Samaniego, Blanca
Lenguaje Visual Prehistórico
Ciclo: Lengüajes II, 2013
Círculo Lacaniano James Joyce. Madrid. 2016

Lenguaje Visual Prehistórico

Blanca Samaniego

PRESENTACIÓN SERGIO LARRIERA: Hoy contamos con la presencia de Blanca Samaniego. Es doctora en Prehistoria por la Universidad Complutense, se desempeña como Jefa del Servicio de Sistemas Informáticos en el Museo Arqueológico Nacional. Tiene un largo historial en excavaciