imbricada con el sentido de supervivencia. En este sentido, *lo que es simbolizado es resguardado*. Conservamos y cuidamos aquello que nos significa. Así las expresiones simbólicas son elementos vitales del individuo que las manifiesta.

Representación

¿Las imágenes del arte rupestre representan? Es una cuestión que frecuentemente aparece en los debates en textos y foros de especialistas estudiosos de este primer arte. Desde nuestro análisis la respuesta es afirmativa si consideramos que existen diferentes niveles de representación en cada obra, pero de manera genérica, toda obra representa; la cuestión ¿Qué representan? Se encuentra en el siguiente nivel de la problemática y está relacionado el *para quién* representan.

Para iniciar esta reflexión expondremos que para el filósofo estadounidense Charles Peirce (1839-1914) “todo lo que existe es signo, en cuanto que tiene la capacidad de ser representado, de mediar y llevar ante la mente una idea” (Barrena & Nubiola, s.f.), desde la perspectiva semiótica de Peirce todo puede ser significado. La referencia de la *representación*¹¹⁰ al objeto supone un acto autónomo y espontáneo de la conciencia (Cassirer, 2003b, pág. 51). El factor del tiempo es un problema central en el sentido de la representación si consideramos que la distancia temporal entre la creación de la obra y el intérprete es amplia será evidentemente más complejo o categóricamente imposible conocer como ya hemos dicho, el sentido original. De igual manera, esa distancia en el tiempo es la que otorga precisamente un estatus de elemento con necesidad de ser interpretable a la obra rupestre, “la distancia temporal es un elemento esencial del fenómeno mnemónico, y que el referente último de la memoria es el pasado” (Vergara Anderson, 2001, pág. 4); siempre y cuando como hemos señalado en el capítulo II, Bahn ha referido que las interpretaciones deberían ser presentadas como hipótesis y no como teorías (Bahn, 2003, pág. 54). No se descarta, que

¹¹⁰ El énfasis con las cursivas es de quien suscribe.

“las representaciones pueden ser prácticas simbólicas (Vergara Anderson, 2001, pág. 9) siempre y cuando se exponga que es una de muchas teorías interpretativas y en qué contexto está referida. “La referencia de la representación de un objeto” no expresa y básicamente no consiste en otra cosa que en esta inclusión de la representación de una relación integral sistemática más amplia en la cual se le asigna un lugar claramente determinado (Cassirer, 2003b, pág. 54). Para Cassirer no hay tal la representación debe estar siempre contrastada con el contexto al que pertenece, para nuestro caso de estudio, el arte rupestre, conviene que las obras no se vean *extraídas* de su contexto más amplio dentro de la cultura material en la que surgen y a la cual pertenecen. Queda claro que sus interpretaciones serán siempre elaboradas desde contextos diferentes al original. A esto se suma un problema adicional: el de la condición del *intérprete*.

Pero, la obra acabada, cuando está ante ellos no es solamente realización; es también, al mismo tiempo, desengaño. Queda por debajo de la intuición originaria, de la que brotó. La realidad limitada, de la que forma parte, contradice la muchedumbre de posibilidades que idealmente lleva dentro de sí esta intuición. Este efecto lo siente constantemente no sólo el artista, sino también el pensador (Cassirer, 2014, pág. 178).

La imagen tradicional del arqueólogo, como intérprete del pasado, refiere a una situación en la que éste va develando tanto capas de tierra –tiempo materializado– como de significado en búsqueda del sentido original y la intención del autor, como hemos dicho inalcanzables.

En el ámbito arqueológico hay también algunas dilucidaciones sobre la representación, es el caso de la reflexión de las investigadoras Pilar Casado y Aurora Montúfar:

La forma en el arte rupestre –constituida por el color, líneas, planos, texturas, técnicas modos de representación y otras características– es, sin duda, el primer contacto visual por el que se obtiene la información de lo que se ve o en general de lo que nos rodea; la forma, podemos decir *a priori*, que constituye en cierta medida la identidad de las figuras. Pero lo que se muestra en el arte rupestre no es sólo forma y signo de la realidad sino, en ciertos casos las formas se refieren también a contenidos mentales diseñados por el hombre como traducción del pensamiento. La investigación ha puesto en valor a través de la forma, una serie de interpretaciones que son respuestas a cada uno de los interrogantes que planteaba un panel o un sitio (Casado López & Montúfar López, 2017, pág. 23).

En la frase “contenidos mentales diseñados por el hombre como traducción del pensamiento” las investigadoras presentan un ejemplo del tercer presupuesto que presentamos en el capítulo anterior: La imagen rupestre *es un reflejo de la mente que la creó*.

El pensamiento mitológico

Las primeras impresiones de los académicos de finales del siglo XIX respecto a las obras rupestres, en el caso específico de las pinturas de Altamira, iniciaron con un halo de incredulidad y desconcierto, este vestigio cultural que constituyen tales obras rupestres tuvo un momento de incompreensión. Como demuestra esta parte de la historia de la ciencia, fue necesaria la implementación de teorías para poder estudiar este sujeto-objeto de estudio. Antes de la primera de las teorías de interpretación, el arte por el arte, este sujeto-objeto no contaba con un enfoque que permitiera su comprensión, posteriormente, con el traslado de mitologías e hipótesis desde la magia y la religión de grupos originarios hacia la comprensión del arte rupestre se realizó una aproximación desde una visión mítica y mágica (ya que podemos sabernos en presencia del objeto mítico o mágico). Es decir fueron configuradas como elementos míticos o mágicos. “El mito se atiene exclusivamente a la presencia de su objeto, a la intensidad con que en un *determinado instante*¹¹¹ impresiona a la conciencia y se apodera de ella” (Cassirer, 2003b, pág. 59).

La idea de un mundo mágico incluye invariablemente *imágenes* y *palabras mágicas* en las cuales se fijan ideas y sensaciones que encauzarán los estados de necesidad y de beneficio. El pensamiento mágico recoge algunas de las intuiciones primarias de la humanidad: el *miedo* y el *deseo*. Creer en la existencia de seres que auxiliien en cualquiera de estos dos estados es el origen de la imagería simbólica y como hemos dicho, tiene su fuente en el pensamiento mágico.

[...] es evidente que el mito y el lenguaje desempeñan papeles similares en la evolución del pensamiento desde la experiencia momentánea a las concepciones perdurables, desde la impresión sensorial a la formulación, y que sus respectivas funciones se condicionan mutuamente. Juntos y en combinación, preparan el suelo para las grandes síntesis a partir de las cuales nuestra creación mental, nuestra visión unificada del cosmos brota¹¹² (Cassirer, 1946, pág. 43).

¹¹¹ El énfasis con las cursivas es de quien suscribe.

¹¹² Texto original: it is evident that myth and language play similar roles in the evolution of thought from momentary experience to enduring conceptions, from sense impression to formulation, and that their respective functions are mutually conditioned. Together and in combination they prepare the soil for the great syntheses from which our mental creation, our unified vision of the cosmos springs (Cassirer, 1946, pág. 43).

Existen tantos elementos intangibles en el arte rupestre como temas en sus imágenes, las concepciones que surgen al observar una obra se mezclará invariablemente con las emociones que nos genere. Desde la lectura de Cassirer el pensamiento puro y la intuición son los “instrumentos básicos de la conciencia” (pág. 51), desde nuestra lectura el pensamiento puro al que refiere el filósofo está mayormente vinculado al desarrollo de la imaginería rupestre, mientras que del pensamiento teórico de la experiencia suceden los instrumentos intelectuales que emplea en su misma estructura (pág. 55). Respecto a las redes de correspondencia que existen entre la entidad de estudio, el arte rupestre, y sus interpretaciones es pertinente preguntarnos acerca de la relación que existe entre todas las partes en el proceso epistemológico. Cassirer señala la pertinencia del condicionamiento causal que guardan entre sí.

La peculiaridad del pensamiento mitológico y a la decisiva oposición en que se encuentra respecto de la concepción puramente “teórica” del mundo, puede apreciarse con la misma claridad desde el punto de vista de su *concepto de objeto* que desde el punto de vista de su *concepto de causalidad*. Pues ambos conceptos se condicionan mutuamente: la forma de pensamiento causal determina la forma de pensar el objeto y *viceversa*. El pensamiento mítico de ningún modo carece de la *categoría* general de la “causa” y “efecto”, sino que en cierto sentido ésta es una de sus categorías verdaderamente fundamentales (pág. 55).

El pensamiento mágico como base intuitiva desde donde se desprenden asociaciones de afectación entre entidades perceptivamente influenciadas, marca el sentido de las relaciones causa-efecto de los enfoques teóricos de la magia de caza y fertilidad y de la magia simpática y totemismo dentro de los estudios de arte rupestre. Estas relaciones serán tratadas a detalle en un capítulo posterior.

El arte rupestre como *forma simbólica*

Un objetivo central de este apartado es el de reconocer el arte rupestre como *forma simbólica*¹¹³ desde la perspectiva de Cassirer. También, observar en qué sentido el mundo mítico está descalificado como postura de interpretación válida y es considerado como una

¹¹³ Una crítica lanzada desde el análisis hermenéutico a esta noción se refiere respecto a su conceptualización, arquitectura y metafísica (González Porta, 2010).

“teoría de segunda categoría”. Por último, propondremos señalar una vía de revaloración del conocimiento mítico como entidad y vía de interpretación vigente para el arte rupestre.

Cassirer define a *las formas simbólicas* como “los caminos que el espíritu sigue en su objetivación, es decir, en su autorrevelación. [Lo cual] da acceso a una filosofía general de las ciencias del espíritu” (Cassirer, 2003, pág. 18). Para Cassirer “en la conciencia no existe ninguna delimitación fija entre lo meramente ‘representado’ y la percepción real, entre deseo y cumplimiento, entre imagen y cosa” (Cassirer, 2003b, pág. 60). Hay dos sentidos en los que podemos pensar el término *representación* en la obra rupestre: una corresponde a la *intención* del autor, si bien es cierto que no podemos asegurar que aún los motivos más naturalistas de hecho “representen”, si podemos asegurar que al observarlos tenemos una experiencia de *percepción representacional*. Si una figura se parece a un caballo, vemos representado un caballo. Ésta experiencia corresponde al segundo sentido: la *representación por percepción*.

Para Cassirer la especificidad del ser humano reside en su obra. Por tanto, las obras rupestres nos pueden dar cuenta de elementos de esa especificidad, entre las más importantes se encuentran aquellos que conforman la *intencionalidad simbólica* de su ejecución.

Estamos acostumbrados a concebir estos contenidos como “simbólicos” en la medida en que detrás de ellos se busca otro sentido oculto al que indirectamente apuntan. De este modo el mito se convierte en un misterio; su auténtica significación y profundidad no residen en lo que manifiesta en sus propias figuras sino en lo que oculta. (Cassirer, 2003b, pág. 62)

El misterio al que se refiere Cassirer es también el misterio al que se enfrenta el investigador de la obra rupestre. Si se considera que la función de ésta es la de *simbolizar* y en cierta medida la de *representar*, la pregunta natural que surge es acerca del carácter de su *significación*.

La conciencia mítica se equipara a una escritura cifrada que sólo resulta legible y comprensible para aquel que posea la clave de ella, esto es, para aquel para quien los contenidos particulares de esta conciencia fundamentalmente no son sino signos convencionales de “algo más” que no está contenido en ellos. A partir de aquí resultan las distintas modalidades y direcciones de la *interpretación*¹¹⁴ de los mitos, los intentos

¹¹⁴ El énfasis con las cursivas es de quien suscribe.

por poner en claro el sentido teórico o moral que ocultan los mitos. (Cassirer, 2003b, pág. 62)

He aquí la paradoja a la que nos enfrentamos: la obra rupestre es una parte de la cultura material de un grupo que se expresó por medio de imágenes, sus obras contienen ese “algo más”, incluso de manera gráfica, pero para nosotros no es evidente. El secreto de su significación está cifrado y no tenemos la clave. No lo vemos aun cuando, literalmente, está frente a nosotros, en ese sentido, la interpretación del arte rupestre es uno de los problemas epistemológicos más complejos de la arqueología.

De acuerdo con Cassirer las diferentes teorías de interpretación del arte rupestre tienen como elemento común esta búsqueda por descifrar el significado oculto en sus trazos. Es una búsqueda de sus contenidos particulares, en ausencia del traductor que posee la clave de sus símbolos convencionales.

Por el contrario si examinamos el mito en sí mismo, lo que es y lo que él mismo *sabe* que es, nos percatamos de que justamente esa *separación* de lo ideal respecto a lo real, esa división entre el mundo del ser inmediato y el mundo de la significación mediata, esa oposición de “imagen” y “cosa” le es ajena. Nosotros los observadores que no estamos ni vivimos en el mito sino solamente adoptamos una actitud reflexiva frente a él, somos los que trazamos esa separación. Ahí donde nosotros vemos una relación de mera “representación”, para el mito existe más bien una relación de *identidad* real mientras no se haya apartado todavía de su forma fundamental y original y no haya perdido su originalidad (Cassirer, 2003b, pág. 63)

La “imagen” no representa la “cosa”; *es* la cosa; no sólo representa, sino que opera como ella substituyéndola en su inmediato presente (pág. 63). A partir de esta idea, por ejemplo, la imagen de una cierva *es* la cierva. La substituye en el mundo real. Lo que quiere decir que independientemente del significado codificado lo que vemos *es* una cierva. Su significado está en otro nivel ontoepistémico.

Alusiones a la magia simpática y magia de caza en la obra de Cassirer

En *La filosofía de las formas simbólicas* identificamos diversas alusiones al enfoque de la magia simpática; una de las principales teorías de interpretación del enfoque mágico-religioso desarrollado a principios del siglo XX para explicar las imágenes del arte rupestre conocido hasta ese momento principalmente en la región franco-cantábrica y la región de la Dordoña en Francia.

Cassirer señala que “la expresión de ‘magia por analogía’, no concuerda con el auténtico *sentido* de esta actividad; pues ahí donde nosotros vemos el mero signo, para la conciencia mágica y, por así decirlo para la percepción mágica, ven al objeto mismo presente” (pág. 65) siendo esta relación entre el objeto representado y el objeto real mucho más eficaz y cercana de una lectura superficial de la representación. Asimismo, el lenguaje hablado tendrá un peso complejo pero significativo en la integración entre el signo representado y el objeto, desde Cassirer la *palabra* y el *nombre* comparten el estatus mágico de la imagen en la magia simpática que a su vez forma parte de esa esfera más amplia llamada cosmovisión mágica (pág. 65). Ambos, la palabra y el nombre no se restringen, desde su lectura, a la caracterización de entidades sino que deben considerarse al mismo tiempo condición y medio: “la palabra y el nombre tampoco designan ni significan, sino que son y operan” (pág. 65) posiblemente a la manera de *operadores de posibilidad*.

Para Cassirer la voz humana es un medio mágico que tiene poder sobre las cosas (pág. 65), en nuestro caso como investigadores situados desde el presente podemos considerar a la pintura como una invocación en donde ya no está presente el sonido de los nombres que la evocan. Queda la imagen que aun sin voz *dice* mucho. Por tal, la imagen es un vehículo eficaz de por lo menos una parte –integrante– del mensaje original.

Y al igual que el nombre, la *imagen* de una palabra o cosa revela claramente la indiferencia del pensamiento mítico frente a todos los diferentes “grados de objetivación [...] la imagen vista, al igual que la palabra pronunciada o escuchada, está dotada de poderes reales. Tampoco la imagen representa solamente la cosa para la reflexión subjetiva de un tercer observador, sino que es una parte de su propia realidad y eficacia (pág. 67)

En la reflexión de Cassirer podemos incluir el debate que han formulado algunos autores acerca de la distinción entre arte parietal y arte mobiliario¹¹⁵ en la que se plantea que existe una diferenciación que sitúa al arte mobiliario en un nivel inferior al que se le ha otorgado al arte parietal (Moro Abadía & González Morales, 2004). Por un lado, para Cassirer “dentro de la esfera de representaciones mágicas no hay una clara separación entre la magia de la imagen

¹¹⁵ El arte rupestre (o parietal) se sitúa en las paredes –en latín *paries*– de las cuevas y abrigos, extendiéndose la noción de paredes a los suelos y techos. Por el contrario el arte mobiliario, móvil por definición, está representado por objetos portátiles o más exactamente, que no están fijos o sujetos de manera alguna a una estructura inmobiliaria definida (Moro Abadía & González Morales, 2004, pág. 119).

y la magia de las cosas”, (Cassirer 2003b pág. 67) Moro Abadía y González Morales sustentan que no debería existir una diferencia jerárquica entre el arte parietal y el mobiliario, agregaríamos conjuntando estas dos perspectivas, que tampoco debería haber una lectura interpretativa que distinga en mayor o menor grado la eficacia mágica de uno u otro tipo de objetos pues lo representado *contiene* el poder mágico independiente de sus dimensiones. Es decir que no hay magia pequeña o de poco alcance.

El propio cuerpo sería un medio y un vehículo de materia prima para la actividad mágica: “Así como el encantamiento se puede servir de una determinada parte física del hombre y utilizar sus uñas y sus cabellos como medio y vehículo, con el mismo éxito puede elegir también la imagen como punto de partida (pág. 68). Un problema con tintes de enigma dentro de los estudios arqueológicos del arte rupestre es la escasa representación del cuerpo humano durante el Paleolítico¹¹⁶.

En el arte paleolítico hay diversas imágenes que podrían representar imágenes de caza, como es el caso de las imágenes paleolíticas de animales alcanzados por flechas, por ejemplo los ciervos “heridos” de Peña Candamo, y el bisonte con flecha en El Pindal, ambos sitios en Asturias; aunque hay opiniones en contra¹¹⁷ debido a que el tema de la representación de la caza se vincula estrechamente con el pensamiento mágico, “si la imagen del enemigo es pinchada con agujas o atravesada por flechas, ello produce un efecto mágico inmediato sobre el enemigo” (pág. 68), es decir que la imagen y el objeto se corresponden y en cierto sentido son no sólo equiparable sino intercambiables; para Cassirer la imagen no es pasiva sino que tiene una capacidad activa tal como la tiene el objeto mismo (pág. 68).

Hoy los sabios están contestes (después de un estudio del Arte primitivo de los salvajes) en atribuir sentido supersticioso al dibujo paleolítico, y se tiene como magia de caza de manera mágica, también, de procurar su mayor producción y multiplicación (Sociedad Española de Amigos del Arte, 1921, pág. 14).

¹¹⁶ Abundan sin embargo, las imágenes paleolíticas de improntas de manos realizadas tanto por la técnica de positivo (impresión directa) como la de negativo (impresión por aspersión o aerógrafo); estas imágenes han sido abordadas desde diversas lecturas incluyendo los análisis morfológicos para establecer si eran las mujeres o los hombres quienes pintaban, ver por ejemplo el artículo de Snow, D. (2013). Sexual dimorphism in european upper paleolithic cave art. *American Antiquity* 78(4), 746-761.

¹¹⁷ Por ejemplo: Martínez González, R., & Mendoza, L. (2011). ¿Por qué los agricultores cazan y los cazadores no? Aproximaciones etnológicas a la ausencia de escenas cinegéticas en el arte rupestre paleolítico. *Dimensión Antropológica*, 53(Septiembre/Diciembre), 7-42.

La cualidad de superstición sugiere cualitativamente que a principios del siglo XX se creía que la intención de las pinturas estaba orientada por un pensamiento mágico en estas sociedades y que evidentemente se encontraba alejada del desarrollo de un conocimiento evolucionado.

El arte rupestre es un proceso de la sociedad, tal como lo propone Adorno, “la sociedad es esencialmente proceso; sobre ella dicen más las leyes de su evolución que cualquier invariante previa” (Adorno, 2001, pág. 9). Para Adorno en la Edad de piedra la sociedad pudo haber sido “de otro modo” (pág. 9) sin explorar cuál habría sido ese otro modo deja claro que las sociedades recientes podrían no parecerse a las prehistóricas. Es difícil imaginar que los procesos de las sociedades prehistóricas difieran mucho de los procesos sociales presentes. Si nos cuestionamos ¿qué procesos concurren en la vida diaria cotidiana prehistórica y presente?, podríamos nombrar algunos de los siguientes aspectos: alimentación, asociación, protección, resguardo, habitación, enseñanza, recreación, identificación.

Algunas de las preguntas que en la base han querido responder las teorías mágico-religiosas son:

¿Cómo fueron las sociedades del pasado?

¿Qué elementos de la sociedad podemos ver en el arte rupestre?

¿Por qué surge la actitud mágico-religiosa?

¿Qué elementos mágico-religiosos se podrían ver plasmados en el arte rupestre?

¿Podríamos reconocer tales elementos mágico-religiosos?

Ya quedó expuesto en los dos primeros capítulos de este trabajo que todavía a principios del siglo XX la visión que se tenía de los creadores rupestres era una en la que sus capacidades cognitivas y habilidades técnicas apenas sumaban para que éste sobreviviera, por ende, las cualidades artísticas quedaban fuera de esta idealización del hombre prehistórico.

El pintor de las aludidas cavernas no tenía la menor idea tampoco de la cerámica, y entregado del todo a la caza para vivir, desconocía en absoluto la agricultura, la domesticación de los animales, ni la más elemental edificación de casas (Sociedad Española de Amigos del Arte, 1921, pág. 6).

Desde la perspectiva de Cassirer la vida del hombre prehistórico no sólo incluye la existencia del elemento simbólico sino que éste será esencial para su sobrevivencia. La capacidad humana de simbolizar marcará finalmente una diferencia entre el ser humano y otras especies animales.

El hombre, como si dijéramos, ha descubierto un nuevo método para adaptarse a su ambiente. Entre el sistema receptor y el efector, que se encuentran en todas las especies animales, hallamos en él como eslabón intermedio algo que podemos señalar como sistema "simbólico". Esta nueva adquisición transforma la totalidad de la vida humana. Comparado con los demás animales el hombre no sólo vive en una realidad más amplia sino, por decirlo así, en una nueva dimensión de la realidad. Existe una diferencia innegable entre las reacciones orgánicas y las respuestas humanas (Cassirer, 1987, pág. 26).

El *sistema simbólico*, al que refiere Cassirer otorga al hombre el acceso a una nueva realidad que ya de origen está reinterpretada y por ende estará codificada. Esta nueva realidad cobra vida mediante la acción: la ejecución de acciones prácticas en las que la experiencia se transforma en conocimiento que trasciende al ser significado:

En la vida primitiva y bajo las condiciones de la sociedad primitiva, apenas si encontramos huellas de la idea de un espacio abstracto. El espacio primitivo es un espacio de acción; y la acción se halla centrada en torno a intereses y necesidades prácticas inmediatas. En la medida en que podemos hablar de una concepción primitiva del espacio, no posee un carácter puramente teórico, se halla mezclada con sentimientos personales o sociales concretos, con elementos emotivos. (Cassirer, 1987, pág. 42)

El espacio va a ser por tal una entidad más amplia que lo que abarca el propio cuerpo, es una extensión dinámica de las emociones del individuo.

En la medida en que el hombre primitivo ejecuta actividades técnicas en el espacio – escribe Heinz Werner–, en que mide distancias, dirige su canoa, lanza su flecha a un blanco determinado, y así sucesivamente, su espacio, en calidad de campo de acción, de espacio pragmático, no debe diferir en su estructura del nuestro. (Cassirer, 1987, pág. 42)

El giro simbólico del espacio abrirá paso a la creación de lugares dónde colocar, ordenar y expresar diversas ideas para el filósofo de Marburgo “cuando el hombre primitivo convierte este espacio en materia de representación y de pensamiento reflexivo, surge una idea específicamente primordial que difiere radicalmente de cualquier versión intelectualizada” (Cassirer, 1987, pág. 42). El surgimiento del arte rupestre representará, según Cassirer, el inicio de una nueva realidad emocional.

La idea del espacio del hombre primitivo, aun cuando esté sistematizada, se halla vinculada sincréticamente con el sujeto. Es una noción mucho más efectiva y concreta que el espacio abstracto del hombre de cultura avanzada... (Cassirer, 1987, pág. 43)

El arte rupestre se ha situado en un universo de estudio en donde la distinción entre la sobrevivencia y aquello que la trasciende pueden convivir, tal como lo plantea José Antonio Lasheras: “el arte no es una actividad especialmente cotidiana, sino que es una actividad trascendente” (Lasheras, 2014).

La abstracción en las formas simbólicas

Aún con la aparente elocuencia de las imágenes realistas del arte paleolítico, su estudio conlleva un sinnúmero de ejes problemáticos. Las imágenes abstractas acarrear un nivel de complejidad mayor para su interpretación. Estamos aún lejos de conocer el significado original de motivos geométricos localizados en cuevas, abrigos rocosos, sitios al aire libre y objetos de arte mobiliario. En el estudio filosófico de las formas simbólicas, Cassirer también reflexiona en el análisis de la dimensión abstracta del arte rupestre.

Para el punto de vista de la mentalidad y de la cultura primitivas se ofrece como una tarea casi imposible la de dar ese paso decisivo, único que nos puede conducir del "espacio de la acción" a un concepto teórico o científico del espacio, el espacio de la geometría, en el cual han sido suprimidas todas las diferencias concretas de nuestra experiencia sensible inmediata. Ya no poseemos un espacio visual, táctil, acústico u olfativo. El espacio geométrico hace abstracción de toda la variedad y heterogeneidad que nos es impuesta por la naturaleza dispareja de nuestros sentidos; nos encontramos con un espacio homogéneo, universal¹¹⁸, y sólo por medio de esta nueva forma característica del espacio pudo llegar el hombre al concepto de un orden *cósmico* único, sistemático. Una idea semejante, de la unidad y legalidad del universo, nunca pudo haber sido alcanzada sin la de un espacio uniforme. Pero transcurrió mucho tiempo antes de que se pudiera dar este paso (Cassirer, 1987, pág. 43).

Todas las representaciones gráficas presentan un nivel de abstracción en su discurso y naturaleza; “toda representación artística supone un proceso de abstracción de la realidad” (Bru Romo, 1991, pág. 9). Cuál es el desarrollo de este proceso en el arte rupestre y cómo

¹¹⁸ La noción de universalidad en tanto trascendencia en el pensamiento de Cassirer podría entenderse como el paso hacia el establecimiento de categorías: “un individuo o algo particular se eleva a algo válido universalmente en tanto es categorialmente determinado” (González Porta, 2010, pág. 236).

puede caracterizarse es un tema de investigación de gran complejidad, entre otros aspectos, por el alto nivel de subjetividad que supone.

El pensamiento primitivo no sólo es incapaz de pensar en un sistema espacial, sino que ni siquiera puede concebir un *esquema* del espacio; su espacio concreto no puede ser moldeado en una forma esquemática. La etnología nos muestra que las tribus primitivas se hallan dotadas, por lo general, de una percepción extraordinariamente aguda del espacio. Un indígena de estas tribus capta los más nimios detalles de su contorno, es extremadamente sensible a cualquier cambio de la posición de los objetos comunes en torno suyo, será capaz de salir adelante en circunstancias verdaderamente difíciles. Cuando navega por el río, sigue con la mayor exactitud todos los giros de la corriente por la que él sube y baja, pero examinada la cosa más de cerca, descubrimos con sorpresa que, a pesar de esta facilidad, se acusa una extraña laguna en su aprehensión del espacio. (Cassirer, 1987, pág. 43)

En diversos espacios rupestres se puede observar que los autores paleolíticos elegían el lugar preciso dónde crear una determinada obra, ya fuera por la topografía de la cueva, por un detalle en la superficie de roca o por la perspectiva visual que se lograba desde diversos ángulos, por ejemplo, la imagen de una cierva fue trazada a partir de un pequeño hueco en la roca el cual define el ojo y al mismo tiempo marca el arranque del diseño en la cueva de Altamira.

Si le pedís que os proporcione una descripción general, una delineación del curso del río, no será capaz de hacerlo; si le pedís que trace un mapa del río y de sus diversos meandros, no parece entender vuestra demanda. Captamos en esto, de manera bien clara, la diferencia que existe entre la aprehensión concreta y la abstracta del espacio y de las relaciones espaciales. (Cassirer, 1987, pág. 43)

Para Cassirer la capacidad espacial de la mente primitiva no está configurada como una extensión superficial del pensamiento hacia el exterior, sino que la espacialidad es de hecho la comprensión del espacio habitándolo.

El indígena se halla perfectamente familiarizado con el curso del río, pero esta familiaridad está muy lejos de ser lo que pudiéramos llamar conocimiento en un sentido abstracto, teórico; no significa más que *presentación*¹¹⁹, mientras que el conocimiento incluye y presupone la *representación*. La representación de un objeto es un acto muy diferente de la manipulación del mismo. Esta última no exige más que una serie definida de acciones, de movimientos corporales coordinados entre sí o que se siguen unos a otros. Es una cuestión de hábito, adquirido mediante la ejecución invariablemente

¹¹⁹ El énfasis con las cursivas es de quien suscribe.

repetida de ciertos actos, pero la representación del espacio y de las relaciones espaciales significa mucho más. Para representar una cosa no basta ser capaz de manejarla de la manera adecuada y para usos prácticos. Debemos poseer una concepción general del objeto y mirarlo desde ángulos diferentes a los fines de encontrar sus relaciones con otros objetos y localizarlo y determinar su posición en un sistema general. Esta gran generalización que conduce a la concepción de un orden cósmico parece que se llevó a cabo por primera vez en la historia de la cultura con la astronomía babilónica. En ella encontramos la primera prueba definitiva de un pensamiento que trasciende la esfera de la vida práctica concreta del hombre, que trata de abarcar el universo entero en una visión comprensiva. (Cassirer, 1987, págs. 43-44)

La caracterización que hace Cassirer del hombre primitivo incluye una existencia en expansión que abarca dimensiones más allá del cuerpo y la mente, es una visión de cohabitación plena con el universo. Durante la teoría del arte por el arte, la imagen del creador paleolítico que se elaboró estaba proyectada en un sentido individual en donde el pintor era un individuo ejecutante en solitario, mientras que con la formulación de las teorías de carácter mágico-religioso, la idealización del creador se amplió hacia el plano colectivo en donde un grupo gozaba las creaciones gráficas con alguna intención simbólica. El pintor algunas veces podría ser el intermediario entre el simbolismo de la pintura y los asistentes a su expectación. Más tarde el chamanismo propondría un grado de especialización hacia la imagen del chamán como un intermediario u oficiante de un ritual colectivo.

[...] se generó una inclinación por individualizar la actividad social, reduciendo la autoría de evidencias materiales a una imagen unificada y unitaria. Posteriormente, con el desarrollo de los estudios etnográficos, esta imagen se colectivizó y con ello nuestra visión de los creadores antiguos. Desde entonces, pensamos más en sociedades que en un solo individuo como protagonista del pasado. (Vega Barbosa, 2014, pág. 154)

Presente y pasado son dos mundos siempre en conflicto, hay una tensión entre aquello que conocemos y aquello que queremos conocer y que se encuentra en otro horizonte temporal. Los sujetos que participan en el encuentro entre pasado y presente, –el creador paleolítico y el arqueólogo– “no son individuos sino épocas enteras” (Cassirer, 2014, pág. 179).

Ante la pregunta ¿Cuál es la intención de crear un puente entre el pasado y el presente? hay un proceso recurrente que conocemos como hacer *analogías*. La complejidad de lo social reúne elementos que uno por uno corresponden a problemáticas de estudio monumentales: *intencionalidad y representación*.

¿Qué temas se observan en el arte rupestre de diversas regiones del mundo?, la respuesta es: todos, aunque obvia, muchas veces esta respuesta se ha negado al tratar de buscar explicaciones generales, como si el arte rupestre se tratara de un solo tema particular. En el arte rupestre se pueden observar ejemplos de todos los temas: individuales y colectivos; de sobrevivencia y artísticos; cotidianos y excepcionales; sociales y de parentesco; económicos y topográficos; míticos, rituales y mágicos. La característica que los une es que todos son expresados como universos simbólicos; cada una de las expresiones gráficas y escultóricas del arte rupestre contiene de manera inherente un símbolo. Como ya ha quedado claro desde hace tiempo no puede hablarse de una teoría de interpretación de carácter universal con tal diversidad de temas sino de diferentes enfoques que coincidan en una profunda reflexión de ese carácter simbólico que distingue la trayectoria humana.

Para trazar algunas reflexiones generales en esta investigación proponemos explorar epistémicamente algunas de las nociones de nuestro sujeto-objeto de estudio en el ámbito local. Este análisis resulta indispensable para obtener una visión panorámica de la investigación del arte rupestre en México y plantear líneas generales de su problemática particular.

Capítulo VII. El arte rupestre de México

El problema central de este capítulo está dirigido hacia el análisis epistemológico de las distintas nociones de *arte rupestre* que se utilizan actualmente en la arqueología mexicana. La pluralidad epistémica que encontramos en México respecto a esta noción, no se expresa sólo como una diversidad de definiciones del arte rupestre desde varias perspectivas teóricas, sino que deriva en debates acerca de su epistemología y ontología.

El estudio del arte rupestre es una especialidad de la disciplina tanto en México como en otros países. A los investigadores de este tema coloquialmente se les suele llamar rupestrólogos y a su actividad: *rupestrología*¹²⁰. Si bien en el ámbito académico se suele identificar a los especialistas de esta materia por casi exclusivamente dedicarse a la investigación de sitios con arte rupestre, estos desarrollan proyectos de investigación de todos los temas arqueológicos a nivel nacional.

En cuanto a los sitios con arte rupestre, reiteraremos que son una evidencia arqueológica particular y que no se definen únicamente por la presencia de motivos pintados y grabados; hay otros elementos que le dan existencia y estructura a esta expresión cultural que debe considerarse para su estudio, de manera que el arte rupestre en vías de ser significado es un conjunto de elementos que forman un *todo*. El sitio (ubicación, acceso, dimensiones), el paisaje (entorno natural, flora y fauna, clima, visibilidad), el soporte (origen geológico, topografía, estado de conservación), las figuras (morfología, estilo, técnicas, pigmentos, cronología, relación etnográfica), la perspectiva del artista y la perspectiva del intérprete tienen que ser tomados en cuenta según sea el enfoque teórico para aproximarse a lo que llamamos de manera general *arte rupestre*. Ese todo es nuestro sujeto-objeto de estudio. En cada uno de estos elementos hay señales de su significado original. Interpretarlos en su totalidad hasta nuestro presente es imposible, aspiramos resignadamente a identificar guiños del contexto y código originales.

Una caracterización general del arte rupestre en México es la que encontramos en Murray y

¹²⁰ Esta denominación fue propuesta por Viñas, Martínez y Deciga también para prescindir del término arte en la identificación del objeto de estudio (Viñas Vallverdú, Martínez González, & Deciga, 2001, pág. 199).

Viramontes:

Las manifestaciones del arte rupestre están muy extendidas en todo el territorio mexicano. Se encuentran en entornos naturales muy diversos tanto en lugares al aire libre como protegidos e incluyen petroglifos, pinturas rupestres, artefactos móviles y geoglifos, así como esculturas monumentales y pinturas asociadas con algunos de los principales centros mesoamericanos. También parecen abarcar muchos milenios, desde las primeras ocupaciones de cazadores-recolectores hasta la colonia española, pero no el presente. Aunque se sabe que algunos grupos indígenas mexicanos han producido arte rupestre en el pasado histórico, ninguno lo hace hoy¹²¹. (2006, pág. 3)

En esta definición, los autores ubican espacial y temporalmente al arte rupestre, distinguen las diferentes técnicas y específicamente señalan que se trata de una evidencia arqueológica e incluso histórica pero de tiempos pasados.

Así en este apartado reunimos al arte rupestre como sujeto-objeto de estudio, como lugar y tiempo de evidencia material, como especialidad en la arqueología, como tema de investigación, y como tema de vida académica.

Arte rupestre europeo y arte rupestre americano

Cabe aclarar que esta investigación de ningún modo está dirigida a realizar una comparación estilística entre el arte rupestre europeo y el arte rupestre americano, cabe decir que plantear esta una cuestión no es trivial, ante la pregunta ¿en qué sentidos es comparable el arte rupestre con el arte rupestre paleolítico europeo? diremos que si bien no son comparables cronológicamente¹²² sería posible e interesante realizar un ejercicio en donde ambas

¹²¹ Texto original: Rock art manifestations are widespread throughout Mexican territory. They occur in widely diverse natural settings in both open air and sheltered locations and include petroglyphs, rock paintings, mobiliary artifacts, and geoglyphs, as well as monumental sculpture and paintings associated with some major Mesoamerican centers. They also appear to span many millennia, from early hunter-gatherer occupations up to Spanish colonial times, although not to the present. Although some Mexican indigenous groups are known to have produced rock art in the historic past, none do so today. (Murray & Viramontes, 2006, pág. 3)

¹²² El arte rupestre más antiguo de Europa -y del mundo- está ubicado en varias cuevas de España: en la cueva de la Pasiega en la región de Cantabria se obtuvo una fecha de 64,800 años; en Maltravieso en Extremadura, se fechó en 66,700 años y en la cueva Doña Trinidad en Andalucía se registró una antigüedad de 65,500 años, por ende serían creación de neandertales. (Hoffmann, 2018), (Pearce & Bonneau, 2018). Se ha generado un intenso y necesario debate entre especialistas al respecto de estas dataciones; el pasado 7 de marzo de 2018, los prehistoriadores Roberto Ontañón, Director del Museo de Prehistoria y Arqueología de Cantabria (MUPAC) y de las Cuevas Prehistóricas de Cantabria y Manuel González Morales investigador del Instituto Internacional de Investigaciones Prehistóricas de Cantabria estuvieron al frente de una mesa redonda con varios especialistas

dimensiones culturales –por ejemplo a partir de la selección de alguna región– se observen conjuntamente desde cuatro aspectos: el primero en el sentido técnico y tecnológico, de manera que se podrían realizar estudios comparativos de las fórmulas pictóricas utilizadas, identificando pigmentos, medios físicos, aglutinantes, humectantes, fijadores, entre otros componentes, así como sus tiempos, procesos y utensilios de aplicación. El segundo aspecto podría plantearse en el sentido de un análisis simbólico, pues consideramos que en la gráfica de ambos mundos se encuentran todos los temas representados y que sus expresiones si bien no son exclusivamente simbólicas hay una recurrencia de estudio ya que muchas de las interpretaciones se hacen desde esta perspectiva. El tercero, en el sentido humano ya que es claro que todas las regiones del mundo se ha visto que pintar y grabar es una necesidad de las comunidades humanas para expresar ideas y emociones; la intencionalidad es otro aspecto relevante en esta expresión humana y social. Y finalmente, el cuarto aspecto que propone reflexionar acerca de los enfoques de interpretación del arte rupestre de ambas latitudes se encuentra propuesta en este mismo trabajo.

El arte rupestre americano más antiguo se encuentra en Colombia y tiene una antigüedad de al menos 20,000 años¹²³, en antigüedad también se destaca el que se encuentra en Minas Gerais en Brasil con una antigüedad de 10 500 años¹²⁴. Por su parte, el arte rupestre mexicano con fechas más remotas (realizadas por la técnica de radiocarbono) se sitúa en la Baja California Sur. En mayo de 2008, en la Cueva de San Borjita, se obtuvo una datación de 7,500 años – hacia el 5,400 a.C. – según investigación de María de la Luz Gutiérrez¹²⁵; en abril de 2013, Ramón Viñas y su equipo renovó la antigüedad del arte rupestre de la región, en el sitio La Pintada, en donde se obtuvo una datación de 8-9 mil años¹²⁶. Una situación particular es que en México hay escasas dataciones directas e indirectas, así como la publicación de sus resultados, lo cual no permite tener una visión panorámica de su cronología (Tabla 4).

para exponer las implicaciones epistémicas y problemas metodológicos, específicamente respecto al control sobre la calidad de las muestras, en estos controvertidos como extraordinarios hallazgos.

¹²³ <https://www.xlsemanal.com/conocer/arte/20190104/pinturas-rupestres-mas-antiguas-colombia-amazonia.html>

¹²⁴ <https://peru21.pe/mundo/pintura-rupestre-antigua-america-10-mil-anos-17329>

¹²⁵ <https://www.inah.gob.mx/en/boletines/2424-pinturas-rupestres-mas-antiguas-de-america>

¹²⁶ <http://www.eluniversalqueretaro.mx/vida-q/05-04-2013/el-arte-rupestre-de-los-primeros-americanos>

LUGAR	ANTIGÜEDAD	TÉCNICA	FECHA DE ANÁLISIS
Cueva de San Borjita, BCS, México	7,500 años	radiocarbono	mayo 2008
La Pintada, BCS, México	8-9 mil años	radiocarbono	abril 2013
Minas Gerais, Brasil	10,500 años	radiocarbono	febrero 2012
Chirimbique, Colombia	20,000 años	radiocarbono	enero 2019

Tabla 4. Dataciones de arte rupestre americano más antiguo fechado en la última década. Elaboración propia a partir de las fuentes citadas.

Investigar el arte rupestre en México

Las pinturas y grabados rupestres son parte constitutiva del amplio y diverso patrimonio arqueológico de México y su estudio es considerado dentro del interés científico de la arqueología nacional; son evidencia de un fenómeno cultural crucial para sus pueblos y su estudio provee conocimiento sobre diversos aspectos culturales de sus formas de vida. Por décadas se consideró que la arqueología en México presentaba un sesgo centralista, por un lado ponderando los estudios del área mesoamericana, y por otro lado marginando los estudios en otras regiones, principalmente el norte del país (Mendiola Galván, 2003, págs. 198-203), (Mendiola Galván, 2008, pág. 23), (Islas Arroyo, 2013, págs. 92-95); pese a esto, el arte rupestre en México se encuentra en una renovada etapa en sus investigaciones en todas las regiones, de manera que la actualización metodológica en sus estudios es indispensable mediante la implementación de tecnologías no destructivas en favor del fortalecimiento de sus propuestas epistemológicas, así como de la conservación, protección y divulgación de este invaluable patrimonio cultural.

Las primeras referencias sobre el arte rupestre en México se gestaron en Baja California a principios del siglo XVIII, –casi dos siglos antes del hallazgo de las pinturas de Altamira–, en estas primeras recopilaciones se encuentra la que publicó Miguel del Barco sobre los reportes del misionero Joseph Rothea, por su parte, Manuel Orozco y Berra en 1864 señaló características de pinturas de la región y posteriormente León Diguët recorrió treinta sitios, por este hecho se le considera el primer estudioso de lo que después se llamaría la “tradición gran mural”; dos décadas después los antropólogos Barbo Dahlgreen y Javier Romero realizarían avances en el análisis de las pinturas de la Cueva de San Borjita; a partir de la década de los sesenta, Clement Meighan y luego Harry W. Crosby recorrerían y registrarían

varios sitios con arte rupestre en las Sierras de San Francisco, Guadalupe, San Juan y San Borja; actualmente la investigadora María de la Luz Gutiérrez del Centro INAH Baja California Sur es quien coordina las investigaciones de la zona monumental de la Sierra de San Francisco (Uriarte, 2013). El inicio de los estudios del arte rupestre en México merece un tratamiento aparte, por ahora sólo nos limitamos a mencionar algunos de los autores que iniciaron las investigaciones del arte rupestre bajacaliforniano.

Existen trabajos académicos fundamentales para el estudio del arte rupestre en México, si bien nos referiremos a los más significativos para esta investigación a lo largo de este capítulo, a manera de introducción mencionaremos algunos de los trabajos pioneros. Para el caso, aludiremos a la primera tesis de maestría¹²⁷ que se defendió con este tema en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH) en 1964. Se trata de la investigación realizada por Miguel Messmacher Tcherniavsky: *Las pinturas rupestres de la pintada. Un enfoque metodológico*. En este trabajo, el autor realiza una comparación crítica entre el estudio del arte paleolítico en Europa y el arte rupestre en América y específicamente en México, apuntando que la principal diferencia se encontraba en la metodología aplicada para cada caso, ya que mientras que en los estudios europeos el método se basaba en “el examen estadístico de la frecuencia de aparición de elementos”, concretamente sobre su posición y tipos de asociación; en el caso de las investigaciones en el continente americano apuntó que éstas adolecían de un planteamiento teórico, que mostraban el material arqueológico de manera parcial, que presentaban un análisis morfológico incompleto y que en sus conclusiones se realizaba una interpretación muy pobre (1964, pág. 40).

En su análisis, Messmacher señaló como uno de los problemas principales a la creación fortuita de relaciones entre motivos con semejanzas formales, señalando que tales relaciones fortuitas serían el producto de privilegiar “al estudio de las características de la forma sobre los del contenido” (Messmacher Tcherniavsky, 1964, pág. 11)¹²⁸. Messmacher propuso, además de aplicar un método científico en la investigación del arte rupestre, analizar el

¹²⁷ Tesis para obtener el grado de licenciado en arqueología y maestro en antropología en la ENAH.

¹²⁸ El número de página corresponde al número de página del documento en pdf. Documento recuperado en: <https://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis:943>

contexto particular y abordar el estudio de los estilos para dar paso al análisis estético, buscando reducir los errores basados en semejanzas formales (1964, pág. 39).

En 1985, se puso en marcha el Proyecto Atlas de Pictografías y Petrograbados¹²⁹ bajo la coordinación de la arqueóloga María del Pilar Casado López, este Proyecto tuvo como objetivo general el estudio de los sitios con trabajos rupestres y su entorno, su desarrollo aportó un gran avance en el número de registros de sitios con arte rupestre en todo el territorio nacional (Casado López M. d., 1987b).

Otra obra sobre arte rupestre que sigue siendo referencia obligada en la bibliografía del tema es la tesis *El arte rupestre en México* de Daniel Juan Valencia Cruz de 1992 (tesis de licenciatura de la ENAH). El trabajo de Valencia puede ser visto por un lado, como un balance y síntesis de la investigación para el arte rupestre a principios de los años noventa y por otro lado, como un esfuerzo por presentar una propuesta integral que pretende mostrar un amplio rango de aspectos de este sujeto-objeto de estudio, en resumen este trabajo: plantea algunos de los problemas teórico metodológicos del tema, compila una reseña bibliográfica de las investigaciones en México por entidad federativa, revisa algunas hipótesis de interpretación y elabora un catálogo nacional de sitios. De manera que esta investigación trabajo aborda tanto aspectos epistémicos como metodológicos.

La justificación para la realización de este trabajo tiene como punto de partida, según el autor, en la baja cantidad, marginalidad y calidad de los trabajos de este tema en México y se propone reunir todos los productos académicos hasta ese momento para mostrar un panorama diagnóstico del tema (Valencia Cruz, 1992, págs. 4-7).

Otras dos obras pioneras en el tratamiento de este tema son los volúmenes: *El arte rupestre en México* (Casado López & Mirambell Silva, 1990b) y *Arte rupestre en México. Ensayos 1990-2004* (Casado López & Mirambell Silva, 2005)¹³⁰, en la primera obra en mención se

¹²⁹ El cual se consideró un subproyecto del Proyecto Atlas Arqueológico Nacional (1984) dirigido por Enrique Nalda y Javier López. Con la fundación del INAH, en 1939 se estableció la creación del Atlas Arqueológico de la República Mexicana y la publicación de tres tomos del Gran Atlas Arqueológico de México (1959). (Martínez Muriel & Bader Rentería, 2004)

¹³⁰ Un tercer volumen de esta antología, editado y coordinado por Casado y Mirambell respectivamente, se encuentra en prensa desde 2014 con el título: *Retos y perspectivas en el estudio del arte rupestre en México*.

presentó una compilación de trabajos que si bien tienen como eje común al arte rupestre no surgieron de la identificación de este tema como un problema singular en la arqueología mexicana; Pablo Martínez del Río, Pedro Bosh Gimpera, Miguel Messmacher y Clement W. Meighan, Pilar Casado, Lorena Mirambell, Ramón Viñas y William Breem Murray entre otros autores precursores pueden ser leídos en esta obra, ellos representan a la primera generación de estudiosos del arte rupestre en México. En la segunda obra, publicada 15 años después, se nota la diversificación de áreas de estudio así como identificación del arte rupestre como un área de especialidad en la disciplina. Se presentan trabajos de casi todas las latitudes del país y los problemas planteados responden a cuestionamientos de mayor profundidad epistémica y metodológica. En esta obra una nueva generación de autores, hoy en día investigadores consolidados como especialistas en el tema, son reconocidos en los artículos: María de la Luz Gutiérrez, Francisco Mendiola Galván, Leticia González Arratia y Carlos Viramontes entre otros. El estudio del arte rupestre en México se gestó sin duda en la última década del siglo XX.

Desde entonces hasta ahora se han realizado investigaciones en todo el territorio que ha producido una amplia bibliografía local y regional sobre todos los aspectos de estudio del arte rupestre: registro y catalogación, arqueometría, datación, interpretación, restauración y conservación, patrimonio, sociedad y divulgación. Por razones de espacio, en este apartado, nos limitaremos a mencionar algunas obras que presentan un análisis general o estado de la cuestión que han abonado a la consolidación disciplinar de este tema de estudio.

Así, en la última década se han publicado diversas obras que anteceden al presente escrito y que presentan revisiones panorámicas de la investigación del arte rupestre en México. En primer lugar mencionaremos la obra “Zone 1: Mexico (including Baja California)” (Murray & Viramontes, 2006), que presenta una síntesis del patrimonio rupestre nacional. Se muestra una relación numérica de sitios por entidad señalando las diferencias de concentración entre áreas; también señalan los sitios inscritos a la lista de Patrimonio Mundial así como aquellos que deben considerarse para esta declaratoria.

Desde hace poco más de veinte años –desde 1996 a 2016– se han publicado cinco volúmenes de las actas de simposio del Congreso Rock Art Studies: News of the World (RANW) sobre la investigación del arte rupestre a nivel mundial, en cada número se ha presentado un texto

sobre el desarrollo de este tema en México a través de artículos que son autoría principalmente de arqueólogos mexicanos y especialistas consolidados en el estudio de esta evidencia material.

El texto publicado en el primer número de las memorias del Congreso fue el artículo “Recent rock art research in Mexico and Central America” (Murray & Valencia, 1996). Este es un documento de gran relevancia ya que presentó un estado de la cuestión del arte rupestre en México a través de una investigación documental sobre los proyectos hasta ese momento realizados y aquellos que se encontraban en marcha. En esta revisión incluyen las problemáticas y debates que enfrentan los investigadores de las diversas regiones del país, por ejemplo la existencia o ubicación de la *frontera rupestre* entre Mesoamérica y el área Chichimeca. Los autores refieren la existencia de “una brecha paralela en la nomenclatura profesional” (Murray & Valencia, 1996, pág. 187) que deja ver desde entonces los problemas epistémicos de una especialidad que iba surgiendo en México.

Las teorías de la evolución cultural a veces cosifican las apreciaciones subjetivas del arte rupestre en categorías de artefactos analíticamente opuestos cuya discontinuidad temporal está definida por el modelo mismo. ¿Cuándo una humilde pintura rupestre se convierte en un "mural"?; ¿Y en qué punto la decoración de una característica natural se transforma en "arte monumental"?; ¿En qué punto los petroglifos se convierten en "inscripciones en roca", "esculturas en bajorrelieve", "estelas" o incluso "graffiti"? Los investigadores de América Central deben luchar valientemente con la etiqueta estética del campo y la evidente relación de algunos estilos de "arte rupestre" con los del Arte con mayúscula. Dependiendo de las inclinaciones personales, el campo toma diferentes dimensiones arqueológicas y distinta relevancia¹³¹.

La segunda edición del RANW presentó el artículo “Mexican Rock Art Studies at the turn of the millennium” (Murray, Gutiérrez, Quijada, Viramontes Anzures, & Winter, 2003), en el que se plantearon los avances en el análisis de dos aspectos en su dimensión espacial y temporal: respecto al primero, la identificación del arte rupestre mesoamericano para

¹³¹ Texto original: Theories of cultural evolution sometimes reify subjective appreciations of rock art into analytically-opposed artifact categories whose temporal discontinuity is defined by the model itself. When does a humble rock painting become a ‘mural’?; and at what point does the decoration of a natural feature become transformed into ‘monumental art’? At what point do petroglyphs become ‘rock inscriptions’, ‘bas relief sculptures’, ‘stelae’, or even ‘graffiti’? Middle American researchers must struggle bravely with the field’s aesthetic label and the evident relation of some ‘rock art’ to ‘high art’ styles. Depending on one’s personal inclinations, the field itself takes on different archaeological dimensions and relevance.

observar la confluencia de distintas tradiciones a su paso por esta área, un ejemplo de la migración de tradiciones culturales son algunos motivos Hopi como los kokopellis localizados en la Sierra de Durango; respecto al plano cronológico, se expone la cuestión respecto a la evidencia del periodo colonial en el arte rupestre (Murray, Gutiérrez, Quijada, Viramontes Anzures, & Winter, 2003, págs. 180-181).

El artículo que acompañó la III edición del RANW fue el texto “15. Rock Art Research in West and Northern Mexico, 2000-2004” (Viramontes, Murray, Gutiérrez, & Mendiola, 2008, pág. 241) en el cual Viramontes planteó un nuevo panorama de interés académico en el tema, además del incremento de sitios registrados en todo el territorio, teniendo como principal consecuencia el crecimiento exponencial en la diversidad de metodologías y enfoques epistémicos para abordar el tema. Ampliando el rango de análisis del arte rupestre, desde el registro hasta la aplicación de teorías antes ausentes en este tema: teoría del caos, arqueología del paisaje y arqueología simbólica entre otras (Viramontes, Murray, Gutiérrez, & Mendiola, 2008, pág. 241).

En el año 2012, se presentó en la edición IV el artículo: “18. Continuing progress in mexican rock art research 2005-2009” (Viramontes, Murray, Gutiérrez, & Mendiola, 2012) presentaron las novedades bibliográficas y eventos académicos de la especialidad, además de un amplio panorama del tema en todas las regiones del país, incluyendo también una tabla con el registro de sitios con arte rupestre de 1991 a 2010.

En la más reciente edición de las memorias del RANW en 2016, se puede encontrar el artículo “Rock art Research in Mexico (2010-2014)”, (Murray, Mendiola, Gutiérrez, & Viramontes, 2016). Que además de presentar un horizonte del incremento de las investigaciones más recientes o vigentes en la investigación de este fenómeno de estudio, señala la renovación que se está gestando en México para actualizar metodologías de investigación del arte rupestre y su énfasis en su conservación; por ejemplo, la puesta en marcha del Programa Nacional de Conservación de Manifestaciones Gráfico Rupestres (PNCMGR) bajo la dirección de la restauradora Sandra Cruz Flores.

En cada uno de estos trabajos, se presenta un panorama regional de los proyectos que se realizan en las entidades del territorio y los autores realizan un balance de la investigación del arte rupestre en México siempre a través de una mirada contemporánea de la disciplina

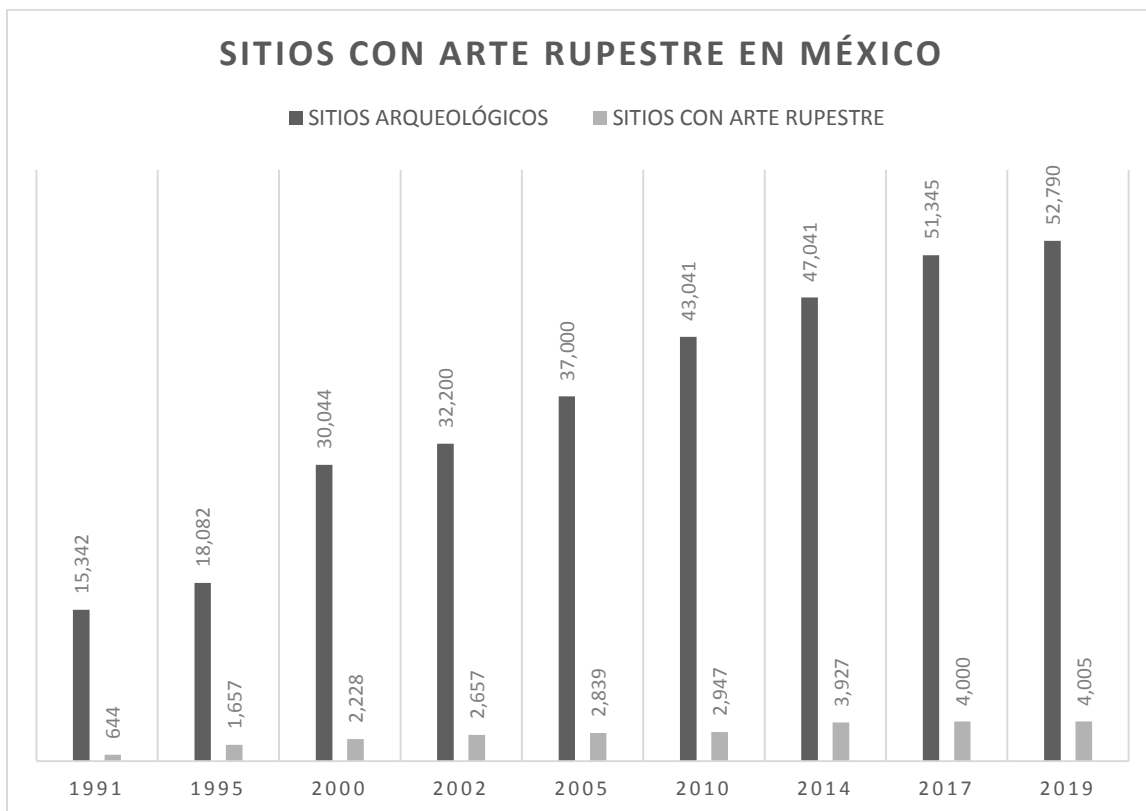
y observando los alcances que se han conseguido en esta materia de estudio a nivel nacional. Un aspecto que no es menor es que estos artículos son fuentes bibliográficas de consulta de las obras más recientes en el tema.

En 2015, en México se publicó la obra *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana*, (Ramírez Castilla, Galván Mendiola, Murray, & Viramontes, 2015), la cual es un estado de la cuestión del arte rupestre nacional en cuanto a los temas de investigación, definiciones, enfoques de interpretación, divulgación, y retos de conservación y restauración que enfrenta esta evidencia cultural. Esta obra compiló trabajos presentados en el Encuentro Internacional de Arte Rupestre Tampico, Tamaulipas realizado en esa ciudad en el 2014.

La necesidad de una renovación metodológica y epistémica –en el arte rupestre y en la arqueología en general– también ha sido evidenciada anteriormente en distintas obras como *Las manifestaciones gráficas rupestres. Una búsqueda metodológica* (Viramontes Anzures, 1999) y *Arte rupestre o manifestaciones gráficas rupestres: una coyuntura crítica en los estudios rupestres mexicanos* (Murray W. B., 2015), en donde una problemática central es el abordaje epistémico y metodológico de este amplio, diverso y frágil patrimonio gráfico. López Wario, señala tal situación como una “disparidad de criterios, conceptos y enfoques a los que los investigadores han recurrido para registrar, informar y tratar de explicar” (2008, pág. 14). En abril de 2019, el arqueólogo y especialista en arte rupestre, Carlos Viramontes, presentó la conferencia “Hacia un estándar mínimo para la documentación del arte rupestre en México. La experiencia en Querétaro y Guanajuato” en el marco del *Seminario Taller sobre Métodos y técnicas aplicados a la investigación de Salvamento Arqueológico* con sede en la Dirección de Salvamento Arqueológico (DSA) del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). El objetivo de esta presentación es impulsar la creación de un manual que establezca y reúna los criterios mínimos para unificar el registro del arte rupestre en México. En octubre de ese mismo año, se realizó el Coloquio Internacional de Arte Rupestre Querétaro 2019 en donde se plantearon estrategias específicas para la investigación y el registro del arte rupestre en México.

Numeralia del arte rupestre en México

Desde hace 80 años y hasta la fecha, la institución federal encargada de la investigación, conservación y difusión del patrimonio arqueológico en México es el INAH cuya fecha de fundación es el 3 de febrero de 1939. Hasta abril de 2019, se han registrado de 52,790 sitios arqueológicos en México a través de la Dirección de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas del INAH (DRPMZA), cabe decir que este número es muy variable ya que se actualiza constantemente de acuerdo a la tipificación de sitios unitarios o múltiples, a los nuevos hallazgos de sitios y a su correspondiente registro. Por ejemplo, en mayo de 2002, el número total fue de 32,200 (Medina Jaén, 2009, pág. 169), mientras que 2005 se contabilizaron 37 mil sitios arqueológicos (Murray & Viramontes, 2006, pág. 4). Respecto a sitios con arte rupestre, en 1991 se contaba con un total de 644 sitios identificados (Murray & Valencia, 1996, pág. 186), en 2005 se registraron 2,839 (Murray & Viramontes, 2006, pág. 4), mientras que en 2019 se tienen registrados 4,005 sitios (DRPMZA). Es clara la tendencia positiva en el número de los dos tipos de sitios, en la Gráfica 1 se puede observar la relación proporcional entre ambas categorías de sitios desde 1991 hasta 2019.



Gráfica 1. Registro de sitios arqueológicos y sitios con arte rupestre en México de 1991 a 2019, (actualizado al 27 de agosto de 2019). Elaboración propia con datos proporcionados por la DRPMZA-INAH y las fuentes bibliográficas citadas en el texto.

La gráfica muestra de manera condensada casi tres décadas de registro de sitios arqueológicos en México por la DRPMZA, las barras oscuras representan el total de sitios arqueológicos registrados por cada año graficado mientras que las barras claras representan los sitios con arte rupestre contenidos en ese total. En la gráfica se puede observar el aumento acelerado de los sitios con arte rupestre registrados durante los primeros diez años, de 1991 a 2000, debido a la puesta en marcha del Proyecto Atlas Nacional de Pictografías y Petrograbados. También es notable el incremento constante de las cifras de ambos valores en el periodo mostrado así como la relación del número de sitios con arte rupestre respecto al total de sitios arqueológicos, cabe decir que esta relación se mantiene constante en un promedio del 7.7 por ciento desde el año 2000. El arte rupestre se encuentra en todas las regiones del país: desde Baja California hasta Yucatán con la siguiente distribución por entidad (Tabla 5).

ESTADO	SITIOS	ESTADO	SITIOS
AGUASCALIENTES	17	MORELOS	47
BAJA CALIFORNIA	292	NAYARIT	111
BAJA CALIFORNIA SUR	650	NUEVO LEÓN	413
CAMPECHE	2	OAXACA	130
CHIAPAS	74	PUEBLA	57
CHIHUAHUA	197	QUERÉTARO	125
CIUDAD DE MÉXICO	20	QUINTANA ROO	3
COAHUILA DE ZARAGOZA	327	SAN LUIS POTOSÍ	15
COLIMA	50	SINALOA	105
DURANGO	115	SONORA	279
ESTADO DE MÉXICO	90	TABASCO	15
GUANAJUATO	101	TAMAULIPAS	14
GUERRERO	157	TLAXCALA	27
HIDALGO	136	VERACRUZ DE IGNACIO DE LA LLAVE	68
JALISCO	168	YUCATÁN	24
MICHOACÁN DE OCAMPO	117	ZACATECAS	59
		TOTAL	4005

Tabla 5. Sitios con arte rupestre por entidad en México. Actualizado al 30 de abril de 2019. Fuente: INAH-DRPMZA

Los estados con mayor número de sitios con arte rupestre registrados se encuentran principalmente en la franja norte del país y están precedidos por Baja California Sur con 650, Nuevo León con 413, Coahuila con 327, Baja California con 292 y Sonora con 279. Los estados que menos sitios reportan hasta el momento son Campeche con dos, Quintana Roo con tres, Tamaulipas con 14, Tabasco y San Luis Potosí con 15¹³² y la Ciudad de México con 20. Si bien el número de sitios no necesariamente representa la concentración de arte rupestre en una entidad, debido a que la caracterización de un sitio puede establecerse por la presencia de un solo motivo o por áreas de varios kilómetros de motivos (como el caso de Boca de Potrerillos en Nuevo León) es indiscutible que el arte rupestre como evidencia material es más abundante en el norte del país.

¹³² Los estados de Tamaulipas y San Luis Potosí son entidades con una gran cantidad de sitios con arte rupestre, el bajo número de sitios registrados muestra la necesaria implementación de proyectos de investigación regional.

El INAH, hasta agosto de 2019, tiene bajo su resguardo 194 zonas arqueológicas abiertas al público, en 39 de ellas se estudian y conservan miles de obras rupestres en 18 estados del territorio nacional (Tabla 6). Las zonas arqueológicas son sitios arqueológicos que obtuvieron una declaratoria federal de protección para la investigación y conservación del patrimonio arqueológico (Sánchez Nava, 2009, pág. 594).

ESTADO	ZONAS ARQUEOLÓGICAS CON ARTE RUPESTRE ABIERTAS AL PÚBLICO	TOTAL
BAJA CALIFORNIA	El Vallecito	1
BAJA CALIFORNIA SUR	Cueva Boca de San Julio, Cueva de La Soledad, Cueva de las Flechas, Cueva del Ratón, Cueva de la Cuesta Palmarito, Cueva de la Música, Cueva Pintada	7*
CHIAPAS	Iglesia Vieja en Tonalá	1
CHIHUAHUA	Cuarenta Casas	1
DISTRITO FEDERAL	Cerro de la Estrella, Cuiculco	2
GUANAJUATO	El Cóporo, Arroyo Seco	2
GUERRERO	La soledad de Maciel, Tehuacalco, Palma sola, La Sabana,	4
HIDALGO	Tepeapulco, Tula	3
MÉXICO	Teotenango, Malinalco, Teotihuacán, Tlapacoya	4
MICHOACÁN DE OCAMPO	Tzintzuntzan, Ihuatzio, San Felipe de los Alzati,	3
MORELOS	El Tepozteco, Chalcatzingo	2
NUEVO LEÓN	Boca de potreros	1
OAXACA	Guiengola, Cuevas prehistóricas de Yagul y Mitla	2
SINALOA	Las Labradas	1
SONORA	Las Trincheras	1
TABASCO	Malpasito	1
VERACRUZ DE LA LLAVE	Cuajilote (Filo-Bobos)	1
YUCATÁN	Balancanche, Loltún	2
TOTAL		39

Tabla 6. Zonas arqueológicas con arte rupestre abiertas al público. Actualizado al 12 de mayo de 2019. Fuente: <http://www.inah.gob.mx/images/zonas/lista/pagina.html>

* Los sitios de Baja California Sur en conjunto forman la zona arqueológica monumental de la Sierra de San Francisco, declarada Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 1993.

** En el listado de la DRPMZA-INAH no se considera la presencia de arte rupestre que existen en varias de las cuevas de este emplazamiento, por ejemplo en La cueva de la Paloma y la cueva de Los machines existen obras

rupestre, incluso por su antigüedad y papel en el desarrollo de la región estas cuevas fueron declaradas Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2010¹³³.

Es importante anotar que tradicionalmente la investigación del arte rupestre mexicano se concentró en la región norte del país y fue resultado de una tendencia de la arqueología mexicana donde se asociaba al arte rupestre como evidencia exclusiva de sociedades cazadoras recolectoras.

Un viejo debate: ¿arte rupestre o manifestaciones gráfico rupestres?

Respecto a una de las nociones que aún hoy en día causa controversia en los foros académicos, recordaremos que hace poco más de treinta años, en México se gestó una denominación particular para el arte rupestre: *manifestaciones gráficas rupestres* que por uso y costumbre ahora se refiere usualmente como *manifestaciones gráfico rupestres*, en cualquiera de los dos casos¹³⁴, su traducción a otros idiomas resulta confusa y poco clara. Adicionalmente es común que se utilicen abreviaturas en su denominación: MGR, esto dificulta vincular claramente esta categoría al término arte rupestre, internacionalmente acuñado. Fue la arqueóloga Leticia González Arratia quien, en 1987, propuso esta denominación argumentando que la noción de *arte* reducía al ámbito estético la interpretación de esta evidencia material:

En la literatura especializada se les ha denominado “arte”. Esta denominación me parece inadecuada y limitante tiende a ocultar el hecho de que este tipo de expresión contiene información sobre diversos aspectos del grupo social que los produjo, no única ni primordialmente el artístico puesto que éste, no siempre está presente en cada una de las pinturas y grabados. (González Arratia, 1987, pág. 11)

González Arratia, alude a la imposibilidad de conocer la intencionalidad estética en la creación de las obras, además al hecho que esta evidencia se ha considerado tema de estudio de la historia del arte (González Arratia, 1987, pág. 12). En su argumentación sobre esta nueva categoría se hace evidente la influencia del marxismo:

Mi proposición concreta es la de introducir estas manifestaciones en nuestra investigación contemplándolas como un producto más de la actividad humana de cuyo análisis obtendremos posiblemente un conocimiento *sui generis* sobre determinados

¹³³ Fuente: UNESCO <http://whc.unesco.org/en/statesparties/mx>

¹³⁴ En la bibliografía del tema este término también se utiliza con guión: manifestaciones gráfico-rupestres.

aspectos de la dinámica social (generalmente ocultos o ausentes en el material de la vida cotidiana) como lo pueden ser los elementos que dan cuenta de algunas de las características que conforman la superestructura de la sociedad que los creó. (González Arratia, 1987, pág. 13)

A partir de su propuesta, esta denominación alcanzó rápidamente un estatus institucional sin una discusión académica profunda; en las cédulas de registro del INAH se utiliza este término así como en los proyectos e informes donde se estudia esta evidencia cultural. Cabe decir que de manera intermitente, a lo largo de estos años, ha estado en la mesa de debate el uso de las nociones arte o manifestaciones gráfico rupestres para referirse a las creaciones sobre roca. Adelantaremos que aunque existe una multiplicidad de nociones para el arte rupestre en México, tres décadas después se sigue usando la denominación de González Arratia, por ejemplo, Julio Amador Bech se refiere al *arte rupestre* como *manifestaciones gráfico-pictóricas rupestres*, y señala como función social principal al registro y resguardo de la memoria pues desde su visión “las manifestaciones gráfico-pictóricas rupestres son el principal vestigio cultural en el cual se ha conservado un registro de los sistemas simbólicos utilizados por culturas hoy desaparecidas (Amador Bech, 2017, p. 15). En esta definición, el autor excluye a las sociedades que actualmente realizan arte rupestre, por ejemplo, en Tierra de Arnhem en Australia; que, para distinguirlo del arte rupestre, a este arte se le suele llamar *arte aborigen* (Caruana, 1997), (Pérez Izaguirre y Liñero, 2014), (May, Domingo y Taçon, 2015) haciendo énfasis en el sentido contemporáneo de sus creadores más que en las técnicas utilizadas o en su remota antigüedad.

Como hemos dicho, a lo largo de estos años, el *arte rupestre* y su noción se han discutido por diversos autores en México, por ejemplo en 2003, en el texto *La gráfica rupestre, ¿artefacto, forma cultural o arte? La duda permanente para el caso de la arqueología mexicana*, Francisco Mendiola hace una profunda reflexión crítica acerca del lugar que ocupaba en ese momento el estudio del arte rupestre en la arqueología nacional (Mendiola Galván, 2003b, p. 196); a través de sus constantes reflexiones acerca de este tema (*Estética y ética en la investigación del arte rupestre*, 2003), (*El arte rupestre en el contexto del territorio simbólico: Identidad y patrimonio cultural*, 2010), Mendiola ha identificado al arte rupestre como un problema de conocimiento singular, el cual para su tratamiento debía tener su punto de arranque en la epistemología, para su estudio propone la vía estética:

El arte rupestre, independientemente de lo que signifique, está representando partes de la realidad social y natural, implicando sensibilidad en la percepción y transformación estética de esa realidad, tanto en el pasado como en el presente con los referentes conceptuales que existan como los que hayan prevalecido en el pasado. (Mendiola Galván, 2003b, p. 212)

En su introspección, Mendiola parte de la pregunta ¿Cuáles son los efectos emotivos del objeto estético rupestre? y muestra una vía hacia la reivindicación de la emotividad en la observación y estudio de un objeto arqueológico. Para Mendiola el arte rupestre no puede ser comprendido sin tomar en cuenta la experiencia sensible, ésta es fundamental para el observador que se enfrenta a la obra, como es de esperarse, la experiencia sensible incidirá siempre en la interpretación del arte rupestre, así que el arte rupestre será siempre un objeto *resignificado*.

Respecto a la noción *arte* en la investigación arte rupestre, en 2014, Murray argumentó también en contra del término *manifestaciones gráficas rupestres* identificando como un problema central la dicotomía “arte y no arte” para la caracterización de este sujeto-objeto de estudio.

[...] propongo que en el contexto cultural mesoamericano, la expresión “manifestaciones gráficas rupestres” echa una cortina de humo sobre la misma evidencia que necesitamos examinar. La barrera arbitraria entre arte y no-arte consigna las imágenes rupestres a una categoría apartada que las condena a una procedencia desconocida y un contexto arqueológico permanentemente ambiguo. La timidez ante la designación del arte rupestre como “arte” asegura una pureza interpretativa al evitar cuestiones estéticas, pero ignora el hecho de que en muchos casos, el arte rupestre probablemente sí estaba hecho con un valor estético implícito. Evade la determinación de su contexto y función, pero borra toda vinculación con el resto del acervo arqueológico mesoamericano y todo lo que sabemos de sus culturas. (Murray W. B., 2015, p. 139-140)

Existe un malentendido pensar que la omisión de la noción de “arte” en la denominación *arte rupestre* “cientifiza” este sujeto-objeto de estudio e ignora su valor estético –siguiendo a Murray (2015: 139-140) – el autor propone que se debe reconocer la existencia del arte en los albores de las primeras culturas en México y señala que el uso de la noción *arte* es convencional y que no refiere exclusivamente a la esfera estética. Es recurrente encontrar en oposición las nociones *arte* y *técnica* en este debate, para algunos autores, la noción *artista* es problemática pues está en contra de una visión práctica de la creación rupestre:

Deberíamos evitar el término “artista”, puesto que conlleva una carga semántica ajena a los productores de imágenes rupestres, pero es indudable que las representaciones sobre piedra implican la capacidad de simbolización y comunicación de la sociedad que las produjo y reflejan la necesidad de actuar y saber actuar del hombre en el mundo. (Morales Damián, 2007)

El debate de la dimensión artística en el arte rupestre es amplio y diverso como el de su apreciación estética. Si bien la denominación *manifestaciones gráfico rupestres* está institucionalizada en la práctica arqueológica desde el INAH, hoy en día son más los investigadores que eligen utilizar la expresión *arte rupestre* ya que es el término convencional utilizado en el ámbito académico internacional y su uso reconoce la dimensión artística de los motivos rupestres. No utilizar el término arte rupestre o *rock art*, para las publicaciones en habla inglesa, aleja al estudio del arte rupestre mexicano de las discusiones donde se concentran los grupos académicos que estudian este tema.

Definir al arte rupestre, sigue siendo un reto epistémico vigente, la caracterización de este sujeto-objeto de estudio es un tema que se ha tratado en los foros académicos por los especialistas en el tema. En México, durante el primer *Encuentro Internacional de Arte Rupestre* celebrado en el Puerto de Tampico a finales de 2014, en la mesa magistral que dio cierre al encuentro, los investigadores María del Pilar Casado, María de la Luz Gutiérrez, José Antonio Lasheras, Francisco Mendiola, William Breen Murray, Gustavo Ramírez y Carlos Viramontes, expusieron diversas consideraciones acerca del uso de la noción *arte* en la definición de esta expresión sociocultural y José Antonio Lasheras se expresaba así:

Respecto al tema de arte yo soy de los que cada vez utilizo más el término *arte* porque lo utilizo en el sentido que utilizaban los griegos cuando hablaban de *areté* o los romanos cuando hablaban de *ars-artis* o en el sentido como lo aplicaba Miguel Ángel cuando reivindicaba las artes liberales frente a las artes serviles, [...] por lo tanto yo creo que en esa línea, una línea que se interrumpe con el concepto de arte más actual, creo que podemos utilizar *arte* sin ningún reparo intelectual ni científico respecto a arte rupestre de cualquier momento. (Lasheras, 2014)

Respecto al uso del término arte, Lasheras resume su postura diciendo que su uso es necesario y convencional con el propósito de elaborar conocimiento: “tenemos que utilizar nuestras herramientas para referirnos al pasado” (Lasheras, 2014), por su parte, en este debate, Viramontes recuerda la importancia que tiene la historia disciplinar de la arqueología al señalar que “en su momento esta designación tuvo su razón de ser” y conmina a hacer una

reflexión sobre su utilización en el panorama actual de investigación:

Una de las cosas que no habría que olvidar es el contexto histórico académico en el que se propone este cambio en la forma de designar al arte rupestre porque México a diferencia de muchos otros países tiene una historia particular con Mesoamérica y su relación con el norte. (Viramontes, 2014)

Respecto al sentido estético de este sujeto-objeto de estudio, este investigador declara que existe una estética en el arte rupestre “como hay una estética en el ritual, como hay una estética en las peregrinaciones, es una estética propia que se estudia desde la antropología” (Viramontes, 2014). Una de las conclusiones en este panel magistral fue que los cambios paradigmáticos en una disciplina se reflejarán en el uso de sus conceptos.

Capítulo VIII. Pluralidad epistémica del *arte rupestre* en México

Todas las disciplinas tienen que ser comprendidas a través de su historia y contextos particulares al paso del tiempo. El estudio del arte rupestre en México está ligado a la trayectoria de la arqueología mexicana y su consabido enfoque monumentalista que la ha caracterizado desde la fundación del INAH en 1939, el cual ha dado preferencia a los estudios mesoamericanos por mucho tiempo, relegando a un segundo plano de interés la extraordinaria complejidad cultural del norte del territorio. A ochenta años de la institucionalización y academización de la arqueología son notables los esfuerzos personales de los investigadores por ejercer una arqueología que incluya todas las áreas y épocas de estudio sin jerarquización de sus culturas.

Conocer internamente a una disciplina nos brinda un panorama de sus enfoques teóricos, metodologías y supuestos ontológicos. También nos ofrece una ventana a las relaciones de sus grupos académicos. Después de analizar un número representativo de la cada vez más amplia bibliografía que existe sobre el arte rupestre en México, identificamos la coexistencia de diferentes enfoques epistémicos en las investigaciones que abordan este tema y también que en éstas se ha gestado una diversidad de nociones en torno a su sujeto-objeto de estudio. A partir del análisis de los textos seleccionados proponemos la dividir en 4 grandes Áreas de Investigación a todos los tipos de proyectos existentes, estas Áreas abarcan: el Registro, la Conservación y Restauración, la Interpretación y la Comprensión. Nuestro análisis también consistió en la identificación de los distintos Enfoques Epistémicos y diversas Nociones de *arte rupestre*, que se han gestado en el interior de cada uno de estas áreas. En la Tabla 7 se presenta un resumen de estos elementos.

Por razones de espacio se han mostrado en el documento aquellas nociones que hemos identificado con mayor recurrencia dentro de los proyectos de investigación en México. Hay reflexiones particulares como extensas como el caso de un estudio del *arte rupestre* desde el *arte* mismo, que sin duda merece un estudio aparte.

En el Área de Registro, es común que se defina al *arte rupestre* como un artefacto arqueológico, un producto cultural o una evidencia material que se sujeta a los estándares de la investigación formal. Los enfoques epistémicos relacionados con esta Área son: el registro

tradicional, la catalogación de sitios y motivos rupestres, y el rescate arqueológico derivado de afectaciones naturales o antrópicas.

En el Área de Conservación y Restauración se encuentran aquellos proyectos que se aproximan a su temática de estudio en relación con la apertura de sitios, vinculación con la comunidad, atención al turismo y el rescate arqueológico también; la noción general desde estos enfoques es la de *objeto patrimonial* o *patrimonio arqueológico*.

El Área de Interpretación es la más amplia de todas las Áreas y en esta se incluyen enfoques que se desarrollaron desde la etnografía y la etnohistoria, la arqueología del paisaje, el territorio simbólico y sagrado, el ritualismo y el chamanismo, la arqueoastronomía, los estudios de género y la semiótica; en donde el objetivo principal es dar una interpretación-función del arte rupestre, caracterizándolo por medio de su ubicación espacial o temporal, identidad de grupo, instrumentalidad, significación, asociación lingüística, entre otros aspectos. En esta Área estarían incluidos todos aquellos proyectos en donde se pretende dar una *explicación* al arte rupestre, para nosotros toda explicación conlleva una interpretación.

El Área de Comprensión es distinta al Área de Interpretación en cuanto que no requiere una significación particular sino una apreciación emotiva, evidentemente desde una esfera distinta a la de los parámetros formales o racionales de la arqueología. La experiencia humana cumple aquí un papel fundamental. En sus enfoques se inscriben la estética, la hermenéutica, la teoría de la complejidad y la original propuesta de la noósfera. La síntesis de este análisis se presenta en la Tabla 7.

Área 1. Registro

Registro y catalogación

En la bibliografía local, el arte rupestre generalmente es definido como el universo de todas aquellas expresiones gráficas pintadas, esculpidas o grabadas sobre un soporte de roca dentro de cuevas, –aunque como hemos dicho, en México se trata más bien abrigos de poca profundidad– o paredes rocosas al aire libre; son pocos los objetos móviles relacionados con estos contextos, ya que también son pocas las investigaciones en las que se han realizado excavaciones para ahondar en el contexto del arte rupestre de un sitio. Idealmente, todas

estas evidencias arqueológicas nos pueden dar información de la vida de antiguos pobladores de una región. En sus definiciones generalmente se destacan sus características técnicas:

Entiendo por manifestaciones rupestres todas aquellas formas de expresión plástica y gráfica que se realizan sobre un soporte de roca, ya sea en un afloramiento superficial, en una peña o sobre la pared de una cueva; por medio de la aplicación de pigmentos o por medio de técnicas directas o indirectas de grabado, así como por la combinación de procedimientos pictóricos y de grabado. (Amador Bech, 2007, p. 70)

Respecto a la técnica y la ubicación, Daniel Valencia plantea en su tesis *El arte rupestre en México* que el arte rupestre está formado por “todas las manifestaciones gráficas, pintadas o grabadas, realizadas sobre una superficie rocosa natural fija o retocada, *in situ*, sin que la forma natural de la roca pueda ser modificada como un todo” (Valencia, 1992, p. 13).

Independientemente de la ubicación de la imagerie rupestre ésta siempre ha estado ligada al soporte de roca, por un lado, es precisamente esta matriz lo que ha hecho perdurar los diseños y lo que le da un sentido de permanencia intencional, y por otro, la que pone en peligro su permanencia pues el deterioro natural de la roca conlleva la pérdida del patrimonio rupestre. Debido a su subsistencia y al mismo tiempo a su fragilidad e inevitable riesgo de conservación, el mayor porcentaje de proyectos de investigación del arte rupestre se concentran en el registro y catalogación de los sitios, donde el objetivo es tener una memoria documental y gráfica de las evidencias arqueológicas. En muchos sitios, lo único que prevalece, es precisamente el registro hecho en su momento pues, ya sea por causas naturales o antrópicas, éste se ha perdido. Por ejemplo, el registro realizado por Valdovinos, en 2006, en la región del Bajo Río Bravo en Tamaulipas, si bien reporta que la mayoría de los motivos rupestres han sufrido un importante deterioro, a través de relacionar la evidencia arqueológica del contexto integral, –específicamente los materiales líticos y su temporalidad relativa–, el investigador logró obtener información para la ubicación cronológica de los motivos rupestres (Valdovinos Pérez, 2015, pág. 243).

Producto cultural

Identificamos que otra visión recurrente de este tema es la que considera al arte rupestre como un producto cultural constituido por innumerables aspectos del grupo que lo gesta, para

Amador Bech, esta característica de complejidad se verá reflejada en las dificultades de su estudio:

[...] las manifestaciones rupestres constituyen una construcción cultural estructurada y que esa estructura puede ser mostrada por el análisis sistemático. Cabe aclarar, sin embargo, que ese carácter estructurado que presentan las manifestaciones rupestres incluye discontinuidades, variantes, excepciones y contradicciones que son propias de todo conjunto estructurado, en función de la complejidad que caracteriza a las producciones culturales. (2007: 77)

Espacialidad

Es indiscutible que la espacialidad de las figuras representó un cambio paradigmático en el estudio del arte rupestre, como revisamos en el capítulo IV la ubicación de los sitios y de los propios motivos rupestres se consideró a partir de las tesis que planteó Leroi-Gourhan en 1958 en su obra *La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques* en donde señaló que la ubicación es un dato ineludible a considerar para la interpretación; en el ámbito local, la totalidad de investigadores del arte rupestre en México consideran a la ubicación y composición de las figuras como elementos indispensables al momento de estudiar los sitios; por ejemplo, Casado López expresa la importancia de observar al sitio en su totalidad tomando en cuenta el elemento de espacialidad, y define a la composición de las escenas como un “compuesto del continente y del contenido y no solamente una yuxtaposición aleatoria de imágenes. Cada sitio y gráfica debe ser considerado como un elemento organizado y con una disposición espacial y forma específicas, en una región y entorno determinados” (Casado López M. d., 2015, pág. 9).

Arqueometría

En la bibliografía internacional abundan los artículos de estudios arqueométricos aplicados al arte rupestre, por mencionar algunos de los que más impacto han tenido entre los especialistas y opinión pública, se encuentran las dataciones que ubican arte rupestre para la especie neandertal en la cueva de Altamira, España (Hoffmann, 2018), y las numerosas identificaciones de pigmentos usados para el arte rupestre de distintas latitudes (Appoloni, 2010), (Gomes, 2013), (Kajjya, 2010), (Rosina, 2013) entre muchos más. Así, se ve con cierta desconcierto e incertidumbre que la arqueometría aplicada al arte rupestre, es un campo de estudio que se desarrolla lentamente en México, principalmente debido a la falta de

presupuestos que impulsen su investigación y actualización de esta hasta ahora son relativamente pocos los estudios que se han generado específicamente para analizar sitios con arte rupestre; también las restricciones normativas para la toma de muestras en sitios rupestres y la inseguridad en algunas regiones del país son factores que dificultan el desarrollo de este tema. Increíblemente apenas en el año 2016, se creó el Servicio Arqueomagnético Nacional con sede en el campus Morelia de la UNAM, bajo la dirección del físico Avto Goguitchaichvili, cabe decir que antes de esta apertura, México no contaba con un sistema de estudios arqueomagnéticos para atender el incontable patrimonio cultural que posee¹³⁵. Uno de los primeros estudios arqueométricos que se han desarrollado para la datación de arte rupestre¹³⁶ es el que desarrolló Goguitchaichvili en el Cañón del Sumidero en Chiapas, aunque sin la obtención de dataciones –ya que las muestras no arrojaron resultados medibles, debido a la porosidad del soporte rocoso– muestra los retos metodológicos que se enfrentan en el estudio del arte rupestre (Goguitchaichvili, y otros, 2016).

El principal problema residía en el procedimiento de muestreo, ya que era difícil separar la pintura de las rocas sedimentarias debido a la alta adhesión. Además, pocas muestras orientadas presentaron baja magnetización remanente inicial, 1000 veces menor en comparación con las pinturas murales (generalmente 10–1 A / m). Las direcciones (paleo) de las magnetizaciones remanentes naturales produjeron una dispersión inusualmente alta y cualquier intento de recuperar la remanencia característica (primaria) a través del tratamiento de campo alternativo no tuvo éxito debido al comportamiento inestable y caótico de las muestras durante la desmagnetización¹³⁷. (Goguitchaichvili, y otros, 2016, pág. 17)

¹³⁵ No hay que dejar de mencionar que el Instituto de Física (IF) es pionero en estudios arqueométricos desde 1990 y que las aportaciones en estudios del patrimonio cultural nacional que ha realizado el Laboratorio Nacional de Ciencias para la Investigación y Conservación del Patrimonio Cultural (LANCIC), (con sede en el IF de la UNAM), bajo la dirección del Dr. José Luis Ruvalcaba Sil, coordinador del laboratorio. Se espera que en el futuro en este laboratorio se realicen estudios arqueométricos a sitios con arte rupestre. <http://laboratorios.fisica.unam.mx/home?id=15>

¹³⁶ El estudio también estuvo encaminado a la datación de pintura mural en distintos sitios del centro de México: el Templo de Venus (Cacaxtla, Tlaxcala), Templo Rojo (Templo Mayor de la Ciudad de México) y Chapulines y Estrellas (Cholula, Puebla), en el caso de estas dataciones se obtuvieron exitosamente las mediciones debido a que el estuco que sirve de base para la pintura mural permite tomar fácilmente las muestras necesarias.

¹³⁷ Texto original: The main problem resided in the sampling procedure since it was difficult to separate the painting from the sedimentary rocks because of high adhesion. Moreover, few oriented samples presented low initial remanent magnetization — 1000 times lower in comparison to mural paintings (usually 10–1 A/m). The (paleo) directions of natural remanent magnetizations yielded unusually high dispersion and any attempt to

Un estudio arqueométrico reciente, para la identificación de pigmentos en arte rupestre de Guanajuato es el que se realizó en el Valle de Victoria que cuenta con al menos 60 sitios con figuras rupestres (Mondragón, y otros, 2019) con resultados sobre la identificación y origen de varios pigmentos usados para la elaboración de las obras.

Otro estudio arqueométrico, en este caso de macroscopía, fue el que desarrollaron los arqueólogos Daniel Herrera y Laura Chacón en un sitio con arte rupestre en Durango, para observar algunos motivos a través de instrumentos de medición que les permitieron analizar diversos aspectos tecnológicos en la aplicación de pigmentos. Sus resultados fueron publicados en la obra Análisis de las técnicas pictóricas rupestres a partir de su registro con el microscopio digital Celestron. El caso del sitio El Rincón del Canal, Cañón de Molino, Durango (Herrera Maldonado & Chacón Rosas, 2015).

Otros estudios que se han realizado recientemente son los que se realizaron en el sitio arqueológico El Indio, en Durango en los que se determinó que las actividades de una minera cercana están acelerando el deterioro de los motivos rupestres (Ortíz Barrera, Cabadas Báez, Sandoval Mora, & Punzo Díaz, 2015).

Área 2. Conservación y restauración

Conservación y restauración

Uno de los retos de la investigación del arte rupestre en México es sin duda el de la conservación, derivado de esto, la mayoría de los proyectos que obtienen algún presupuesto ocupan sus recursos en el registro y en acciones de restauración y conservación. Desafortunadamente las acciones de restauración se dedican casi exclusivamente a retirar grafiti moderno y en menor porcentaje a la consolidación de los soportes rocosos que presentan alto grado de deterioro por la estructura de la roca y por el efecto del clima y medio ambiente. La velocidad de este deterioro es otro problema a atender que está fuera de la agenda institucional.

El ámbito de conservación del arte rupestre en México está regulado por el Programa

retrieve the characteristic (primary) remanence through alternating field treatment was unsuccessful because of the unstable and chaotic behavior of the samples during demagnetization. (Goguitchaichvili, y otros, 2016, pág. 17)

Nacional de Conservación de Manifestaciones Gráfico Rupestres del INAH, bajo la coordinación Sandra Cruz Flores, especialista en restauración que se ha dedicado específicamente a desarrollar proyectos con enfoque social. Cruz señala que para entender estos sitios deben ser considerados “sitios patrimoniales con significados y valores diversos en los cuales las dimensiones cultural y natural integran unidades indisociables cuyo sentido es dado a través de los vínculos sociales” (Cruz Flores, 2015, pág. 63). La conservación de los sitios responde no sólo al interés arqueológico sino de las comunidades que los siguen frecuentando.

En el Área de conservación y restauración existen varios trabajos académicos enfocados al arte rupestre, por ejemplo el que desarrolló el Laboratorio de Análisis y Diagnóstico del Patrimonio (LADIPA) denominado *Análisis de muestras de pintura rupestre procedentes del Sitio El Indio, proyecto arqueológico La Pitarrilla, Michoacán* (Insaurralde Caballero & Sánchez, 2012).

En la tesis de licenciatura en restauración *Estudio del impacto de las condiciones ambientales y de los mecanismos de la alteración físico-química en el soporte pétreo de pinturas rupestres...*, se desarrolló un estudio exploratorio para conocer el estado de conservación de un panel en el sitio rupestre La Pintada en Hermosillo, Sonora. Los resultados mostraron el alto nivel de exfoliación y pulverulencia en el panel en estudio debido a las características naturales de la toba ignimbrita, como son su alta porosidad y capacidad de cristalización, además de que las altas temperaturas y filtraciones de agua desde la parte superior del cañón redundan en procesos de contracción-dilatación del soporte de roca que alberga las figuras rupestres, las cuales están en constante deterioro (Cárdenas Pérez, 2013, págs. 159-163).

Un tema particular de la conservación del arte rupestre a nivel internacional es su recreación museográfica a través de réplicas. Al respecto, en el marco del Seminario Hominización Simbolismo y Arte Rupestre fundado en el año 2015, el investigador Jorge Martínez Contreras dictó la conferencia *La Cueva de Lascaux a través de sus réplicas* (2019), donde analizó esta vía museográfica para la investigación y difusión de este patrimonio mundial. En México existen algunas réplicas de arte rupestre, estrictamente hablando la única reproducción fiel a partir de registros en 3D es la del abrigo rocoso Piedras Pintas que se

encuentra en el Museo de las Misiones Jesuíticas en Baja California Sur, se trata de una reproducción a escala (a 85 por ciento del tamaño original), (INAH, 2019) la réplica fue presentada parcialmente en enero de 2019 y está pendiente de inauguración, el panel original fue enterrado para asegurar su conservación. Otro ejemplo de reproducción es el que se encuentra en el Museo Regional de Querétaro, ahí se puede ver la réplica de un panel del sitio El Potrero el cual está ubicado en Querétaro. Otra técnica recurrente para la recreación del arte rupestre en interiores ha sido la elaboración de murales pintados, por ejemplo el que podemos apreciar en la Sala de Culturas del Norte del Museo Nacional de Antropología en la Ciudad de México y que evoca a los murales de la Sierra de San Francisco.

La cuestión de las réplicas museográficas del arte rupestre es un tema interesante para reflexionar acerca de la ontología del objeto de estudio y su reubicación en tiempo y espacio.

Área 3. Interpretación

Etnografía y etnohistoria

Dos de los enfoques epistémicos con mayor auge en los años noventa y con vigencia en la actualidad son aquellos que se desarrollaron desde la etnografía y la etnohistoria, estos enfoques tienen como objetivo principal relacionar a la evidencia rupestre con un grupo cultural específico a través de datos etnográficos y fuentes etnohistóricas. El acceso a estas fuentes de información está casi ausente en el arte rupestre nacional, sin embargo, el caso de una parte del arte rupestre de Baja California es excepcional ya que contó con estas dos fuentes de información, específicamente respecto al análisis de la imaginería de la tradición Gran Mural de la Sierra de San Francisco en Baja California; para entender el significado y papel de los murales, Luz María Gutiérrez y Justine Hyland proponían que la clave era comprender lo que llamaron “el complejo ceremonial peninsular” que era un conjunto de conceptos religiosos, ceremonias y prácticas rituales desarrollados en la península y que forman parte de rituales de los dos grupos originarios principales: yumanos y grupos del Cabo, descritos en fuentes históricas (Gutiérrez & Hyland, 2002, pág. 409).

La importancia e intensidad de la elaboración de imágenes en la península para la representación de los muertos y los ancestros es la clave para la comprensión del

significado y el papel de los grandes murales dentro del contexto histórico específico de la ideología y la religión peninsulares. (Gutiérrez & Hyland, 2002, pág. 409)

Materialismo histórico

Por varias décadas el materialismo histórico fue un referente en la arqueología mexicana, en el ámbito del estudio del arte rupestre también encontramos caracterizaciones de nuestro sujeto-objeto de estudio desde esta perspectiva teórica, por ejemplo según lo planteado por Daniel Valencia:

La materialización de conceptos superestructurales de las sociedades que los hicieron, esto es ideológicos, entendiéndolo que la ideología es un sistema de ideas lógicamente ordenado, que tiene un largo antecedente histórico y esto es basado en tradiciones, creencias, opiniones, fantasías, esperanzas, deseos, etc., ideas que se expresan en la relaciones entre los hombres, con la naturaleza que les rodea y acerca de la función de las cosas, que a su vez se consolida en una concepción del mundo. (1992, p. 13)

Las ideas que vinculan el plano inmaterial a la vida cotidiana también son recurrentes en la interpretación local del arte rupestre, advirtiéndose que las evidencias pintadas o grabadas “son expresiones materiales y sensoriales de un contenido vinculado al mundo de las ideas y del espíritu en relación con las condiciones sociales, económicas y anímicas de una comunidad” (Casado López, López de la Rosa, & Velázquez Morlet, 1990, p. 569). Para estos autores, las manifestaciones rupestres son, en conjunto, un elemento que cumple todas las funciones sociales de un grupo.

Simbolismo

En otras caracterizaciones se interpreta al arte rupestre como evidencia de aspectos simbólicos manteniendo una función de comunicación entre distintas dimensiones, la simbolización es un factor primordial tal como lo apunta López Wario:

Las manifestaciones gráfico rupestres son un campo simbólico integrado a un ritual, resultado de convenciones; un sistema de comunicación con base en la simbolización; representaciones de mensajes y aptitud para materializar el pensamiento, con lo que se constituyó un sistema estandarizado de expresión visual que permitía la comunicación visual entre ellos y con los dioses y espíritus. (2008, p. 203)

Por su parte, Julio Amador propone que el arte rupestre es un “complejo sistema de comunicación entre seres humanos y de los seres humanos con las entidades espirituales que

forman parte de sus sistemas religiosos” (Amador Bech, 2017, pág. 17), a partir de esta propuesta se puede hipotetizar que el arte rupestre cumpliría una doble función: la primera, como un *metalenguaje* e instrumento de interlocución, entendiendo el metalenguaje como una abstracción de la información que se selecciona del entorno inmediato, y la segunda, como puente entre dos dimensiones (el humano y el de los espíritus) que naturalmente no se podrían comunicar de manera directa. Respecto a la función del arte rupestre, para Silvia Vigliani es un asunto de *autorepresentación* donde la meta es aproximarse al sentido original de las prácticas y mecanismos sociales a partir de “reconocer la manera en la que se identifican así mismos en el mundo” (Vigliani, 2015, p. 365); a través de perspectivas no occidentales y desde una lectura profundamente local. Esta idea de Vigliani comparte terrenos epistémicos con la *arqueología de la identidad*, ampliamente argumentada por la arqueóloga Almudena Hernando y la cual sostiene que “los seres humanos *construyen* la realidad en la que viven a través de una selección de los fenómenos que contemplan” (Hernando, 2002, pág. 9) esta propuesta plantea una vía heurística para hacer una “correcta” interpretación de culturas pasadas.

Arqueología del paisaje

Hace casi tres décadas surgió una tendencia interpretativa del arte rupestre que renovó la manera de situar esta evidencia cultural, es una propuesta original del arqueólogo español Felipe Criado Boado y se denomina *arqueología del paisaje*, los lineamientos de este modelo fueron presentados y desarrollados en sus artículos *Arqueología del Paisaje y Espacio Megalítico en Galicia* (Criado Boado, 1989), *Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje* (Criado Boado, 1991), *Límites y posibilidades de la arqueología del paisaje* (Criado Boado, 1993), entre otros. La propuesta general de Criado Boado se sintetiza en el libro *Del terreno al espacio: planteamiento y perspectivas para la arqueología del paisaje* (Criado Boado, 1999) que puede considerarse un manual epistémico y metodológico de su planteamiento. En general, esta propuesta plantea destacar el papel fundamental de los elementos del paisaje en relación con la vida simbólica de las sociedades “las actividades que tienen lugar en relación con el espacio están organizadas de forma coherente con la representación ideal del mundo que tiene el grupo social que las realiza” (Criado Boado, 1999, pág. 10), para Criado Boado, el paisaje es un elemento básico del

sistema de representaciones que también incluye al tiempo, las relaciones sociales y el ambiente: la sociedad, al domesticar el paisaje imprime en éste “dispositivos conceptuales que definen, articulan y nombran el espacio en el saber” (Criado Boado, 1999, pág. 10).

Desde este trabajo se considera que la función del paisaje ha tenido referencias prácticamente desde el inicio de los estudios del arte rupestre; esto se observa con las caracterizaciones de la ubicación particular de las obras. A menudo se encuentran en los discursos de la bibliografía los conceptos: recinto, santuario, catedral de la prehistoria, entre otros.

Esto es el resultado de una preocupación por pintar en lugares predeterminados, más bien que por lograr composiciones ordenadas. El sitio donde se pintaba debe haber tenido más importancia que el acto mismo de pintar. En gran número de sitios se pueden apreciar superficies que bien pudieron servir de lienzo, pero que no fueron utilizadas, lo cual refuerza la idea de que *ciertos* recintos estaban destinados a ser pintados¹³⁸. (Hambleton, 1979, pág. 18)

Desde la arqueología del paisaje, como propuesta teórica, se han desarrollado en México diversas investigaciones, formando, el día de hoy, una auténtica tendencia en los estudios de arte rupestre, es el caso de la tesis de maestría de Cristina Corona:

La noción del espacio proviene de los objetos, de los entornos materiales, de las imágenes animadas y de las prácticas sociales que identifican a los agentes sociales en relación a la existencia e interrelación con los Otros. Es aquí donde se estructura la identidad de esta concepción y las transformaciones con los que el Yo puede ejercer sobre su entorno y su relación con otros agentes sociales, el producto de esta reflexión es el Paisaje. (Corona Jamaica, 2004, pág. 139)

Desde la arqueología del paisaje se han proyectado diversos enfoques que desde distintos nombres señalan la importancia del entorno en el que se encuentra el sitio rupestre: espacio simbólico (Corona Jamaica, 2004), paisaje ritual o paisaje sagrado (Viramontes Anzures, 2005), (Viramontes Anzures & Flores Morales, 2017), territorio simbólico y sagrado (Mendiola Galván, 2010), agencia del paisaje (Vigliani, 2015).

Respecto a la noción de paisaje sagrado, Carlos Viramontes, relaciona la presencia o ausencia de pintura rupestre para reconocer los sitios como lugares singulares: “la concentración de

¹³⁸ El énfasis con las cursivas es del autor.

sitios de pintura rupestre en zonas particulares hace proponer que esos lugares funcionaron como paisajes sagrados que eran claramente identificados por los grupos que habitaron el semidesierto” (Viramontes Anzures, 2005, p. 281). Francisco Mendiola, por su parte señala la importancia de reconocer una *territorialidad simbólica* y define sus límites en un sentido patrimonial que refiere a la identidad del grupo: “envuelve a todo aquello que posee un valor cultural y natural que por sí mismo proporciona identidad y sentido de pertenencia social; por lo tanto, dicho valor es entendido como patrimonio” (Mendiola Galván, 2010, p. 1). A la vez, Viramontes y Flores advierten que en la selección de un paisaje para determinados usos simbólicos está involucrado el nivel de significación para los actores sociales: “este paisaje se marcó por medio del arte rupestre en espacios y lugares significativos que se constituyeron en un lenguaje visual que definía la estructuración de un territorio sagrado” (Viramontes Anzures & Flores Morales, 2017, p. 97).

Chamanismo

Las alusiones al chamanismo aplicado al arte rupestre son abundantes en los textos académicos, es frecuente encontrar interpretaciones que sugieran la presencia de un *chamán* o *especialista ritual* que lleva a cabo *rituales* o *actividades chamánicas* como fundamento ideológico de las obras rupestres, sin embargo son menos las obras que analizan este tema en específico como un enfoque epistémico, algunas de las obras que lo abordan como problema epistémico o su aplicación explícita son: *La interpretación chamánica en el Sitio de La Proveedora, Sonora* (Reyes Carrillo, 2000), *Crítica al modelo neuropsicológico. Un abuso de los conceptos trance, éxtasis y chamanismo a propósito del arte rupestre* (Martínez González, 2003), *Horizontes epistémicos en la interpretación del arte rupestre: perspectivas críticas desde la hermenéutica* (Amador Bech, 2013), *Análisis iconográfico del arte rupestre de la tradición Trincheras del desierto de Sonora ¿Estados alterados de conciencia o simbolismo mágico-religioso?* (Amador & Huitzil, 2017b), *La búsqueda de Oriwúame a través de las pinturas rupestres de la Cueva de las Monas en el área central de Chihuahua* (Rodríguez De La Rosa, En preparación).

Por su parte, Julio Amador, desde una postura hermenéutica a favor de la comprensión del arte rupestre, advierte la importancia que tuvieron la teoría del chamanismo y los estados alterados de conciencia como puntos de partida para reflexionar sobre la significación del

arte rupestre del Paleolítico Superior, al respecto propone un análisis crítico al enfoque chamánico debido a las dificultades demostrativas que presenta:

Esta teoría logró, de manera acertada, centrar la atención de los investigadores en los complejos magico-religiosos, mostrando la decisiva importancia y relevancia que han tenido cierto tipo de especialistas rituales en casi todo el mundo, en relación con diferentes prácticas culturales como la curación de los enfermos, las ceremonias de iniciación, los rituales asociados a la cacería, la adivinación, la profecía, la hechicería; sin embargo, su vínculo directo con la producción del arte rupestre es en muchos casos producto de la inferencia y no se puede demostrar. (Amador Bech, 2013, pág. 199)

Amador Bech señala una de las problemáticas más sensibles del estudio del arte rupestre: si bien el mundo ritual, la magia y la religión se han propuesto como vías de interpretación enriquecidas en su discurso imaginativo y colorido, las evidencias para sustentar su argumentación es muy limitada. Sin embargo los narraciones de un mundo chamánico en el que el especialista comunica a los hombres con los dioses sigue siendo una meta casi poética para el investigador.

Arqueoastronomía

Una propuesta interdisciplinaria que tomó auge en los años noventa (Ruggles, 1999) fue la *arqueoastronomía* que, de manera general, plantea la planificación de sitios arqueológicos respecto a una orientación astronómica. El primer planteamiento aludiendo a esta relación la hizo el reverendo William Stukeley en 1740 para Stonehenge en Inglaterra (Stukeley, 1740). Hay algunas hipótesis de eventos arqueoastronómicos identificados en sitios con arte rupestre, por ejemplo en El Vallecito, Baja California el arqueólogo José Aguilar estudió un fenómeno solar (en el equinoccio de otoño) relacionado con la figura conocida como “el hombre del cuadro”, en este evento el hombre del cuadro es iluminado de forma que por un momento asemeja a una punta de proyectil. En el mismo sitio, el arqueólogo Antonio Porcayo refiere que durante el solsticio de invierno la figura conocida como “el diablito” es iluminada por un instantes, el investigador señala que: “El Diablito representa a un cazador con una cabeza de venado como tocado, y cada solsticio de invierno protagoniza un fenómeno arqueoastronómico: al despuntar el sol, es iluminado marcando el fin y el comienzo de diversos ciclos en la vida de los antiguos nómadas kumiai” (INAH, El INAH identifica evento astronómico en pintura rupestre de El Vallecito, 2016).

Una investigación reciente de colaboración internacional es la que realizaron Ramón Viñas, Albert Rubio y Larissa Mendoza en Baja California Sur, en los sitios La Clarita, San Casimiro y La serpiente, entre otros, en el cual identificación que la aplicación de ciertos pigmentos como el amarillo responde a una actividad discrecional eminentemente simbólica. Además de la relación cosmogónica que tienen algunas pinturas con el curso anual del sol, las fases y ciclos de la luna, venus, y de otros cuerpos celestes (Viñas Vallverdú, Rubio Mora, & Mendoza Traffon, 2018, pág. 171).

Los ejemplos y evidencias que hemos presentado ponen de manifiesto la diversidad de alianzas simbólicas que se establecen entre determinadas pinturas: figuras humanas y de cérvidos, elementos radiados con aspecto celeste, así como la trayectoria de la propia luz solar. Las observaciones y registros realizados señalan que ciertas figuras y espacios, asociados al relieve geográfico, también mantienen una íntima correlación con la puesta y salida del Sol (en particular durante solsticios y equinoccios, y posiblemente con otras fechas señaladas para estos grupos) (Viñas Vallverdú, Rubio Mora, & Mendoza Traffon, 2018, pág. 171).

En el artículo “Contenidos Astronómicos entre las Manifestaciones Rupestres del Arcaico Gran Mural, Baja California Sur, México” se puede leer los detalles de su amplio análisis que está centrado en cuatro aspectos: contenidos míticos y simbólicos, valor significativo del color, marcadores y connotaciones solares.

Otra lectura reciente del arte rupestre desde la arqueoastronomía en México es la que hacen Miguel Pérez, Hans Martz y José Aguilera en un estudio a petrograbados en los sitios La Gloria y Piedras Grandes en el estado de Guerrero. Durante el registro de los petrograbados, los investigadores desarrollaron un acercamiento antropológico en el que identificaron a las piedras grabadas como “signos de identidad” para estas comunidades (Pérez Negrete, Martz de la Vega, & Aguilera Almanza, 2017).

Perspectiva de género

Otro de los enfoques que está en boga, no sólo en los estudios sobre arte rupestre sino en la antropología en general, son los estudios con perspectiva de género, en el ámbito de la arqueología se comienzan a plantear investigaciones desde esta visión epistémica para explorar si las sociedades pasadas reflejaban una división y representación de géneros en sus productos culturales. Un estudio de caso es el que presenta la arqueóloga mexicana Sahira

Rincón al aproximar tres elementos en su estudio sobre petrograbados de representaciones de vulvas en un sitio en Durango. La investigadora basa su análisis en el enfoque ritual considerando al sitio como un paisaje ritual que podría haber sido utilizado en ritos de fertilidad (Rincón Montero, 2015):

Asociamos las representaciones femeninas como manifestaciones acuáticas que al mismo tiempo nos remiten a la dualidad antes referida, por tanto proponemos que además del carácter fecundador, fértil y húmedo del grafismo también se dota de erotismo al paisaje en donde se encuentra inserto. (p. 218)

Otro ejemplo de una investigación donde se aborda el estudio del arte rupestre desde una perspectiva de identidad (y género) es el artículo de Viramontes y García: *Paisaje, cosmovisión e identidad. Las representaciones miniatura en el arte rupestre de Guanajuato* en el que relacionan el género de figuras como posibilitadores en rituales de fertilidad:

[...] si bien las pequeñas representaciones de la figura humana podrían estar vinculadas con ritos enfocados en la fertilidad humana por su aparente asociación espacial con vulvas y antropomorfos sexualmente explícitos, también cabe la posibilidad que se encuentren asociadas a la fertilidad en general; aquí es importante destacar que entre las sociedades agrícolas mesoamericanas, algunos pequeños seres desempeñaban un papel esencial en la reproducción del discurso mítico y ritual. (Viramontes Anzures, Salinas Hernández, & García Espino, 2015)

Una de las pocas investigaciones con perspectiva de género que se han desarrollado a partir del arte rupestre mueble es el trabajo que desarrolló el investigador chileno Ángel Aedo en el Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM¹³⁹, bajo el título: *Imágenes de la sexualidad y potencias de la naturaleza. El caso de las esculturas fálicas chalchihuiteñas de Molino, Durango*. En el estudio se explora la relación entre figurillas fálicas con el arte rupestre chalchihuiteño¹⁴⁰, el investigador advierte que la forma fálica de la escultura de piedra “es típico de los objetos encontrados en los sitios chalchihuiteños” (Aedo, 2003, pág.

¹³⁹ En el marco del Seminario Las Vías del Noroeste del Instituto de Investigaciones Antropológicas de la UNAM.

¹⁴⁰ El arte rupestre chalchihuiteño fue estudiado como un estilo gráfico propio de las culturas Chalchihuites a partir del Proyecto Investigaciones Arqueológicas en Hervidero, Durango (Instituto de Investigaciones Estéticas y bajo la coordinación de la investigadora Marie-Areti Hers, a partir de 1993). (Berrojalbiz, 2006, pág. 136), (Forcano i Aparicio, 2000, pág. 489).

48). En el arte rupestre de la región identifica una dicotomía entre el fuego y agua los cuales estarían relacionados, el primero con las representaciones fálicas y el segundo con las representaciones de vulvas (Aedo, 2003, pág. 51).

Una obra que merece una mención aparte es el artículo de Viramontes: *Hombre, mujer o quimera. Antropomorfismo y diferenciación sexual en el arte rupestre de la Sierra Gorda* (Viramontes Anzures, 2015), en el que este investigador ofrece una necesaria reflexión sobre el análisis de los antropomorfos y parte de un problema fundamental: el sesgo del investigador en la identificación en la asignación de un sexo determinado a las figuras –el cual podría relacionarse con el alto índice de antropomorfos identificados como masculinos y la elección de atributos sexuales restringidos a los genitales y atributos sexuales secundarios o vientre abultado–. La reflexión que hace el autor no debe identificarse como una propuesta con perspectiva de género sino como una revisión de la metodología y epistemología utilizadas desde esta perspectiva interpretativa.

Área 4. Comprensión

Estética

El *arte rupestre* visto como experiencia estética y desde una postura eminentemente hermenéutica ha sido explorado particularmente por Francisco Mendiola a lo largo de toda su trayectoria académica. Sobre esta temática ha publicado una gran diversidad de textos: (Nuevas consideraciones en el estudio de la gráfica rupestre, 2002a)¹⁴¹, (Arte rupestre: Epistemología, estética y geometría. Sus interrelaciones con la simetría de la cultura, 2002a), (Estética y ética en la investigación del arte rupestre, 2003), (Espejo de piedra. Memoria de luz. El arte rupestre de Chihuahua, 2006), por mencionar sólo algunos. El autor argumenta en contra del uso de la denominación *manifestaciones gráfico rupestres*, ya que considera que el arte rupestre y su atmósfera forman conjuntamente la experiencia estética en donde el arte rupestre no está aislado y por el contrario, tal experiencia estética es de naturaleza holística. (Mendiola Galván, 2003a, p. 10-11). Para Mendiola el “arte rupestre es un espejo de piedra que refleja la esencia de la humanidad” (Mendiola Galván, 2006, pág. 24), a partir

¹⁴¹ Ponencia presentada en la XXII Mesa Redonda de la Sociedad Mexicana de Antropología celebrada en Tuxtla Gutiérrez, Chiapas en 1991.

de esta idea y de la noción de noósfera, como una dimensión en la que se proyectan y resguardan desde tiempos inmemoriales las imágenes de la historia humana, reflexiona profundamente sobre el arte rupestre en su relación con el sujeto que interpreta y plantea *¿para qué investigar el arte rupestre desde el objeto y no desde nosotros mismos?*. Mendiola nos asombra con una respuesta gratamente tranquilizadora a esta interrogante: la experiencia emotiva del arte rupestre nos fusiona con éste: no somos nosotros y el arte rupestre (por separado), *somos el arte rupestre* (Mendiola Galván, 2019).

Hermenéutica

En el área de investigaciones teóricas también son grandes los retos que se adquieren al estudiar el arte rupestre. Para su definición como sujeto-objeto y fenómeno de estudio; es decir en cuanto a su modelación teórica y a su definición como evidencia material, las preguntas se dirigen a descubrir cómo es, qué significado podemos darle y qué papel tiene el tiempo en este proceso interpretativo. Son varios los investigadores que han abordado el análisis teórico de este tema desde una perspectiva hermenéutica, ya mencionamos entre otros a Francisco Mendiola. Otro autor que propone reflexiones hermenéuticas para abordar a este sujeto-objeto es Julio Amador en su obra: *Horizontes epistémicos en la interpretación del arte rupestre: perspectivas críticas desde la hermeneútica*, este autor realiza un análisis crítico del modelo neuropsicológico de David Lewis-Williams y plantea la necesidad de expandir el horizonte hermenéutico del estudio del arte rupestre además de considerar “múltiples líneas heurísticas en su investigación” advirtiéndole que la pluralidad de enfoques de interpretación debería reflejar la diversidad de prácticas culturales comprometidas en el arte rupestre (Amador Bech, 2013).

Por su parte, Vega Barbosa señala la necesaria reflexión acerca del proceso interpretativo que es fundamental en la labor arqueológica, tanto en la metodología propia de la disciplina como en la postura epistémica de cada investigador, respecto a la interpretación como un proceso creativo para esta autora “no hay una traducción literal del pasado” sino que éste siempre está resignificado por el intérprete y su contexto, de manera que “el pasado no se construye como una imagen reflejada en un espejo sino que se re-construye por medio de la interpretación” (Vega Barbosa, 2015, pág. 100).

[...] la arqueología como la hermenéutica conviven hacia un mismo objetivo e intentan responder a preguntas de la misma naturaleza ontológica, tales como son la posibilidad de comprensión e interpretación del pasado. Sólo que evidentemente usan vías distintas y se les denominan también de manera distinta a sus procesos. En cualquiera de estas posturas encontramos que el binomio interpretación- comprensión se encuentra innegablemente imbricado. En este sentido y realiza un análisis de la relación. (Vega Barbosa, 2014, pág. 100)

En este análisis consideramos que el conflicto epistémico del arte rupestre siempre está ante nuestros ojos: la forma es finita en su trazo, no en su contenido simbólico, y tiene también la cualidad de ser atemporal por lo menos en el sentido de su interpretación, aunque no tenga el mismo significado en el pasado y en el presente, éste podrá ser proyectado por el intérprete.

En la tesis *Comprensión y explicación en el arte rupestre. Análisis de la cuestión en torno a las pinturas de Altamira*, Vega Barbosa reflexiona, desde una visión hermenéutica, acerca de la relación epistémica entre el autor, la obra y el intérprete. Propone acortar o eliminar las barreras entre estos elementos para buscar la comprensión del arte rupestre.

[...] existe una circularidad entre el autor, la obra y el intérprete y que las fronteras que los separan son más bien difusas. Sus papeles aparentemente individuales, se superponen, se repiten de modo no progresivo y se recrean una y otra vez. Aunque la obra pictórica cumple la aparente función de ser un punto fijo en un soporte material confinado en el tiempo y en el espacio, nuestra propuesta es que con cada interpretación, la obra se crea nuevamente. Es decir, se re-crea. (Vega Barbosa, 2014, págs. 17-18)

Desde esta investigación, postulamos que el arte rupestre es definido como un acto de correspondencia emotiva y consciente entre un individuo y su entorno. Al crear una obra rupestre, el sujeto construye a través de una expresión cargada de significado sintetizado y siempre con algún nivel de abstracción, en donde “la forma es finita en su trazo, no en su contenido simbólico” (Vega Barbosa, 2019a, pág. 174); así, una imagen que puede o no tener su referencia real en el mundo. En este acto, el sujeto transmuta ideas que tiene sobre el mundo y las proyecta en imágenes cargadas de significado aparentemente sintetizado.

Semiótica

El arte rupestre también ha sido visto a través de la semiología, esta tendencia tiene cierta trayectoria en la arqueología mexicana en trabajos que realizan una aproximación como

ejemplos, mencionaremos los textos de (Illera Montoya, 1994), (Viñas Vallverdú, Martínez González, & Deciga, 2001), (Martínez González & Viñas, 2007), (Domínguez Núñez & Rosales Cueva, 2011), una investigación reciente es la que hace Arturo Canseco Nava con relación al arte rupestre de Guanajuato en su tesis de licenciatura en arqueología: *Análisis de las representaciones antropomorfas en el arte rupestre de la Sierra Gorda de Guanajuato: un acercamiento desde la semiología* (Canseco Nava, En preparación)¹⁴².

Domínguez y Rosales realizaron un ejercicio de análisis

[...] el arte rupestre se caracteriza, generalmente, por ser la manifestación de una actividad cultural cuyas claves no son del dominio del investigador contemporáneo; éste, para avanzar en la postulación de una hipótesis apropiada para la descripción del significado de las figuras rupestres, debe construir una regla cognitiva de valoración, interpretación o lectura del objeto (Domínguez Núñez & Rosales Cueva, 2011).

Por su parte, Viñas, Martínez y Deciga aplicaron un enfoque semiótico en el estudio de murales de Baja California, específicamente a motivos en La Cueva del Porcelano en el sur de la entidad.

Teorías de la complejidad y fractales

El arte rupestre también ha sido estudiado a partir de las teorías de la complejidad, específicamente aplicando la noción de fractalidad al estudio pinturas y grabados del Valle del Mezquital; los arqueólogos Fernando López Aguilar y Aline Lara Galicia, entre otros autores, han desarrollado una línea de investigación en la arqueología mexicana a partir de estos enfoques desde hace más de dos décadas: (Lara Galicia & López Aguilar, Los hñahñu en las manifestaciones rupestres del Valle del Mezquital, 2007), (Lara Galicia, 2007), (Lara Galicia & López Aguilar, 2010), (López Aguilar, 10.- Arqueología y complejidad sobre la naturaleza del dato arqueológico, 2012) por mencionar algunas de sus obras.

Para estos investigadores, en el arte rupestre es perceptible un fenómeno de repetición o autosimilitud entre los motivos y los espacios que los albergan de manera que existe una “iteración metafórica con los lugares arqueológicos” (Lara Galicia & López Aguilar, 2007,

¹⁴² Cabe decir que uno de los primeros textos desde este enfoque epistémico fue “Hacia una identificación de semiosis. Reflexiones para su aplicabilidad para el arte rupestre de la investigadora argentina” Ana María Llamazares (Llamazares, 1986).

pág. 51). La sobreposición de figuras no sólo se da en un mismo espacio sino que compromete distintos horizontes temporales y distintos grupos, en donde la repetición de los rituales se repite tal como se comporta un fractal; los lugares donde se iteran las figuras rupestres es denominado *atractor*¹⁴³, un espacio que la sociedad reconoce con cierta jerarquía simbólica, de este modo: “el ritual es atraído por un atractor” (Lara Galicia, 2007, págs. 167-168). En la teoría fractal, las dimensiones espacio y tiempo cobran mayor relevancia desde todas las escalas de análisis del imaginario social: las figuras y petrograbados, los códigos, los rituales y los mitos.

Desde la teoría de la complejidad, estos autores sostienen que “las manifestaciones rupestres son representaciones de espacios lisos e isotrópicos que se leen en todas las direcciones siguiendo al código establecido” (Lara Galicia, 2007, pág. 167) y consideran a las figuras rupestres como formas fractales que pueden ser reconocidas a través de la geometría fractal, en donde observan la espiral logarítmica, la secuencia Fibonacci y la sección aurea (Lara Galicia & López Aguilar, 2010, pág. 202).

Noósfera

Uno de los enfoques más originales, que recientemente también ha propuesto este investigador, es el arte rupestre vinculado a la noósfera. Mendiola retoma la noción de noósfera desde Vernadsky y Teilhard de Chardin y da cuenta del diálogo que existe con el arte rupestre en la llamada *red de pensamiento*. El autor propone que la gráfica rupestre universal es un entramado que refleja la mente humana universal atemporal, una especie de red de pensamiento primigenio. (Mendiola Galván, 2015, págs. 141-149)

[...] el arte rupestre une a ambas: biósfera-noósfera, con lo que adquieren sentido las conexiones que se establecen a partir de él. Esto sucedió desde las primeras expresiones rupestres conocidas del periodo del Paleolítico superior y se ha continuado a lo largo del desarrollo social. (Mendiola Galván, 2015, pág. 143)

¹⁴³ Término propuesto para el análisis arqueológico por Fernando López y Guillermo Bali en 1995, en la obra Mesoamérica una visión desde la teoría de la complejidad (López Aguilar & Bali Chávez, 1995).

EPISTEMOLOGÍA DEL ARTE RUPESTRE EN MÉXICO		
ÁREA DE INVESTIGACIÓN	ENFOQUE EPISTÉMICO	NOCIÓN DE ARTE RUPESTRE
REGISTRO	Registro tradicional, catalogación, rescate arqueológico, rescate y salvamento arqueológicos	Artefacto, evidencia material, producto cultural
	Espacialidad	Marcador espacial codificado
	Arqueometría, nuevas tecnologías, identificación de pigmentos, sistemas de información geográfica, dataciones.	Dato arqueológico
CONSERVACIÓN Y RESTAURACIÓN	Apertura de sitios, turismo, rescate arqueológico, vínculo con la comunidad, puesta en valor del sitio.	Objeto patrimonial, patrimonio arqueológico
	Rescate y salvamento arqueológicos.	Artefacto, evidencia material, producto cultural
INTERPRETACIÓN	Etnografía y etnohistoria	Referente étnico o de grupo, marcador cronológico o cultural
	Materialismo histórico	Parte de la superestructura de la sociedad
	Simbolismo	Expresión de la intención de simbolizar
	Arqueología del paisaje	Elemento transformador para la construcción del paisaje
	Territorio simbólico y sagrado	Plataforma de identidad y elemento de cohesión social
	Ritualismo, chamanismo	Instrumento simbólico, elemento ritual, intermediario entre mundos
	Arqueoastronomía	Posición celeste codificada, marcador astronómico
	Estudios de género	Elemento identitario, afinidad cultural, caracterización de género
COMPRENSIÓN	Semiótica	Signos, herramientas de comunicación, lingüística
	Estética y arte	<ul style="list-style-type: none"> · Experiencia estética de efectos emotivos y de sensibilidad en su percepción y conocimiento · Obra de arte, ejecución artística, composición · Espejo de piedra que refleja la esencia de la humanidad
	Hermenéutica	Acto de correspondencia consciente entre un individuo y su entorno
	Teorías de la complejidad	Fractal
	Noósfera	Expresión prístina que contribuye a la red de pensamiento global

Tabla 7. Áreas de investigación, enfoques epistémicos y nociones del arte rupestre en México. Elaboración propia a partir de la bibliografía citada en el texto.

Tradiciones académicas en el estudio del arte rupestre

A partir de la revisión de los antecedentes historiográficos del arte rupestre y la exposición de sus principales teorías interpretativas advertimos la importancia de las tradiciones académicas en su desarrollo. La influencia de las academias en la propuesta, validación y vigencia de una teoría es innegable y por otro lado necesaria pues es precisamente la academia quien provee de líneas de interpretación para las materias de estudio.

A manera de esbozo preliminar diremos que –desde la propuesta de Sergio Martínez– hay por lo menos dos maneras de caracterizar el mundo: una que tiene qué ver con nuestra experiencia directa con el mundo y la cual está mediada por el lenguaje ordinario y la otra es una tensión entre las leyes de la naturaleza y las teorías científicas en su capacidad de predicción y explicación (Martínez & Huang, 2015, pág. 15). Recordando que la dimensión práctica en las ciencias sociales es fundamental (pág. 192), y que gran parte del conocimiento de las sociedades antiguas depende de una recreación de sus procesos de transformación de los espacios y las materias primas. Conocer el proceso de formación de los diferentes contextos arqueológicos –entendidos como contextos de acción social– nos proveerá de la dimensión social de acción de los individuos. La arqueología que no recrea los procesos de acción de los individuos y sólo se centra en la dimensión material de la cultura es una arqueología deshumanizada. Así que la cultura material por sí sola se observa estática y se encuentra desconectada de la acción funcional.

Considerar que una figura que fue pintada o grabada sobre una roca y que ha sobrevivido miles de años pueda contener un mensaje es algo que no se puede pasar por alto desde la arqueología ya que esta tiene como objetivo central conocer el pasado a través de sus vestigios materiales. La roca, la imagen y el tiempo son indivisibles, así como la necesidad de interpretación que el investigador presupone al observarla.

Para Martínez el quehacer de la filosofía de la ciencias está intrínsecamente vinculado a la práctica científica “la filosofía de la ciencia tiene que hacerse desde y para la ciencia” (Martínez & Huang, 2015, pág. 192). Desde este trabajo consideramos que el arte rupestre es aquello que el intérprete define desde su postura teórica y desde su contexto de

interpretación, el cual a su vez está definido por el contexto histórico, académico y emotivo del investigador, elementos intrínsecos de la ciencia.

Larry Laudan y las tradiciones de investigación

Las tradiciones de investigación¹⁴⁴ son una propuesta de Larry Laudan, filósofo de la ciencia y epistemólogo norteamericano (Texas, 1941) que se distingue por desarrollar un enfoque en donde el pragmatismo es un objetivo ideal y donde éste procura mayor capacidad de resolución de problemas. Para algunos autores como Ambrosio Velasco, Laudan se preocupó por observar los procesos racionales de la ciencia en favor de su propia evaluación, “Larry Laudan ha elaborado con mayor precisión la idea de progreso científico y ubica las teorías científicas dentro de unidades más complejas a las que denomina *tradiciones*” (Velasco Gómez, 2016, pág. 58).

Las tradiciones de investigación están constituidas en lo fundamental por un conjunto de presupuestos metafísicos y metodológicos que orientan la elaboración, aceptación y cambio de teorías dentro de la tradición en cuestión, [...] Laudan se preocupa por elucidar criterios racionales que los científicos utilizan para evaluar las tradiciones con las que están comprometidos (Velasco Gómez, 2016, pág. 58).

Las tradiciones de investigación son análogas a los paradigmas propuestos por Kuhn y a los programas de investigación de Lakatos, su diferencia está en la flexibilidad (Alsina Calvés, 2006, pág. 229).

Una teoría –como cualquier otra afirmación– especifica los fenómenos pertinentes que deben ser consultados para su evaluación. Sin embargo la mejor práctica científica deja en claro que las teorías no definen por completo aquello de lo que deben dar cuenta (Laudan, 1999, pág. 27).

Así que las tradiciones de investigación están constituidas –parcialmente– por un conjunto de teorías específicas contemporáneas o ulteriores, lo que hace necesario que su análisis sea mediante un estudio diacrónico (Alsina Calvés, 2006, pág. 229). La teoría es en muchos sentidos una imagen del investigador, lo distingue. Éste, mediante su propuesta teórica busca por un lado resolver un problema y por otro lado posicionarse en el mapa epistémico de la disciplina. En este sentido es pertinente preguntarse si los enfoques de interpretación se han elegido exclusivamente de acuerdo a su capacidad de resolución del problema epistémico.

¹⁴⁴ También denominadas TI.

Nuestra intuición es que hay muchos más elementos a considerar, por ejemplo, qué enfoque da mayor personalidad explicativa a su academia y cómo representa al investigador y gremio que la propone. “Cada época, según parece, se puede caracterizar en términos de su paradigma de conocimiento o episteme dominante” (Laudan, 2009, pág. 190).

Paralelamente, para Laudan lo relevante no es demostrar que la teoría es verdadera sino cómo opera esa teoría en el mundo: “Quizá ya es tiempo de reconocer que la epistemología tiene poco que ofrecer a aquellos de nosotros interesados en entender el progreso y la racionalidad científicas. Debemos ocuparnos de la metodología no de la epistemología” (Laudan, 1999, pág. 40). Aunque esta frase suene paradójica con las ideas que estamos planteando, creemos que están contextualizadas en un segundo nivel de profundidad, donde la metodología a la que se refiere Laudan es en realidad de una epistemología práctica o en todo caso de una metodología interna de la epistemología.

En cuanto a la trayectoria y temporalidad de las teorías este filósofo reafirma que el presentismo tiene validez, ya que desde su perspectiva la ciencia también cambia con el paso del tiempo (Laudan, 2009, pág. 190). Los enfoques de interpretación del arte rupestre han cambiado constantemente en el siglo y medio que llevan gestándose.

Hay hipótesis que se han abandonado, no se reciclan, cualquier interpretación fantasiosa que al final haya podido hacer en algún país, en algún momento se ha olvidado, ¿Qué nos queda? el análisis pormenorizado, la búsqueda de nuevos datos para decirnos si eso nos ayuda a nuevas interpretaciones y las interpretaciones sobre el sentido de algunos temas o de algunos aspectos o de algunas cuestiones, las interpretaciones cronológicas o por lo tanto culturales geográficas y por lo tanto culturales (Lasheras, 2014).

Contrario a esta idea de Lasheras, en el pensamiento de Laudan se privilegia la experiencia histórica del conocimiento, experiencia que de varias maneras fortalece a las teorías.

Sabemos muchos más acerca del mundo que nuestros ancestros hace dos siglos. Nuestras teorías son mucho más confiables de lo que eran las teorías entonces. Podemos pronosticar con éxito muchos más fenómenos que los que podíamos pronosticar entonces. Entendemos con mucha mayor sutileza que entonces cómo someter a prueba las teorías (Laudan, 2009, pág. 188).

Laudan ve el cambio entre épocas más como una negociación en el cambio de estándares (Laudan, 2009, pág. 191), este cambio además de necesario se propone desde su perspectiva

como un factor germinal de teorías fortalecidas a través del tiempo. En la propuesta de Laudan encontramos el mayor punto de coincidencia de nuestra investigación en su visión historicista de la epistemología:

La historia de cualquier práctica o disciplina en la cual la investigación prosiga tiene que ser, simultáneamente una historia de las teorías o hipótesis dentro de esa disciplina y una historia de los estándares epistémicos usados por esa disciplina para evaluar sus teorías e hipótesis (Laudan, 2009, pág. 191).

Desde la visión de Laudan, el pragmatismo tiene un lugar privilegiado en la búsqueda explicativa: “las soluciones son entidades pragmáticas de carácter aproximado, e histórico en contraste con las explicaciones” (Broncano, 1998, pág. 68). Desde nuestra perspectiva, el abanico de enfoques epistémicos con los que se han propuesto interpretaciones para el arte rupestre denotan una evidente necesidad de contar con distintas perspectivas de análisis, tal como lo expone Huarte Cuéllar respecto a la *diversificación del pensamiento* en su análisis del concepto de tradición en ciencias sociales: “un compendio de diversas aproximaciones a una misma problemática o conjuntos de problemas o temas (Huarte Cuéllar, 2012, pág. 24).

Hay un aspecto paradójico entre la diversificación de pensamiento de la que habla Huarte Cuéllar y la universalidad que reviste a las teorías de interpretación. Hemos visto que en cada enfoque de interpretación la noción de arte rupestre se ha modificado de acuerdo al nuevo horizonte epistémico de tal modo que parece una condición necesaria que la noción del sujeto-objeto de estudio cambie si el enfoque epistémico cambia.

Dentro de una TI pueden darse importantes procesos de cambios conceptuales. No hay un centro firme, o al menos no es invariable. Esta mayor flexibilidad del modelo se debe a que se considera unidad básica del progreso científico la resolución de problemas (Alsina Calvés, 2006, pág. 229).

Las transiciones entre enfoques de interpretación muestran la diversidad en las propuestas de resolución de problemas y de constantes cambios en la conceptualización del sujeto-objeto de estudio. En el siguiente capítulo abordaremos las diferentes nociones con las que se ha abordado el estudio del arte rupestre en México y la incidencia de sus tradiciones de investigación.

En las propuestas de interpretación del arte rupestre desde la arqueología mexicana están presentes las tradiciones de investigación que surgen principalmente desde la

institucionalización de la disciplina, imprimiendo un sello característico a la arqueología mexicana como una forma de investigación del pasado con lineamientos que la convierten en una práctica institucionalizada.

Ahora nos proponemos revisar los principales enfoques epistémicos que se han utilizado en el estudio del arte rupestre en México para identificar y analizar cuáles nociones se han generado para definir este sujeto-objeto de estudio.

Capítulo IX. Nociones y preguntas del arte rupestre en México

Los nombres del arte rupestre

En las obras académicas dedicadas al estudio del arte rupestre de México se utilizan diversas denominaciones para nombrar a este sujeto-objeto, por un lado observamos que cada noción usada alude a algunas características específicas del arte rupestre y por otro lado creemos que estas diferentes denominaciones no siempre son empleadas tomando en cuenta el significado propio de cada acepción, frecuentemente se usan como sinónimos para construir el discurso en el análisis.

Cabe aclarar que este ejercicio no tiene un carácter cuantitativo pues contabilizar cada una de estas nociones en las obras consultadas sería una labor titánica como infructuosa para nuestro propósito que es compenetrarnos en la ontología y epistemología del discurso académico del arte rupestre en el ámbito local. Así, en este análisis, después de identificar esta diversidad de nociones usadas por los autores, proponemos que existe un *énfasis epistémico* que está contenido en cada una de las nociones. Entendemos el énfasis epistémico como el conjunto de dimensiones y disciplinas que se expresan naturalmente desde cada noción, de modo que cada una de las nociones utilizadas, si bien evoca al mismo sujeto-objeto de estudio, presenta diferentes matices en su caracterización¹⁴⁵, algunas de las dimensiones, áreas y disciplinas de estudio desde las que se proyectan estas nociones son (en orden alfabético): antropológica, arqueológica, artística, cognitiva, cronológica, cultural, emotiva, epistémica, espacial, estética, filosófica, lingüística, patrimonial, simbólica, técnica y teorías de la complejidad¹⁴⁶ (Tabla 8).

¹⁴⁵ Cabe decir que cada una de estas nociones están contextualizadas en los textos de donde provienen, la presente propuesta de análisis es una lectura externa de las nociones. Este análisis corresponde a la noción en sí misma y no al número de menciones de ésta en las obras consultadas.

¹⁴⁶ En el caso de la arqueometría, las áreas que la conforman serían principalmente las arqueológica, cronológica y patrimonial.

DIMENSIONES, ÁREAS O DISCIPLINAS QUE ESTUDIAN AL ARTE RUPESTRE		
ANTROPOLÓGICA	CULTURAL	FILOSÓFICA
ARQUEOLÓGICA	EMOTIVA	LINGÜÍSTICA
ARTÍSTICA	EPISTÉMICA	PATRIMONIAL
COGNITIVA	ESPACIAL	SIMBÓLICA
CRONOLÓGICA	ESTÉTICA	TÉCNICA
		TEORÍAS DE LA COMPLEJIDAD

Tabla 8. Dimensiones, áreas o disciplinas de estudio del arte rupestre en las obras consultadas. Elaboración propia.

A partir de un análisis panorámico de los estudios del arte rupestre en México, advertimos que en los textos hay al menos cuarenta maneras diferentes de referirse al sujeto-objeto de estudio: actividad, arte, artefacto, atractor, elemento, emotividad, estilo, evidencia, expresión, fenómeno, figura, forma, fractal, gráfica, horizonte, idea, imagen, imaginaria, manifestación, manifestación gráfica, manifestación gráfica pictórica, morfología, narrativa, objeto, obra, paisaje, patrimonio, plástica, práctica, producción, representación, signo, símbolo, sociedad, sujeto, testimonio, tradición, trazo¹⁴⁷ (Tabla 9). Todas ellas seguidas por el adjetivo que también es usado en ocasiones como sustantivo: *rupestre*.

1. ACTIVIDAD RUPESTRE	21. MANIFESTACIÓN GRÁFICA RUPESTRE
2. ARTE RUPESTRE	22. MANIFESTACIÓN GRÁFICA PICTÓRICA RUPESTRE
3. ARTEFACTO RUPESTRE	23. MORFOLOGÍA RUPESTRE
4. ATRACTOR RUPESTRE	24. NARRATIVA RUPESTRE
5. ELEMENTO RUPESTRE	25. OBJETO RUPESTRE
6. EMOTIVIDAD RUPESTRE	26. OBRA RUPESTRE
7. ESTÉTICA RUPESTRE	27. PAISAJE RUPESTRE
8. ESTILO RUPESTRE	28. PATRIMONIO RUPESTRE
9. EVIDENCIA RUPESTRE	29. PLÁSTICA RUPESTRE
10. EXPRESIÓN RUPESTRE	30. PRÁCTICA RUPESTRE
11. FENÓMENO RUPESTRE	31. PRODUCCIÓN RUPESTRE
12. FIGURA RUPESTRE	32. REPRESENTACIÓN RUPESTRE
13. FORMA RUPESTRE	33. SIGNO RUPESTRE
14. FRACTAL RUPESTRE	34. SÍMBOLO RUPESTRE
15. GRÁFICA RUPESTRE	35. SITIO RUPESTRE
16. HORIZONTE RUPESTRE	36. SOCIEDAD RUPESTRE
17. IDEA RUPESTRE	37. SUJETO RUPESTRE
18. IMAGEN RUPESTRE	38. TESTIMONIO RUPESTRE
19. IMAGINERÍA RUPESTRE	39. TRADICIÓN RUPESTRE
20. MANIFESTACIÓN RUPESTRE	40. TRAZO RUPESTRE

Tabla 9. Nombres que recibe el arte rupestre para su caracterización en las obras consultadas. Elaboración propia.

¹⁴⁷ Enunciadas en orden alfabético.

Como un ejemplo del énfasis epistémico consideramos que la noción *arte rupestre*, *gráfica rupestre* y *actividad rupestre* son las denominaciones que refieren a este tema en su forma más general, incluyendo casi todas las áreas y planos de estudio, mientras que la noción *horizonte rupestre* está en el grupo de nociones que menos categorías abarca y conlleva una carga eminentemente filosófica, ésta es una de las pocas nociones que de hecho propone un énfasis epistémico mediante esta denominación.

Consideramos también que las nociones *manifestación rupestre*, *manifestación gráfico rupestre* y *manifestación gráfico pictórica rupestre* evocan una idea técnico-cultural del arte rupestre y se desligan –en su denominación– de la dimensión artística y simbólica de este sujeto-objeto.

Las dimensiones y disciplinas: cultural, técnica, artística, estética, simbólica y arqueológica (en ese orden) son las áreas que inciden en mayor porcentaje dentro de las nociones y sus caracterizaciones del arte rupestre. Por el contrario, la lingüística, la espacialidad, el patrimonio y la filosofía son las áreas de menor incidencia por su correspondencia con las nociones utilizadas en las obras consultadas. Es evidente que la noción artefactual del arte rupestre predomina sobre las nociones con un carácter sensible. Presentamos los resultados de este ejercicio en una tabla sintética (Tabla 10).

A partir de este análisis vemos que el área que mayor énfasis tiene en las nociones utilizadas es la de la técnica, mientras que el área que menos énfasis recibe es la filosófica. Consideramos que las distintas nociones no deberían ser usadas siempre como sinónimos ya que cada una aborda a este sujeto-objeto de estudio desde un distinto y particular lugar epistémico.

Una de nuestras reflexiones derivadas de este ejercicio es vislumbrar que más que una pluralidad conceptual estas maneras de nombrar al arte rupestre representan una pluralidad ontológica con la que se ve a este sujeto-objeto de estudio.

Preguntas y problemas de investigación en el arte rupestre mexicano

En esta investigación nos hemos propuesto identificar cuáles son aquellas preguntas que se han abordado para el estudio del arte rupestre y cuáles se han quedado al margen de las investigaciones, algunas de las preguntas que se han planteado abarcan las siguientes interrogantes: ¿Qué funciones y significados sociales tenían los sitios rupestres para los grupos que lo frecuentaban?, ¿Qué actividades cotidianas se llevaban a cabo en esta área?, ¿Cómo era concebido este lugar en el pasado?, ¿Quiénes frecuentaban los sitios?, ¿Cómo se conciben estos lugares en la actualidad? Es reconocido que éstas son preguntas que han planteado bajo diversos matices por los investigadores precedentes. También debe considerarse la trayectoria histórica del INAH en todo análisis epistémico de las interpretaciones desde la arqueología mexicana pues su presencia institucional ejerce diversos efectos sobre el desarrollo de los proyectos, por ejemplo en cuanto a su duración y presupuestos otorgados, lo que determina en gran medida el curso y número de investigaciones.

El pasado, interpretado a través del mundo rupestre es un reto epistémico con ángulos diversos: su origen, “desaparición”, antigüedad, sentidos, actores, género, intencionalidad, funciones, entre otras cuestiones rigen el desarrollo de las investigaciones en México y a nivel internacional. Una visión ideal es que desde nuestra disciplina, en el presente, podemos –y debemos– aportar interpretaciones argumentadas y coherentes que muestren un panorama amplio de las sociedades pasadas. Una muestra más de que el pasado y el presente se fusionan es que los sitios

rupestres son hasta la fecha lugares que reúnen a visitantes que vienen de territorios lejanos.

En su texto *Cuestiones acerca del método para el registro, clasificación e interpretación del arte rupestre...* Amador Bech (2007) señala que la elección del lugar para ubicar las figuras responde a su valor simbólico. Siguiendo esta idea es pertinente la reflexión ¿todo sitio con arte rupestre es simbólico?, ¿qué es lo que le aporta el valor simbólico al arte rupestre? desde nuestra lectura, cada uno de los elementos aporta un porcentaje de ese simbolismo: el sitio, la figura, la relación con otras figuras, de manera que la suma de estas improntas simbólicas prepara el terreno para las interpretaciones en donde se propone que en la intención del artista existe un simbolismo predeterminado. El simbolismo, en cierto modo es una vía heurística tanto para analizar los elementos que configuran el contexto estudiado como para concluirlo como propósito.

Sitio arqueológico

Un sitio arqueológico es aquel lugar con evidencias culturales que cuenta con registro ante la DRPMZA-INAH, su catalogación es el primer paso en su expediente de investigación y es también un instrumento legal. Es decir, que ha sido reconocido por la comunidad arqueológica nacional y sus instituciones como un sitio de interés arqueológico el cual alberga evidencias materiales que son susceptibles de ser estudiadas y que requiere de estrategias de conservación y protección.

Existen diversas definiciones de sitio arqueológico en la bibliografía especializada, para nuestros objetivos de la caracterización de esta noción mencionaremos en primer lugar la que dan Hole y Heizer en 1977: “un sitio puede ser tan extenso como una ciudad o tan reducido como el punto en donde descansa una punta de flecha” (Hole & Heizer, *Introducción a la arqueología prehistórica*, 1977, pág. 47). Por su parte, Mora y García amplían la definición en los siguientes términos:

[sitio arqueológico es] el que identificamos con espacio definido por un objeto – o conjunto de objetos cuya existencia o condición es resultado de la actividad específicamente humana [...] sin importar la clase particular de objetos y su

cantidad, la esencia y el grado de sus relaciones o la correspondencia de tales objetos con una sociedad determinada [...] (Mora Echeverría & García-Uranga, 1986).

Estos autores hacen una distinción entre sitios primarios, secundarios y agregados, de acuerdo a la presencia de materiales arqueológicos y el espacio que ocupan-definen (*Ibíd.*, pág. 65). López Aguilar se inclina también por una definición de sitio arqueológico de acuerdo a la noción de espacialidad:

[...] cualquier lugar en donde existan materiales arqueológicos, agrupados espacialmente y con límites restringidos, cuya distribución es resultado de la actividad humana. Estos agrupamientos pueden ser desde una simple área de actividad hasta una unidad de asentamiento, con un rango deposicional que puede variar desde una sola superficie de ocupación hasta el conjunto de todos los depósitos arqueológicos presentes secuencialmente en ese espacio, con límites deposicionales definidos (López Aguilar, 1990, pág. 109).

Desde este proyecto un sitio arqueológico si bien es un espacio donde el arqueólogo reconoce evidencias arqueológicas, también es un punto de encuentro entre horizontes temporales que convergen y mantienen un diálogo. La comprensión de este diálogo podrá hacerse desde diversas aproximaciones epistémicas y metodológicas.

Adelantaremos que comprender y caracterizar los horizontes espaciales, temporales y de contexto de los sitios arqueológicos rupestres es uno de nuestros objetivos a inmediato y largo plazo.

Patrimonio cultural

El patrimonio cultural es el tercer objeto de estudio de este proyecto debido a que es consecuente con el principal objetivo de la investigación, es decir la investigación y conservación de un espacio de expresión de la herencia cultural de grupos sociales, para establecer su caracterización y límites epistémicos recurrimos a analizar la siguiente definición:

El patrimonio cultural comprende las creaciones heredadas del pasado y los vestigios fósiles asociados con la actividad humana, así como la herencia viva y documental de saberes acumulados, de técnicas y habilidades tradicionales y artísticas, de expresiones

estéticas y creaciones artísticas, de creencias, usos y costumbres en íntima y estrecha relación con su entorno natural, a través de las cuales las comunidades actuales se expresan y se reconocen, y que, sujetas a un adecuado manejo, deberán ser identificadas, defendidas, conservadas, investigadas, utilizadas en la educación y difundidas, con estricto respecto a la dinámica de transformación de los grupos sociales que conforman nuestro país, por ser parte sustantiva y prioritaria de su identidad y, por lo tanto, representan ejes fundamentales del desarrollo de la Nación (Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural, 1999, págs. 21-22).

Los sitios arqueológicos rupestres son un legado vivo y documental de saberes, tradiciones y creencias además del sentido artístico de las pinturas que alberga. El cuidado de este patrimonio es, como hemos señalado, responsabilidad de todos los que conformamos la Nación, y es un tema de máxima relevancia para la arqueología nacional.

Reflexiones finales

Un pasado que nunca encaje del todo, pero al que podamos en cierto modo, tomar como referencia

Anna Pagés¹⁴⁸

El arte rupestre es evidencia gráfica del universo simbólico de la humanidad y desde su creación más remota es un elemento indispensable para la supervivencia de sus sociedades tanto como lo ha sido el aprovisionamiento de recursos vitales. La capacidad de expresión simbólica y artística, que no son exclusivas de la especie humana¹⁴⁹, innegablemente son aspectos distintivos de su herencia cultural multiespecie. A través de la expresión gráfica, distintas especies homínidas, sociedades y sus sistemas de creencias han trascendido tiempo y espacio: el arte rupestre más que una frontera entre momentos históricos distantes es un horizonte de posibilidades.

Arqueológicamente, el arte rupestre, en todas sus modalidades (dibujo, pintura, grabado, escultura y geoglifos), es la evidencia de expresiones de sociedades pasadas y que ha perdurado hasta el presente. Si bien, seguramente existieron otras formas de expresión en otros materiales perecederos como la piel o la corteza de árboles, lo que ha perdurado para ser contemplado hoy son algunas ideas preservadas en las rocas. Desde la arqueología encontramos en el arte rupestre nuestra más urgente necesidad epistémica por decir algo revelador del pasado.

El arte rupestre y su significación están irremisiblemente imbricados debido a que su creación surge con la intencionalidad de simbolizar. El arte rupestre es, en este sentido, la abstracción de ideas expresadas *intencionalmente* y de manera gráfica. Vega, expresa la relación de abstracción entre el intérprete, la obra y el artista desde este punto de vista:

¹⁴⁸ (Pagés, 2006, pág. 13)

¹⁴⁹ Actualmente existe una renovación conceptual en cuanto a los descubrimientos y reconocimiento de las obras artísticas de la especie Neandertal. Véase (Moro Abadía & González Morales, 2010), (Hoffmann, 2018), (Pearce & Bonneau, 2018).

La forma es atemporal, porque podemos reconocer en ella una idea, aunque se trate de una idea abstracta que no podemos codificar, pero que [al mismo tiempo] sabemos y comprendemos de forma abstracta. Así compartimos la cualidad de abstracción con el artista que la creó. (2019a, pág. 174)

Como hemos mostrado, en el estudio del arte rupestre, desde hace por lo menos siglo se han desarrollado diferentes enfoques de interpretación, así como de distintas maneras de definir al sujeto-objeto de estudio. La pluralidad de nociones que han caracterizado al *arte rupestre* alrededor del mundo muestran que este objeto epistémico no puede ser visto a partir de una única definición o desde límites epistémicos y ontológicos irrefutables, al contrario, es un objeto que está siempre en construcción; distinguir entre sus definiciones no es trivial y ayudará en su comprensión como una de las evidencias arqueológicas excepcionales de la cultura.

La diversidad de enfoques para su estudio enriquece su investigación aportando distintas maneras de aproximarse y ampliando su conocimiento. Entre los enfoques que han abordado el tema hay diferentes posturas acerca de cómo ver y tratar a este sujeto-objeto de estudio, por ejemplo, se encuentran aquellos que han visto al arte rupestre como un producto eminentemente artístico con fines decorativos, así como aquellas perspectivas en donde el arte rupestre cumplía una función social que involucraba a la magia y a la religión y en donde el arte rupestre servía como un medio de interlocución entre mundos mitológicos y mundos reales. También, se le ha definido como elemento significativo dentro de un *discurso temporal y espacial* en el que es parte de una composición de varias figuras. Otra de las interpretaciones que ha perdurado desde finales del siglo XX es aquella que aplica el enfoque del chamanismo al arte rupestre. Así, la noción *arte rupestre* ha ido cambiando a lo largo de por lo menos 150 años adecuándose a las diferentes teorías que se han formulado para darle interpretación o que incluso niegan esa posibilidad. En cada uno de los enfoques de interpretación se hace evidente el contexto académico de la época en donde se gestan sus teorías y nociones acerca del sujeto-objeto de estudio denominado globalmente *arte rupestre*.

La función del intérprete es decisiva al momento que hace ya sea un registro técnico o una propuesta interpretativa. La interpretación siempre estará mediada por el

contexto del investigador-intérprete y de su contexto personal, social y académico.

Para la comprensión del arte rupestre es indispensable considerar tres aspectos: el contexto de su descubrimiento como sujeto-objeto de estudio cultural y científico y la búsqueda de su significación, los enfoques que se han generado a favor de su interpretación y su *elusividad* ontológica y epistémica. Aunque el significado original de estas creaciones gráficas siempre estará fuera de nuestro alcance de conocimiento, podemos conocer cómo les hemos definido a través de estos años.

El significado original que tuvieron estas creaciones gráficas escapa a nuestra posibilidad de conocimiento, los significados posteriores al momento y contexto de su creación provienen de procesos históricos y académicos particulares.

Las interpretaciones sobre el arte rupestre han cambiado de acuerdo a las tendencias académicas de cada época, donde éstas a su vez surgieron y se transformaron en un contexto histórico determinado. La problemática para proponer enfoques o teorías que nos hablen de su probable significado como entidad cultural es compleja debido a que las preguntas de su significado primigenio no tienen una respuesta concluyente. Conocer el *código* original del arte rupestre, en cada caso, motivo y sitio, escapa a la capacidad explicativa derivada de nuestros mejores esfuerzos.

[...] el interés por las imágenes como comunicadoras y portadoras de ideas, mensajes, símbolos, significados y estilos artísticos es de una larga tradición en la historia de las ciencias humanísticas, especialmente en la historia del arte, con el desarrollo de la iconografía y la iconología; mas también en la arqueología y antes en la teología (Novelo Oppenheim, 2011, pág. 13).

La construcción de un mundo de significados a través de la interpretación da inicio cuando se hace el estudio de la forma nos lleva hacia la descripción de la obra rupestre y la comprensión de su contenido se da mediante la interpretación. En esta relación buscamos identificar si la forma nos sugiere contenido y si el contenido puede sugerir forma. Aunque no es condición indispensable que la forma y el contenido hagan alusión el uno del otro hay límites en los que los contenidos expresan por sí solos, en palabras de Ana María Rocchietti: el arte rupestre “Puede mentir acerca de la realidad pero no acerca de la irrealidad” (Rocchietti, 2015, págs. 45-46).

Durante la investigación elucidamos sobre algunas herramientas epistémicas que usa la arqueología para la comprensión reelaborada del pasado y sobre el diálogo que se construye entre la evidencia material, su contexto y su interpretación. Para ello primero revisamos el abanico de perspectivas epistémicas que se han elaborado desde el reconocimiento del arte paleolítico hasta la actualidad en la interpretación del arte rupestre y cuáles se han aplicado con mayor frecuencia en la investigación del arte rupestre de México.

¿Por qué predominan las explicaciones de corte simbólico en los enfoques de interpretación del arte rupestre?

La explicación simbólica sigue teniendo vigencia debido a que el sentido simbólico es inherente a la naturaleza gráfica de las ideas; dibujar, pintar y grabar hablan de la creación de mundos y de mensajes contenidos en los trazos. No es posible afirmar –y no es el objetivo– que las figuras simbolizan conceptos concretos, pero sí podemos asegurar que narran historias, ya sea de lo que representan o ya sea de proceso de elaboración. El enfoque simbólico en la interpretación del arte rupestre resulta esencial para entender la imagen de la prehistoria que por décadas se ha construido; sin embargo, aunque resistente al paso del tiempo, la fundamentación filosófica del enfoque simbólico ha resultado insuficiente.

¿Cuáles son los límites de la interpretación mágico-religiosa?

Como hemos visto, las teorías de interpretación mágico-religiosas siguen siendo utilizadas para dotar de sentido a las escenas rupestres pues se asume que lo que está representado pertenece a la vida ritual del grupo. Un ritual involucra al pensamiento mágico como su eje principal y existen elementos religiosos desde el momento que se asume la intervención de fuerzas que influyen externamente. Se pinta lo trascendente para que perdure.

Una vía para la comprensión de la convivencia del arte con los elementos mágico-religiosos es la propuesta de Jane Ellen Harrison que muestra la cercanía entre estos dos mundos. Para Harrison “arte y ritual se han alejado actualmente” a pesar de que la

presencia del arte en la vida ritual es fundamental pues a través de éste lo alienta o lo obstaculiza. Harrison define al ritualista, como a alguien a quien le preocupan las formas y ceremonias fijas, mientras que al artista, es imaginado libre en sus pensamientos (Harrison, 2013, pág. 15).

Por otro lado, advertimos que un error epistémico fundamental en las teorías que proponen interpretar el arte rupestre es sostener o suponer un carácter de universalidad. Cada una de las teorías precedentes en un grado mayor o menor ha supuesto que su gestación y aplicación tiene la posibilidad de aplicarse a cualquier sitio y provocar un *resultado interpretativo*. Este resultado interpretativo se presupone como un proceso automático.

Nuestra tesis en donde la interpretación en arqueología ha desarrollado hipótesis universalistas para el arte rupestre propiciando la estandarización de contenidos y significados de una región a otra y buscando proyectar imágenes arquetípicas igualmente universales se sostiene. Particularmente, el enfoque simbólico ha resultado esencial para entender la imagen de la prehistoria que por décadas se ha construido; sin embargo, la fundamentación filosófica de este enfoque ha resultado insuficiente, carece de profundidad en el análisis de las nociones que utiliza y la revisión de sus límites epistémicos.

La noción de arte rupestre hoy

En este apartado nos proponemos exponer más que ideas, emociones acerca de la imagen de la investigación del arte rupestre que tenemos hoy en México. Partimos de que lo que más nos interesa de las obras rupestres es su significado y que las imágenes son mensajes y que el arqueólogo debe reconocer el sentido que tiene. Por lo tanto, la pregunta ¿por qué la interpretación del arte rupestre es un asunto obligado para la arqueología? es una cuestión pertinente. Para bosquejar una respuesta, creemos que se plantea como un asunto preciso porque asumimos que en ellas hay un *mensaje*. Y una de las labores de la arqueología es traer mensajes desde el pasado.

Este mensaje, damos por hecho, es un vehículo directo al pasado. Y que las ideas que expresan tienen un sentido que podríamos entender en el presente. Y que, además, en

el presente podríamos reelaborar el pasado a través de su mensaje. En el arte rupestre vemos una intención de significación; esto lo convierte en un triple sujeto-objeto de estudio, como evidencia material, como contexto y como objeto significado.

El arte rupestre es *creación* de un mundo gráfico que en su momento fue una *síntesis de pensamiento* de la comunidad en la que se gestó, es *evidencia material* que funciona como *contenedor de ideas* provenientes de un tiempo diferente al nuestro, aunque no totalmente desligado. Es *evidencia cultural* de un cúmulo de *conocimiento heredado* y técnicas convertidas en *tradiciones*. Es *evidencia arqueológica* de un tiempo y espacio determinados por su contexto de interpretación. La expresión es una de sus características ontológicas mientras que sus formas pueden obedecer a una intención de *representación*. Es una experiencia estética en su gestión y en su interpretación. Es asombro e incertidumbre.

Intuimos en la inspiración de su creación la presencia del autor, así como advertimos la ausencia del código original. El arte rupestre es una excepción que fusiona el mundo tangible –la obra material en sí– y el mundo tangible –el mensaje codificado–.

En sus trazos se advierten, o al menos intentamos reconocer, deseos, anhelos, peticiones, tributos. Las supersticiones, la magia, la religión dan sustento a algunas de sus estructuras. Las formas guardan aspectos convencionales de su sociedad.

El arte rupestre es sobre todo emociones que nos conectan con el pasado. No sabemos qué significado original tienen muchas de las obras rupestres, pero sí reconocemos que emociones nos hacen sentir al mirarlas.

El arte rupestre es una experiencia individual “yo la entiendo de una manera”, la emoción, la interpretación y la comprensión que en sí provienen de una fuente individual y subjetiva. Comparten la búsqueda por su significación con una comunidad. Y así sucedió también en el pasado, la obra que fue realizada por un artista tiene un significado desde el interior de una comunidad.

En cuanto a la composición, diremos que de acuerdo con las propuestas metodológicas de Leroi-Gourhan¹⁵⁰ no hay figuras aisladas, toda figura es una escena en sí misma. El ciervo aparentemente solitario y flotando en un espacio pétreo es un animal que vive para expresar un conjunto de ideas y que sólo tiene sentido en combinación con otras ideas que subyacen en un discurso amplio.

El arte rupestre es un sujeto-objeto de estudio cuyas dos dimensiones no se pueden separar en su registro cotidiano y en su interpretación. Es fundamental que el arte rupestre sea visto como sujeto que se expresa a través de la evidencia material y a través de la búsqueda de sentido de su contenido por parte del intérprete que al estar frente a él lo comprende. Si no hay expresión del mundo hay un vacío que no podemos enfrentar, es un sentimiento de inexistencia, pintamos para existir en el momento y para trascender. Por ello en el arte rupestre lo que vemos es a ese sujeto trascendiendo en espacio y tiempo. En cuanto a su epistemología, el arte rupestre más que una muestra de pluralidad conceptual se confirma una pluralidad ontológica con la que se ve a este sujeto-objeto de estudio.

Así, la intención primordial en el arte rupestre es la *permanencia* de su mensaje. En cada figura o escena, sin importar su forma, es conocido que el mensaje pintado o grabado en la piedra va a perdurar más tiempo y que, por ende, más personas lo verán; de manera que el arte rupestre y su mensaje trascienden a su propio tiempo y guarda hasta nuestros días su carácter vital.

Desde hace al menos dos décadas, el arte rupestre en México se encuentra en etapa de auge y renovación en sus investigaciones, en la última década han aumentado considerablemente el número de publicaciones que atienden este sujeto-objeto de estudio¹⁵¹, sin duda su actualización metodológica es indispensable mediante la implementación de tecnologías no destructivas en favor del fortalecimiento de sus propuestas epistemológicas, así como de la conservación, protección y divulgación de

¹⁵⁰ (Leroi-Gourhan, 1958).

¹⁵¹ Algunos de los textos que recopilan las publicaciones más recientes sobre el tema son: (Viramontes, Murray, Gutiérrez, & Mendiola, 2008), (Viramontes, Murray, Gutiérrez, & Mendiola, 2012).

este invaluable patrimonio cultural. Basta revisar superficialmente la calidad y cantidad de estudios que se hacen en sitios con arte rupestre a nivel mundial para darse cuenta del camino que queda por delante por ejemplo sobre datación, identificación de pigmentos, análisis de imagen y arqueología experimental entre otros.

Si bien los caminos hacia la comprensión del arte rupestre son diversos y distintos, su investigación y preservación debe ser una tarea prioritaria en la arqueología de México.

Índice de Figuras

Figura	Descripción	Crédito
Figura 1	Hueso grabado de Chaffaud reportado por A. Brouillet en 1834	©Cliché MAN-L. Hamon https://musee-archeologienationale.fr/actualite/les-biches-du-chaffaud
Figura 2	Lámina 3ª de los <i>Breves apuntes...</i> “Pinturas en la bóveda de una cueva en el Ayuntamiento de Santillana del Mar”. Lit. Telésforo Martínez	(Sanz de Sautuola, 2004, pág. 30)
Figura 3	Dibujo atribuido al pintor francés Paul Ratier, a quien Marcelino Sanz de Sautuola encomendó la tarea de reproducir las pinturas recién descubiertas en 1879. Esta ilustración sirvió de base para la Lámina 3ª de los <i>Breves apuntes...</i>	(Ratier y Josse, 1879) https://www.europeana.eu/portal/es/record/2022703/oai_euromuseos_mcu_es_euromuseos_MNCI_A_DO00262.html
Figura 4	Reproducciones de Altamira realizadas por Hermilio Alcalde del Río en 1902.	(Alcalde del Río, 1902)
Figuras 5 y 6	Ilustraciones a color de las pinturas de Altamira, publicadas en <i>Illustrated London News</i> en 1912	(Breuil, 1912)
Figura 7	Gran techo de la cueva de Altamira	Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira © Pedro Saura
Figura 8	Esquema de principios actúan en las teorías del enfoque mágico-religioso	Elaboración propia
Figura 9	Elementos participantes en el ritual	Elaboración propia
Figura 10	Boceto y dibujo de bisonte. Henri Breuil, 1906	Musée de l’Homme, París. C-66-2733-493, Iconografía n° 54-4555-1.
Figura 11	Esquema historiográfico (1875-2019) de las principales teorías de interpretación para el arte rupestre	Elaboración propia
Figura 12	Esquema funcional del arte rupestre, según las teorías de interpretación desarrolladas desde 1902	Elaboración propia
Figura 13	Esquematación de las regiones del espacio de posibilidades de “las pinturas de Altamira son antiguos”	Elaboración propia

Índice de Gráficas

Gráfica	Descripción	Crédito
Gráfica 1	Registro de sitios arqueológicos y sitios con arte rupestre en México de 1991 a 2019, (actualizado al 27 de agosto de 2019).	Elaboración propia con datos proporcionados por la DRPMZA-INAH y las fuentes bibliográficas citadas en el texto.

Índice de Tablas

Tabla	Descripción	Crédito
Tabla 1	Comprendiendo al sujeto-objeto. Relación entre los planos: tecnológico, metodológico, epistemológico y ontológico, y las dimensiones artístico-estética, simbólica y cognitiva. Elaboración propia	Elaboración propia
Tabla 2	Cronología historiográfica y bibliográfica de las primeras obras de estudio del arte rupestre.	Elaboración propia
Tabla 3	Comparación de los lineamientos epistémicos entre Laming-Emperaire y Leroi-Gourhan. Elaboración propia a partir de (Eliade, 1999, pág. 40), (Laming-Emperaire, 1962), (Laming-Emperaire, 1969), (Leroi-Gourhan, 1958), (Pascua Turrión, 2006) y (Rocchietti, 2015, págs. 42-44).	Elaboración propia a partir de los datos en las fuentes citadas.
Tabla 4	Dataciones de arte rupestre americano más antiguo fechado en la última década. Elaboración propia a partir de las fuentes citadas.	Elaboración propia
Tabla 5	Sitios con arte rupestre por entidad en México. Actualizado al 30 de abril de 2019.	Elaboración propia a partir de información proporcionada por INAH-DRPMZA
Tabla 6	Zonas arqueológicas con arte rupestre abiertas al público. Actualizado al 12 de mayo de 2019.	Elaboración propia a partir de información del INAH en: http://www.inah.gob.mx/images/zonas/lista/pagina.html
Tabla 7	Áreas de investigación, enfoques epistémicos y nociones del arte rupestre en México.	Elaboración propia
Tabla 8	Dimensiones, áreas o disciplinas de estudio del arte rupestre en las obras consultadas.	Elaboración propia
Tabla 9	Nombres que recibe el arte rupestre para su caracterización en las obras consultadas.	Elaboración propia
Tabla 10	Nociones del arte rupestre en relación con sus dimensiones y disciplinas.	Elaboración propia

Bibliografía

- Adorno, W. (2001). *Epistemología y ciencias sociales*. Madrid: Frónesis Cátedra Universitat de Valencia.
- Aedo, Á. (2003). Imágenes de la sexualidad y potencias de la naturaleza. El caso de las esculturas fállicas chalchihuiteñas de Molino, Durango. *Anales del Instituto de Investigaciones Antropológicas*, 47-71.
- Aguayo Sepúlveda, E. E. (2008). *Símbolos y Sacralidad en el arte rupestre de la Provincia de Loa: del siglo X al XXI*. Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- Alcalá Mendizábal, D., & Beuchot, M. (2017). *Hermenéutica y símbolo*. México: UNAM IIF.
- Alcalde del Río, H. (1902). *Reproducciones de Altamira*. Recuperado el 1 de marzo de 2016, de <https://artepaleoliticoenasturias.com/2014/07/17/hermilio-alcalde-del-rio-1866-1947/>
- Almagro, M. (1967). *Introducción al estudio de la prehistoria y de la arqueología de campo*. Madrid: Guadarrama.
- Alsina Calvés, J. (2006). Modelos de cambio científico a partir de la selección natural: análisis y propuestas. *LLULL*, 21-257.
- Álvarez Cos, M. (2006). *Hacia una arqueología cognitiva de Mesoamérica: descripción formal de los tableros del Tajín mediante una gramática generativa*. México: UNAM FFyL IIF.
- Amador Bech, J. (2007). Cuestiones acerca del método para el registro, clasificación e interpretación del arte rupestre. *Annales de antropología*, 41(1), 69-116.
- Amador Bech, J. (2013). Horizontes epistémicos en la interpretación del arte rupestre: perspectivas críticas desde la hermeneútica. En R. M. Lince Campillo, & J. Amador Bech, *Horizontes de interpretación. La hermeneútica y las ciencias humanas Tomo II Hermenéutica e interpretación en el arte y la antropología* (págs. 143-206). México: UNAM.
- Amador Bech, J. (2017). *Símbolos de la lluvia y la abundancia en el arte rupestre del desierto de Sonora*. México: Secretaría de Cultura - Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Amador, J., & Huitzil, O. (2017b). Análisis iconográfico del arte rupestre de la tradición Trincheras del desierto de Sonora ¿Estados alterados de conciencia o simbolismo mágico-religioso? 1-75.
- Amilburu, M. G.–M. (2010). *Philosophica: Enciclopedia filosófica on line*. Recuperado el 03 de marzo de 2017, de Ernst Cassirer: <http://www.philosophica.info/archivo/2010/voces/cassirer/Cassirer.html>

- Appoloni, C. R. (2010). Rock Art at Jaguaíba 1 Archaeological Site (Paraná, Brazil): In situ Pigments Study by Portable Energy Dispersive X-Ray Fluorescence (PXRF). (J. R. J. L. Ruvalcaba, Ed.) *LASMAC (2nd Latin-American Symposium on Physical and Chemical Methods in Archaeology, Art and Cultural Heritage Conservation)(Selected Papers)*, 1-3.
- Bahn, P. (1986). No sex, please, we're Aurignacians. *Rock Art Research*(3), 99-120.
- Bahn, P. (1991). Where's the beef. En P. Bahn, & A. Rosenfeld (Edits.), *Rock Art and Prehistory*. Oxford.
- Bahn, P. (2003). Líbrenme del último trance: Una valoración del mal uso del chamanismo en los estudios de arte rupestre. En Varios, *El Arte Prehistórico desde los inicios del siglo XXI* (págs. 53-73). Asociación Cultural Amigos de Ribadesella.
- Bahn, P., & Vertut, J. (1988). *Images of the Ice Age*. New York: Windward: Leicester/Facts.
- Barrena, S., & Nubiola, J. (s.f.). *Philosophica: Enciclopedia filosófica*. (F. Fernández Labastida, & J. A. Mercado, Editores) Recuperado el 16 de Marzo de 2017, de Charles Sanders Peirce: <http://www.philosophica.info/archivo/2007/voces/peirce/Peirce.html>
- Battista Alberti, L. (2007). *De la pintura y escritos sobre arte*. Madrid: Tecnos.
- Bednarik, R. G. (August de 2013). Myths About Rock Art. *Journal of Literature and Art Studies*, 3(8), 482-500.
- Belleforest, F. (1575). *Cosmographie universelle de tout le monde*. París: M. Sonnius. Recuperado el 1 de febrero de 2016, de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54510n.r>
- Beltrán Martínez, A. (1989). *Origen y significado del arte prehistórico*. Zaragoza: Prensas Universitarias.
- Berrojalbiz, F. (2006). Arte rupestre y paisaje simbólico mesoamericano en el norte de Durango. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 89, 135-181.
- Bolaños Sánchez, V. H. (2007). *La arqueología como ciencia en México: una mirada a la disciplina a través del conflicto Leopoldo Batres - Manuel Gamio en la historia de la arqueología*. México: UNAM FFyL IIF.
- Boschín, M. T. (2009). *Tierra de hechiceros arte indígena de Patagonia septentrional Argentina*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Breuil, H. (1912). color illustrations of Altamira Cave paintings, 1906. *Illustrated London News*. Recuperado el 21 de marzo de 2016, de <https://www.paris-sete.com/blogs/news/77117701-henri-breuil-color-illustrations-of-altamira-cave-paintings>
- Breuil, H. (1952). *Quatre cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de la age du renne*. (F. Windels, Ed.) Montignac, Dordogne: Centre d'etudes et de documentation préhistoriques.

- Breuil, H., & Obermaier, H. (1935). *La cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid.
- Breuil, H., & Obermaier, H. (1984). *La Cueva de Altamira en Santillana del Mar*. Madrid: El Viso.
- Brodrick, A. H. (1965). *La pintura prehistórica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Broncano, F. (1998). Una interpretación cognitiva de Progress and its problems. En W. J. González, *El pensamiento de L. Laudan. Relaciones entre historia de la ciencia y filosofía de la ciencia* (págs. 67-85). Coruña: Universidad de la Coruña.
- Broncano, F. (2010). Cosas viajeras. Los artefactos como episodios en las culturas materiales. *Universidad Carlos III*, 1-25.
- Bru Romo, M. (1991). Aproximación al arte rupestre australiano: estilos pictóricos de la tierra de Arnhem. *Anales de la historia del Arte*, 3, 9-21.
- Canseco Nava, A. (En preparación). *Análisis de las representaciones antropomorfas en el arte rupestre de la Sierra Gorda de Guanajuato: un acercamiento desde la semiología*. Tesis de licenciatura. México: ENAH INAH.
- Cárdenas Pérez, J. (2013). *Estudio del impacto de las condiciones ambientales y de los mecanismos de la alteración físico-química en el soporte pétreo de pinturas rupestres. Estudio de caso: Panel G. Sitio rupestre La Pintada, Sonora*. Guadalajara: Escuela de Conservación y Restauración de Occidente.
- Carroll, N. (2016). *Filosofía del arte. Una noción contemporánea*. México: UNAM.
- Cartailhac, É. (14 de mayo de 1886). *Agès Préhistoriques De L' Espagne et du Portugal*. París: Reinwald. Obtenido de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6205536k/f1n410.pdf?download=1>
- Cartailhac, É. (Janvier – Février de 1902). Les cavernes ornées de dessins. La grotte d' Altamira, Espagne. Mea culpa d' un sceptique . *L' Anthropologie*, XIII(1).
- Cartailhac, É. (1906). *La Caverne d'Altamira á Santillane près Santander*. París.
- Cartailhac, É. (1985). Las cavernas decoradas con dibujos. La caverna de Altamira, España <Mea culpa> de un escéptico. *Sautuola IV*, 375-380.
- Cartailhac, É., & Breuil, A. H. (1903). Les peintures préhistoriques de la grotte d'Altamira á Santillana (Espagne). *Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 47 année(3), 256-264.
- Cartailhac, É., & Breuil, H. (1903). Les peintures préhistoriques de la grotte d'Altamira á Santillane, Espagne. *Académie des Inscriptions et Belles-lettres*, 46, 256-265. Recuperado el 28 de febrero de 2016, de <http://www.bibnum.education.fr/scienceshumainesetsociales/anthropologie/les-peintures-prehistoriques-de-la-grotte-d-altamira>

- Casado López, M. d. (1987b). *Proyecto Atlas Nacional de Pictografías y Petrograbados. México* (Vol. 39). México: INAH Departamento de Registro Público de Monumentos y Zonas Arqueológicas.
- Casado López, M. d. (abril de 2015). El arte rupestre en México. (M. d. Casado López, Ed.) *Arqueología mexicana*, 61, 9.
- Casado López, M. d., & Mirambell Silva, L. (1990b). *El arte rupestre en México*. México: INAH.
- Casado López, M. d., & Mirambell Silva, L. (2005). *Arte rupestre en México. Ensayos 1990-2004*. México: INAH.
- Casado López, M. d., López de la Rosa, E., & Velázquez Morlet, A. (1990). Pictografías y petrograbados. En M. d. Casado López, & L. Mirambell, *El arte rupestre en México* (págs. 569-583). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Casado López, P., & Montúfar López, A. (10 de julio de 2017). Representación de plantas en la imaginería del arte rupestre en México. *Arqueología mexicana*, XXV(145), 22-31.
- Cassirer, E. (1946). *Language and myth*. New York: Dover Publications Inc.
- Cassirer, E. (1967). *Antropología filosófica*. México: FCE.
- Cassirer, E. (1987). *Antropología filosófica*. México: FCE.
- Cassirer, E. (2003). *Filosofía de las formas simbólicas I El lenguaje*. México: FCE.
- Cassirer, E. (2003b). *Filosofía de las formas simbólicas II El pensamiento mítico*. México: FCE.
- Cassirer, E. (2014). *Las ciencias de la cultura*. México : FCE.
- Cerralbo, M. d. (junio de 1909). La caverna de Altamira. *Boletín de la Real Academia de la Historia*, LIV(VI).
- Chauvet, G. (1 de mayo de 2016). *Université de Toulouse*. Obtenido de Réseau des Bibliothèques : <http://tolosana.univ-toulouse.fr/archives/92z-166-2>
- Clottes, J. (10 de abril de 2014). El arte rupestre en voz de sus especialistas. (A. N. Vega Barbosa, Entrevistador)
- Clottes, J. (2015). Arte y espiritualidad: orígenes y fronteras. *ISTOR*, XV(60), 37-47.
- Clottes, J., & Lewis-Williams, D. (2010). *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Ariel prehistoria.
- Consens, M. (2012). Arte rupestre, chamanismo y estados alterados de conciencia: una revisión. *Boletín Oficial de la Asociación Peruana de Arte Rupestre*, 14(13-14), 571-595.
- Coordinación Nacional de Restauración del Patrimonio Cultural. (noviembre de 1999). Conclusiones de los Talleres de Análisis: el Patrimonio Cultural de la Nación frente al siglo XXI. *Diario de Campo*, 4.

- Corchón, M. S. (2012). Nuevas investigaciones en la Cueva de la Griega (Pedraza, Segovia, España). Aportaciones de las geotecnologías al estudio del arte paleolítico. *Espacio, tiempo y forma*, 543-556.
- Corona Jamaica, C. (2004). *Paisajes arqueológicos del noreste de México. Estructuración de las prácticas sociales de los grupos cazadores recolectores de Nuevo León y Coahuila*. México: ENAH INAH SEP.
- Crespo, A. M., Viramontes, C., & Rodríguez, I. (1996). *Arqueología, realidades, imaginaciones*. México: Académicos INAH Delegación D-II-IA-1 Sección X del SNTE.
- Criado Boado, F. (1989). Arqueología del Paisaje y Espacio Megalítico en Galicia. *Arqueología espacial*, 13, 61-117.
- Criado Boado, F. (1991). Construcción social del espacio y reconstrucción arqueológica del paisaje. *Boletín de Antropología Americana*, 5-29.
- Criado Boado, F. (1993). Límites y posibilidades de la arqueología del paisaje. *SPAL Revista de Prehistoria y Arqueología*(2), 9-55.
- Criado Boado, F. (1999). *Del terreno al espacio: planteamiento y perspectivas para la arqueología del paisaje*. (G. d. Paisaje, Ed.) Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela.
- Cruz Flores, S. (2015). La conservación de sitios con patrimonio gráfico-rupestre en México: acciones desde una perspectiva integral. En G. A. Ramírez Castilla, F. Mendiola Galván, W. B. Murray, & C. Viramontes Anzures, *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana* (págs. 63-72). Ciudad Victoria: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- De Guichen, G. (2014). *Programa de investigación para la conservación preventiva y régimen de la cueva de Altamira*. Santander: Universidad de Cantabria.
- De las Heras Martín, C. (7 de marzo de 2016). El descubrimiento de la cueva de Altamira. *Museo de Altamira*, 17-27. Obtenido de http://museodealtamira.mcu.es/web/docs/El_descubrimiento.pdf
- De las Heras Martín, C., & Lasheras Corruchaga, J. A. (2004). La cueva de Altamira: historia de un monumento. Obtenido de http://museodealtamira.mcu.es/web/docs/Historia_de_un_monumento.pdf
- De las Heras, C. (6 de junio de 2014). El arte rupestre en voz de sus especialistas. (A. Vega, Entrevistador)
- De Lumley, H. (2007). *La grande histoire des premiers hommes européens*. Tusquets .
- De Martino, E. (1985). *El mundo mágico* (Vol. 32). México: Universidad Autónoma Metropolitana. Colección de Cultura Universitaria.

- de Villers, B. (Janvier de 2000). Ancestralité de la vie intentionnelle dans la constitution de l'espace. Approche phénoménologique de. *L'art du comprendre*(9), 48-67.
- Déchelette, J. (1908). *Manuel d'archéologie préhistorique. Celtique et gallo-romaine I*. París: Picard.
- Domínguez Núñez, M. C., & Rosales Cueva, H. (2011). "Las manitas", cañada de Cisneros Cisneros, México. *Un análisis con herramientas de semiótica visual*. Recuperado el 07 de 08 de 2018, de <http://www.rupestreweb.info/lasmanitas.html>
- Durkheim, É. (2007). *Las formas elementales de la vida religiosa*. Madrid: Akal.
- Eliade, M. (1974). *Tratado de historia de las religiones*. Madrid: Cristiandad.
- Eliade, M. (1999). *Historia de las creencias y de las ideas religiosas Vol. 1 De la edad de la piedra a los misterios de Eleusis*. Barcelona: Paidós.
- Eliade, M. (2009). *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: FCE.
- Fernández, M. M. (2009). Tierra de hechiceros: Arte indígena de patagonia septentrional argentina. *Zephyrus, LXIV*(julio-diciembre), 141-147.
- Forcano i Aparicio, M. (2000). Las pinturas rupestres de Potrero de Chaidez, Durango. En M.-A. Hers, J. L. Mirafuentes, M. d. Soto, & M. Vallebuena, *Nómadas y sedentarios en el Norte de México* (págs. 489-509). México: UNAM IIA IIE IIH.
- Frazer, J. (2011). *La rama dorada: Magia y religión*. USA: FCE.
- Freeman, L. G. (1992). Seres, signos y sueños: la interpretación del arte paleolítico. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie 1 Prehistoria y Arqueología*(V), 87-106.
- Gadamer, H. G. (1977). *Verdad y método I. Fundamentos de una hermética filosófica*. (A. A. Agapito, Trad.) Salamanca: Sígueme.
- García Guinea, M. Á. (2004). *Altamira y otras cuevas de Cantabria*. Madrid: Silex Arte.
- Gaucher, G. (1987). André Leroi-Gourhan, 1911-1986. *Bulletin de la Société préhistorique française, 84*(10-12), 302-315.
- Gende, C. (2013). El rodeo epistemológico para el giro hermético en La teoría de interpretación de Paul Ricoeur. Salvador de Bahía: XVII Congreso Interamericano de Filosofía.
- Gobierno de Cantabria. (1996). *I Encuentro de Historia de Cantabria*. Santander: Universidad de Cantabria.
- Goguitchaichvili, A., Morales, J., Urrutia-Fucugauchia, J., Soler Arechalde, A. M., Acosta, G., & Castelletic, J. (2016). The use of pictorial remanent magnetization as a dating tool: State of the art and perspectives. *Journal od Archaeological Science: Reports 8*, 15-21.

- Gomes, H. R. (2013). Identification of pigments used in rock art paintings in Gode Roriso-Ethiopia using Micro-Raman spectroscopy. *Journal of Archaeological Science*, 40, 4073-4082.
- González Arratia, L. (1987). *Teoría y método en el registro de las manifestaciones gráficas rupestres*. México: INAH Cuadernos de Trabajo 35.
- González Morales, M., & Moro Abadía, Ó. (2002). 1902: el reconocimiento del arte paleolítico. En J. Torres, *Historica et philologica* (págs. 211-228). Santander: Universidad.
- González Porta, M. A. (jan/jun de 2010). Hermenéutica de una filosofía de las formas simbólicas. *Principios Natal*, 17(27), 219-241.
- González, R. (2010). Tras la huella de la arcaica irrupción del logos a partir del punto de vista de Erns Cassirer. *Límite. Revista de Filosofía y psicología*, 5(21), 5-31.
- Guerra Gómez, M. (1960). *Interpretación religiosa del arte rupestre (Ojo Guareña)* (Vol. Cuadernos de Teología 21). Burgos: Facultad de Teología del Norte de España.
- Guevara Sánchez, A., & Mendiola Galván, F. (2014). *Geometrías de la imaginación. Diseño e iconografía Chihuahua*. México: Arte Popular de México.
- Gutiérrez, M. d., & Hyland, J. R. (2002). *Arqueología de la Sierra de San Francisco*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Halverson, J. (1987). Art for Art's Sake in the Paleolithic. *Current Anthropology*, 28(1), 63-71.
- Hamayon, R. N. (2011). *Chamanismo de ayer y de hoy. Seis ensayos de etnografía e historia siberiana*. (Vol. Serie Antropológica 18). México: Instituto de Investigaciones Históricas UNAM.
- Hambleton, E. (1979). *La pintura rupestre de Baja California*. México: Fomento Editorial Banamex.
- Harrison, J. E. (2013). *Arte y ritual antiguos*. (A. Saborit, Ed., & A. Saborit, Trad.) México: Ediciones del Museo Nacional de Antropología INAH.
- Hernando, A. (2002). *Arqueología de la identidad*. Madrid: Akal.
- Herrera Maldonado, D., & Chacón Rosas, A. L. (2015). Análisis de las técnicas pictóricas rupestres a partir de su registro con el microscopio digital Celestron. El caso del sitio El Rincón del Canal, Cañón del Molino, Durango. En G. A. Ramírez Castilla, F. Mendiola Galván, W. B. Murray, & C. Viramontes Anzures, *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana* (págs. 87-103). Ciudad Victoria: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- Hester, T. R., Heizer, R. F., & Graham, J. A. (1988). *Métodos de campo en arqueología*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Hodder, I. (1988). *Interpretación en arqueología*. Barcelona: Crítica.
- Hoffmann, D. L.-a. (February de 2018). U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art. *Science*(359), 912-915.
- Hole, F., & Heizer, R. F. (1977). *Introducción a la arqueología prehistórica*. México/Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Hole, F., & Heizer, R. F. (1983). *Introducción a la arqueología prehistórica*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Huarte Cuéllar, R. (2012). El concepto de "tradición" en la filosofía de las ciencias sociales y humanas. *Noésis*, 21(42), 20-39.
- Hurel, A. (19 de janvier de 2003). *Un prêtre, un savant dans la marche vers l'institutionnalisation de la préhistoire. L'abbé Henri Breuil (1877-1961)*. Recuperado el 12 de septiembre de 2017, de La revue pour l'histoire du CNRS [En ligne], 8 | 2003,: <http://histoire-cnrs.revues.org/550> ; DOI : 10.4000/histoirecnrs.
- Illera Montoya, C. (1994). *Contenido simbólico de las pinturas rupestres del Valle del Mezquital. Análisis semiótico, tesis de Maestría en Arqueología*. México: Tesis de maestría ENAH INAH.
- INAH. (21 de 01 de 2016). *El INAH identifica evento astronómico en pintura rupestre de El Vallecito*. Recuperado el 2019, de Dirección de medios de comunicación: <https://www.inah.gob.mx/images/boletines/pdf//article/4995/17%20EI%20INAH%20identifica%20evento%20arqueoastron%C3%B3mico%20en%20pintura%20rupestre%20de%20El%20Vallecito.pdf>
- INAH. (30 de Enero de 2019). *Dirección Medios de Comunicación*. Obtenido de <https://www.inah.gob.mx/boletines/7916-exhibiran-primera-replica-mexicana-de-un-sitio-con-pintura-rupestre-basada-en-registro-3d>
- Insaurralde Caballero, M., & Sánchez, E. (2012). *Análisis de muestras de pintura rupestre procedentes del Sitio El Indio, proyecto arqueológico La Pitarrilla, Michoacán*. Morelia: LADIPA El Colegio de Michoacán.
- Islas Arroyo, M. E. (2013). *Breve radiografía de la arqueología en México: quienes la hacen y las problemáticas que enfrentan*. México: UNAM FCPS.
- Jiménez, J. (1996). Las raíces del arte: El arte etnológico. En *Historia del Arte. 1: El mundo antiguo* (págs. 41-83). Madrid: Alianza.
- Jordá Cerda, F. (1981). El gran techo de Altamira y sus santuarios superpuestos. En *Symposium Internacional sobre Arte Prehistórico* (págs. 277-288).
- Kajiya, E. R. (2010). Images Analysis Coupled With PIXE Technique for Picture Characterization. (J. R. J. L. Ruvalcaba, Ed.) *LASMAC (2nd Latin-American Symposium on Physical and Chemical Methods in Archaeology, Art and Cultural Heritage Conservation*, 35-39.

- Kant, M. (2008). *Crítica de la razón pura*. México: Porrúa.
- Kosso, P. (2006). Introduction. Epistemology of archeology. En G. G. Fagan, *Archaeological fantasies. How pseudoarchaeology misrepresents the past and misleads the public* (págs. 3-22). London: Routledge.
- La Rubia de Prado, L. (2009). Nexos antropofilosóficos. La abstracción en el arte prehistórico y las vanguardias. *Gazeta de antropología*, 25(2).
- Laming-Empeaire, A. (1962). *La signification de l'art rupestre paléolithique. Méthodes et applications*. París: A & J Picard.
- Laming-Empeaire, A. (1968). *La arqueología prehistórica*. Barcelona: Martínez Roca .
- Laming-Empeaire, A. (1969). Por une nouvelle approche des sociétés préhistoriques. *Annales, Économies, Sociétés, Civilisations*, 24(5), 1261-1269.
- Lara Galicia, A. (2007). Re-Configuraciones fractales y manifestaciones rupestres. En F. López Aguilar, & F. Brambila Paz, *Antropología Fractal* (págs. 159-171). México: SMM CIMAT.
- Lara Galicia, A., & López Aguilar, F. (2007). Los hñahñu en las manifestaciones rupestres del Valle del Mezquital. En M. A. Morales Damián, *Estudios sobre representaciones rupestres en Hidalgo* (págs. 45-52). Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Lara Galicia, A., & López Aguilar, F. (2010). Fractales, espejos e iteraciones en las manifestaciones rupestres del Valle del Mezquital, Hidalgo. En F. López Aguilar, & P. Fournier, *Patrimonio, identidad y complejidad social: enfoques interdisciplinarios* (págs. 193-207). México : INAH ENAH.
- Lara Zavala, N. (2016). Técnica y tecnología. En N. Lara Zavala, *Ensayos de filosofía de la ciencia y la tecnología* (págs. 217-229). México: Vínculos.
- Lartet, E., & Christy, H. (1875). *Reliquiae Aquitanicae Being contributions to the archaeology and palaeontology of Périgord and the adjoining provinces of southern France 1865-1875*. London: Thomas Rupert Jones. Obtenido de <https://archive.org/details/reliquiaequitan00lartuoft>
- Lasheras, J. A. (2003). *El arte paleolítico de Altamira*. (J. A. Lasheras, Ed.) Madrid: Turner.
- Lasheras, J. A. (2003). *Redescubrir Altamira*. Madrid: Truner.
- Lasheras, J. A. (2009). The cave of Altamira 22000 years of history. *Adoranten*, 1-27. Obtenido de http://museodealtamira.mcu.es/web/docs/Altamira_Adoranten.pdf
- Lasheras, J. A. (18 de junio de 2014). El arte rupestre en voz de sus especialistas. (A. N. Vega Barbosa, Entrevistador)

- Lasheras, J. A., & de las Heras, C. (2004). Comentario a los Breves apuntes... En M. Sanz de Sautuola, *Breves apuntes de objetos prehistóricos de la provincia de Santander*. Santander: Fundación Sautuola.
- Laudan, L. (1999). Epistemología, realismo y evaluación racional de teorías. En A. Velasco Gómez, *Progreso, pluralismo y racionalidad en la ciencia* (págs. 27-40). México: FFyL UNAM.
- Laudan, L. (2009). Sobre una historia presentista de (casi) todo. En A. Velázquez, & L. Toledo, *Filosofía natural y lenguaje: homenaje a José Antonio Robles* (págs. 187-193). México : UNAM IIF.
- Layton, R. (1993). Relectura del arte rupestre: Texto y discurso. En V. autores, & K. H. Olsen (Ed.), *Perceiving Rock Art: Social and Political Perspectives* (J. M. González, Trad.).
- Leroi-Gourhan, A. (1958). La fonction des signes dans les sanctuaires paléolithiques. *Bulletin de la Société préhistorique de France*, 55(5-6), 307-321.
- Leroi-Gourhan, A. (1989). *El medio y la técnica. Evolución y técnica II*. Madrid: Taurus.
- Leroi-Gourhan, A., Baillou, G., Chavallion, J., & Laming-Emperaire, A. (1974). *La prehistoria*. Barcelona: Labor.
- Litvak, J. (1986). *Todas las piedras tienen 2000 años. Una introducción a la arqueología*. México: Trillas.
- Llamazares, A. M. (1986). *Hacia una identificación de semiosis. Reflexiones para su aplicabilidad para el arte rupestre de la investigadora argentina* (Vol. 11). Buenos Aires: Instituto Nacional de Antropología.
- Lombardi, O., & Pérez Ransanz, A. R. (2012). *Los múltiples mundos de la ciencia. Un realismo pluralista y su aplicación a la filosofía de la física*. México: UNAM Siglo XXI.
- Lombo Montañés, A. (2015). Grotescos, máscaras y fantomes en el arte paleolítico. Análisis conceptual y revisión crítica. *Pyrenae Revista de Prehistòria I Antiquitat de la Mediterrània Occidental*, 46(2), 7-29.
- Lombo Montañés, A. (2015). Los significados del arte paleolítico: Una revisión historiográfica y crítica. *Arqueoweb*(16), 4-20.
- López Aguilar, F. (1990). *Elementos para una construcción teórica en arqueología*. México: INAH.
- López Aguilar, F. (2012). 10.- Arqueología y complejidad sobre la naturaleza del dato arqueológico. En M. Cervantes, *17 Temas de la antropología mexicana* (págs. 240-262). México: Academia Mexicana de Ciencias Antropológicas.
- López Aguilar, F., & Bali Chávez, G. (1995). Mesoamérica, una visión desde la teoría de la complejidad . *Ludus Vitalis*, 83-102.

- López Wario, L. A. (2008). *Lenguaje en piedra. Manifestaciones gráfico rupestres registradas por la Dirección de Salvamento Arqueológico*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- López Wario, L. A. (2010). *Arqueólogos a través del espejo*. México: INAH.
- Madariaga de la Campa, B. (2000). *Sanz de Sautuola y el descubrimiento de Altamira*. Santander: Fundación Marcelino Botín.
- Madariaga, B. (2002). *Escritos de Marcelino Sanz de Sautuola y primeras noticias sobre la cueva de Altamira*. Santander: Gobierno de Cantabria.
- Mandoki, K. (2006). *Estética cotidiana y juegos de la cultura. Prosaica I*. México: Conaculta FONCA Siglo XXI.
- Manzanilla, L., & Barba, L. (1994). *La arqueología: una visión científica del pasado del hombre*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Martínez González, R. (2003). Crítica al modelo neuropsicológico. Un abuso de los conceptos trance, éxtasis y chamanismo a propósito del arte rupestre. *Cuicuilco Nueva Época*, 10(29).
- Martínez González, R., & Viñas, R. (diciembre de 2007). Palabras e imágenes de la vieja serpiente cornuda: una mirada desde Mesoamérica. *Arqueología*, 36, 135-158.
- Martínez Muriel, A., & Bader Rentería, C. (2004). Dos décadas de arqueología en México. *Mexican Studies*, 20(2), 177-220. Obtenido de <http://www.jstor.org/stable/10.1525/msem.2004.20.2.187>
- Martínez, S. F., & Huang, X. (2015). *Hacia una filosofía de la ciencia centrada en prácticas*. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM.
- Medina Jaén, M. (2009). El Inventario Nacional de Zonas Arqueológicas situación actual y perspectivas. En S. Mesa Dávila, M. T. Castillo Mangas, P. F. Sánchez Nava, & M. Medina Jaén, *Memoria del registro arqueológico en México* (Vol. 548 Colección Científica, págs. 169-194). México: INAH.
- Mendiola Galván, F. (2002a). *Arte rupestre: Epistemología, estética y geometría. Sus interrelaciones con la simetría de la cultura*. Recuperado el 02 de 01 de 2019, de Rupestreweb: <http://www.rupestreweb.info/mendiola2.html>
- Mendiola Galván, F. (2003). Estética y ética en la investigación del arte rupestre. *IV Coloquio Guatemalteco de Arte Rupestre* (págs. 1-20). Guatemala: Publicación digital en CD.
- Mendiola Galván, F. (2003). La gráfica rupestre, ¿artefacto, forma cultural o arte? La duda permanente para el caso de la arqueología mexicana. En R. Coronado, & E. Porras, *Miradas antropológicas sobre el norte de México. 10 años de la ENAH Chihuahua* (págs. 195-214). México: Delegación D-II-IA_I Sección 10 SNTE, ENAH Chihuahua.
- Mendiola Galván, F. (2006). *Espejo de piedra. Memoria de luz. El arte rupestre de Chihuahua*. Chihuahua: México desconocido.

- Mendiola Galván, F. (2008). *Las texturas del pasado. Una historia del pensamiento arqueológico en Chihuahua, México*. México: ENAH Chihuahua INAH.
- Mendiola Galván, F. (2010). *El arte rupestre en el contexto del territorio simbólico: Identidad y patrimonio cultural*. Recuperado el 12 de mayo de 2019, de <http://arterupestremexicoymas.com/territorio.html>
- Mendiola Galván, F. (2015). El arte rupestre entre la biósfera y la noósfera. Acercamiento inicial a través del pensamiento de Vladimir Vernadsky y Pierre Teilhard de Chardin. En G. A. Ramírez Castilla, F. Mendiola Galván, W. B. Murray, & C. Viramontes Anzures, *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana* (págs. 141-149). Ciudad Victoria: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- Mendiola Galván, F. (2019). Integrar lo interno y lo externo. Nuevas reflexiones teóricas en construcción a propósito del arte rupestre. Conferencia en Coloquio Internacional de Arte Rupestre Querétaro 2019. Querétaro: Museo Regional de Querétaro.
- Mendiola, F. (2002a). *Nuevas consideraciones en el estudio de la gráfica rupestre*. Recuperado el 08 de 07 de 2018, de Rupestreweb: <http://www.rupestreweb.info/mendiola.html>
- Menéndez, M., Jimeno, A., & Fernández, V. (2011). *Diccionario de Prehistoria*. Madrid: Alianza.
- Messmacher Tcherniavsky, M. (1964). *Las pinturas rupestres de la pintada. Un enfoque metodológico*. México: Tesis de Maestría ENAH. Obtenido de <https://www.mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/tesis:943>
- Mohen, J. P. (2002). *Prehistoric art. The mythical birth of humanity*. Italia: Terrail.
- Mondragón, M., Hernández-Padrón, G., Solís, C., del Real, A., Trespacios-Quijano, R., Jiménez-Mue, C., & Viramontes, C. (2019). Multianalytical characterization of pigments from rock paintings in Guanajuato, Central México. *Journal of Archaeological Science: Reports*(26), 1-12.
- Mora Echeverría, J. I., & García-Uranga, B. L. (1986). Arqueología de superficie en la región del Cabo, Baja California Sur, México. *Revista Mexicana de Estudios Antropológicos (Arqueología de Superficie)*, XXXII, 63-77.
- Morales Damián, M. A. (2007). Introducción. En M. A. Morales Damián, *Estudios sobre representaciones rupestres en Hidalgo* (págs. 5-8). Pachuca: Universidad Autónoma del Estado de Hidalgo.
- Moro Abadía, O., & González Morales, M. (2004). 1864 - 1902: El reconocimiento del arte paleolítico. *Zephyrus*, 57, 119-135.
- Moro Abadía, Ó., & González Morales, M. (2005). El arte por el arte. Revisión de una teoría historiográfica. *MUNIBE*, 179-188.

- Moro Abadía, Ó., & González Morales, M. (2010). Redefining neanderthals and art: an alternative interpretation of the multiple species model for the origin of behavioural modernity. *Oxford Journal of archaeology*, 29(3), 229-243.
- Moro Abadía, Ó., & González Morales, M. R. (2015). Arte paleolítico: Una historia cultural. *ISTOR*(60), 245-294.
- Morris, N. (1991). The Philosophy of Ernst Cassirer as Applied to Rock Art at Parawan Gap, Utah. En U. R. Association, *10th Annual Symposium 1990* (Vol. X, págs. 105-129). Salt Lake City: Utah Rock Art Research Association.
- Moulines, U. (2011). *El desarrollo moderno de la filosofía de la ciencia*. México: UNAM IIF.
- Münster, S. (1 de junio de 2016). La cosmographie universelle de tout de monde. (F. de Belleforest, Trad.) París. Obtenido de <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54510n.r>
- Murray, W. B. (2015). Arte rupestre o manifestaciones gráficas rupestres: una coyuntura crítica en los estudios rupestres mexicanos. En G. A. Ramírez Castilla, F. Mendiola Galván, W. B. Murray, & C. Viramontes Anzures, *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques en la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana* (págs. 135-140). Ciudad Victoria: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- Murray, W. B., & Valencia, D. (1996). Recent rock art research in Mexico and Central America. En P. F. Bahn, *Rock Art Studies: News of the World I* (págs. 185-202). Oxford UK: Oxbow Books.
- Murray, W. B., & Viramontes, C. (2006). Zone 1: Mexico (including Baja California). En *Rock art of Latin America & The Caribbean*. ICOMOS World Heritage Convention.
- Murray, W. B., Gutiérrez, M. d., Quijada, C. A., Viramontes Anzures, C., & Winter, M. (2003). Mexican Rock Art Studies at the Turn of the Millennium. En P. Bahn, *Rock Art Studies: News of the world II* (págs. 178-195). Oxford UK: Oxbow Books.
- Murray, W. B., Mendiola, F., Gutiérrez, M. d., & Viramontes, C. (2016). Rock art Research in Mexico (2010-2014). En P. Bahn, N. Franklin, M. Strcker, & E. Devlet, *Rock Art Studies: News of the World V* (págs. 245-265). England: Archaeopress Archaeology.
- Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira. (2002). *Re-pintar Altamira, un viaje al Paleolítico superior*. Galicia: Xunta de Galicia.
- Nougier, L.-R. (1958). Réflexions sur l'origine de l'Art. *Pallas. Travaux de l'Institut d'Art Préhistorique de l'Université de Toulouse*, 7, 31-44.
- Novelo Oppenheim, V. (2011). *Las imágenes visuales en la investigación social*. México: CIESAS.
- Ortiz Barrera, R. M., Cabadas Báez, H. V., Sandoval Mora, C. C., & Punzo Díaz, J. L. (2015). La pintura rupestre del sitio arqueológico El Indio: un esfuerzo conjunto por conservar

- la historia de Durango. En G. A. Ramírez Castilla, F. Mendiola Galván, W. B. Murray, & C. Viramontes Anzures, *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana* (págs. 105-112). Ciudad Victoria: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- Pagés, A. (2006). *Al filo del pasado. Filosofía hermenéutica y transmisión cultural*. Barcelona: Herder.
- Palacio-Pérez, E. (2015). La investigación del arte paleolítico. Historia de un concepto. *ISTOR Historias de la prehistoria*(60), 155-203.
- Pancorbo, L. (2006). *Abecedario de antropologías*. México: Siglo XXI.
- Panizza, M. C. (2013). Estética abstracta geométrica de los cazadores recolectores del área de Ventania. *Boletín del Museo chileno de arte precolombino*, 49-61.
- Parente, D. (2007). Técnica y naturaleza en Leroi-Gourhan: límites de la naturalización de lo artificial. *Ludus Vitalis*, 157-178.
- Pascua Turrión, J. F. (2006). *El arte paleolítico: historia de la investigación, escuelas interpretativas y problemática sobre su significado*. Recuperado el 07 de 08 de 2019, de Rupestreweb: <http://www.rupestreweb.info/artepaleolitico.html>
- Pearce, D. G., & Bonneau, A. (2018). Trouble on the dating scene. *Nature, ecology and evolution*, s/p.
- Pérez Negrete, M., Martz de la Vega, H., & Aguilera Almanza, J. (2017). *De ranas, astros y cuentas del tiempo. Inspecciones arqueológicas a piedras grandes*. México: CL Editorial Praxis.
- Ponce de León, A. (2016). *La idea del Paleolítico*. México: Centro de Estudios Filosóficos, Políticos y Sociales Vicente Lombardo Toledano.
- Putnam, H. (1988). *Razón, verdad e historia*. Madrid: Tecnos.
- Ramírez Castilla, G. A., Galván Mendiola, F., Murray, W. B., & Viramontes, C. (2015). *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana*. Ciudad Victoria: ITCA INAH.
- Raphael, M. (1986). *L'art pariétal paléolithique*. (P. Brault, Trad.) París: Kronos.
- Rappaport, R. A. (2001). *Ritual y religión en la formación de la humanidad*. Madrid: Cambridge University Press.
- Ratier y Josse, P. (mayo de 7 de 1879). El techo de polícromos de la cueva de Altamira. *El techo de polícromos de la cueva de Altamira*. Museo Nacional y Centro de Investigación de Altamira, Santander. Recuperado el 1 de marzo de 2016, de Colecciones en Red: <http://ceres.mcu.es/pages/ResultSearch?txtSimpleSearch=Ratier,%20Paul&simpleS>

earch=0&hipertextSearch=1&search=simpleSelection&MuseumsSearch=MNCIA%7C&MuseumsRolSearch=19&listaMuseos=%5BMuseo%20Nacional%20y%20Centro%20de%20Investigaci%F3n%20de%20Altamira%5D

- Rayo, A. (2014). *La construcción del espacio de posibilidad*. Cátedra José Gaos 2014. México: Instituto de Investigaciones Filosóficas UNAM.
- Reinach, S. (1903). *L'art et la magie*. París. Obtenido de www.
- Reinach, S. (1905). *Cultes, mythes et religions...* París: Ernest Leroux.
- Renfrew, C., & Bahn, P. (2016). *Arqueología. Teorías, métodos y práctica*. España: Akal.
- Rettig Hinojosa, D. (2008). *Los planes de estudio en arqueología en la Escuela Nacional de Antropología e Historia y sus transformaciones (1964-2006): una reflexión sobre la nueva propuesta curricular*. México : UNAM FFyL IIF.
- Reyes Carrillo, V. (2000). *La interpretación chamánica en el Sitio de La Provedora, Sonora. Tesis de Licenciatura*. México: ENAH - INAH.
- Rincón Montero, S. (2015). Imágenes femeninas en el Valle del Guadiana. En G. A. Ramírez Castilla, F. Mendiola Galván, W. B. Murray, & C. Viramontes Anzures, *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana* (págs. 209-219). Ciudad Victoria: Instituto Tamaulipeco para la Cultura y las Artes.
- Ripoll Perelló, E. (1986). *Orígenes y significado del arte Paleolítico* (Vol. Serie Signos). Madrid: Silex Ediciones.
- Ripoll Perelló, E. (1997). Historiografía del arte prehistórico en la Península Ibérica: I, hasta 1914. *Espacio, Tiempo y Forma*(10), 89-126.
- Robles Zamora, J. A. (2018). *La relación entre cognición y cultura material en arqueología cognitiva*. México: UNAM FFyL IIF.
- Rocchietti, A. M. (2015). Arte rupestre: Imagen de lo fantástico. *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 39-49.
- Rodríguez De La Rosa, J. F. (En preparación). *La búsqueda de Oriwúame a través de las pinturas rupestres de la Cueva de las Monas en el área central de Chihuahua, México. Tesis de Licenciatura*. México: ENAH INAH.
- Rodríguez Ríos, S. P. (2013). *La divulgación de las ciencias sociales en la comunicación de la ciencia. Un análisis comparativo entre arqueología y biología*. México: UNAM FFyL IIF.
- Rosengren, M. (2012). Cave Art as Symbolic Form. En A. Hoel, & I. Folkvord, *Ernst Cassirer on Form and Technology: Contemporary readings*. Great Britain: Palgrave Macmillan.

- Rosengren, M. (2012). *Cave Art, Perception and Knowledge*. Hampshire: Palgrave Macmillan.
- Rosina, P. L. (2013). Caracterização de pigmentos em Arte Rupestre. *Arkeos*, 34, 257-263.
- Roussot, A. (1990). Les premières découvertes de l'art pariétal. *Paleo hors-série. Une historia de la préhistoire en Aquitaine*, 34-35. doi:10.3406/pal.1990.1415
- Roussot, A. (1998). *Petit glossaire de l'art préhistorique au Paléolithique*. Toulouse: Confluences.
- Roussot, A. (2017). *L'art préhistorique. La beauté et le mystère de oeuvres multimillénaires*. Didot: Éditions Sud Ouest.
- Ruggles, C. (1999). *Astronomy in prehistoric Britain and Ireland*. EEUU: Yale University Press.
- Sánchez Nava, P. F. (2009). Registro, delimitaciones, declaratorias y otras alternativas de protección del patrimonio arqueológico inmueble. En S. Mesa Dávila, M. T. Castillo Mangas, P. F. Sánchez Nava, & M. Medina Jaén, *Memoria del registro arqueológico en México* (págs. 591-597). México: INAH.
- Sandoval García, G. (2012). *Evidencia y justificación en la investigación de fenómenos del pasado. Una perspectiva arqueológica*. México: UNAM FFyL IIF.
- Sanz de Sautuola, M. (2004). *Breves apuntes de objetos prehistóricos de la provincia de Santander* (Edición Facsímil ed.). Santander: Fundación Sautuola.
- Schefer, J. L. (1999). *Questions d'art paléolithique*. París: P.O.L.
- Steif, A. (2010). *Endless resurrection: art and ritual in the upper paleolithic*. Ann Arbor: University of Michigan.
- Stevens, A. (1968). Animals in Palaeolithic cave art: Leroi-Gourhan's hypothesis. *Antiquity*, 54-57.
- Stukeley, W. (1740). *Stonhenge a temple restor'd to the britith druids*. Londres: W. Innys y R. Manby. Obtenido de <https://iif.harvard.edu>
- Subdirección General de Arqueología. (1979). *100 años del descubrimiento de Altamira*. Madrid: Dirección General del Patrimonio Artístico, Archivos y Museos, Ministerio de Cultura.
- Testart, A. (2016). *Art et religion de Chauvet `a Lascaux*. París: Gallimard.
- Torres Montes, L. (1981). El examen científico de artefactos arqueológicos: un cuadro teórico general. *Anales de Antropología*, 18(1), 13-55.
- Tylor, E. (1866). The Religion of Savages. *The Fortnightly Review*, 6, 71-86.
- Ucko, P. J., & Rosenfeld, A. (1967). *Arte paleolítico* (Biblioteca para el Hombre Actual ed.). (J. M. Gómez-Tabanera, Trad.) Madrid: Ediciones Guadarrama.

- Uriarte, M. T. (2013). *Historia y Arte de la Baja California*. México: Instituto de Investigaciones Históricas UNAM.
- Valdovinos Pérez, V. H. (2015). Manifestaciones gráfico rupestres en el Bajo Río Bravo. En G. A. Ramírez Castilla, F. Mendiola Galván, W. B. Murray, & C. Viramontes Anzures, *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana* (págs. 235-245). Ciudad Victoria: ITCA INAH.
- Valencia Cruz, D. J. (1992). *El arte rupestre en México. Tesis de licenciatura en arqueología*. México: Escuela Nacional de Antropología e Historia.
- Varagnac, A. (1969). La succession de l'abbé Breuil. *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*(5), 1249-1260.
- Vázquez León, L. (1996). *El leviatán arqueológico. Antropología de una tradición científica en México*. México: CIESAS Grupo Editorial Miguel Ángel Porrúa.
- Vega Barbosa, A. N. (2014). *Comprensión y explicación en el arte rupestre. Análisis de la cuestión en torno a las pinturas de Altamira*. México: Tesis de Máster Universidad del País Vasco / Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vega Barbosa, A. N. (2015). *La pertinencia del discurso filosófico en el análisis y construcción del saber arqueológico: una aproximación al fenómeno interpretativo. Tesis de Maestría*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- Vega Barbosa, A. N. (2016). De salvajes a chamanes. Caracterización de los primeros creadores del arte rupestre. En R. Gutiérrez Lombardo, J. Martínez Contreras, & A. Ponce de León, *Cultura y evolución* (págs. 153-166). México: CEFPSVLT, CEDAR, UV.
- Vega Barbosa, A. N. (2019a). La noción de abstracción en los estudios sobre arte rupestre. En R. Patiño, & B. Yañez Macías-Valadéz, *Historia natural del arte y evolución de la cognición* (págs. 167-178). México: La Fuente MEyA BUAP FFyL.
- Vega Barbosa, A. N. (2019b). Arte rupestre: 150 años de interpretaciones. Guía mínima para aproximarse al estudio del arte rupestre. En V. H. Bolaños Sánchez, A. Espinosa Barrios, F. Ortega Garnelo, & D. Reyes Baza, *Temas de cultura científica y tecnológica. Actitud crítica y ciudadanía responsable*. (págs. 139-164). México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Vega Barbosa, A. N., & Valdovinos Pérez, V. H. (En prensa). El problema de la intencionalidad en contextos funerarios.
- Velasco Gómez, A. V. (2016). La hermeneutización de la filosofía de la ciencia contemporánea. *Diánoia*, 53-64.
- Vergara Anderson, L. (2001). Paul Ricoeur y la representación del pasado. *Paul Ricoeur y la representación del pasado* (págs. 1-13). México: UIA.

- Vigliani, S. (2015). *Pinturas espirituales*. México: CONACULTA - INAH - ENAH.
- Viñas Vallverdú, R., Martínez González, R., & Deciga, E. (2001). La interpretación del arte rupestre. *Millars: Espai i Historia*, 24, 199-222.
- Viñas Vallverdú, R., Rubio Mora, A., & Mendoza Straffon, L. (2018). Contenidos astronómicos entre las manifestaciones rupestres del Arcaico Gran Mural, Baja California Sur, México. *Cuadernos de arte prehistórico*(5), 149-175.
- Viñas, R. (26 de junio de 2014). El arte rupestre en voz de sus especialistas. (A. Vega Barbosa, Entrevistador)
- Viramontes Anzures, C. (1999). Las manifestaciones gráficas rupestres. Una búsqueda metodológica. En C. Viramontes Anzures, & A. M. Crespo Oviedo, *Expresión y memoria. Pintura rupestre y petrograbado en las sociedades del norte de México* (págs. 27-42). México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Viramontes Anzures, C. (2005). *Gráfica rupestre y paisaje ritual. La cosmovisión de los recolectores-cazadores de Querétaro*. México: INAH.
- Viramontes Anzures, C. (2015). Hombre, mujer o quimera. Antropomorfismo y diferenciación sexual en el arte rupestre de la Sierra Gorda. En C. Viramontes Anzures, *La Sierra Gorda en el tiempo. Tiempo y región. Estudios históricos y sociales* (Vol. VIII, págs. 13-53). México.
- Viramontes Anzures, C., & Flores Morales, L. M. (2017). *La memoria de los ancestros. El arte rupestre de Arroyo Seco, Guanajuato*. México: SECRETARÍA DE CULTURA La Rana INAH CONACULTA.
- Viramontes Anzures, C., Salinas Hernández, F., & García Espino, M. M. (2015). Paisaje, cosmovisión e identidad. Las representaciones miniatura en el arte rupestre de Guanajuato. En G. A. Ramírez Castilla, F. Galván Mendiola, W. B. Murray, & C. Viramontes, *Arte rupestre de México para el mundo. Avances y nuevos enfoques de la investigación, conservación y difusión de la herencia rupestre mexicana* (págs. 173-183). Ciudad Victoria: Instituto Tamailpeco para la Cultura y las Artes.
- Viramontes, C., Murray, W. B., Gutiérrez, M. d., & Mendiola, F. (2008). 15. Rock Art Research in West and Northern Mexico, 2000-2004. En P. Bahn, N. Franklin, & M. Strecker, *Rock Art Studies News of the World III* (págs. 247-249). Oxford, UK, Great Britain: Oxbow Books.
- Viramontes, C., Murray, W. B., Gutiérrez, M. d., & Mendiola, F. (2012). 18. Continuing progress in mexican rock art research 2005-2009. En P. Bahn, F. Natalie, & M. Strecker, *Rock Art Studies. News of the World IV* (págs. 264-). Oxford, UK, Great Britain: Oxbow Books.
- Watson, P. J., LeBlanc, S. A., & Redman, C. L. (1971). *Explanation in archaeology. An Explicitly Scientific Approach*. United States of America: Columbia University Press.
- Wheeler, M. ([1961] 1995). *Arqueología de campo*. España: Fondo de Cultura Económica.

- White, S. (1988). *La ciencia de la cultura: un estudio sobre el hombre y la civilización*. Barcelona: Círculo de lectores.
- Wilson, T. (1898). *Prehistoric Art; or the origin of art as manifested in the work of prehistoric man*. U. S. National Museum. Recuperado el 11 de septiembre de 2016, de <https://archive.org/stream/prehistoricarto00uphagoog#page/n9/mode/2up>
- Wylie, A. (2002). *Thinking from Things: Essays in the Philosophy of Archaeology*. London: University of California Press.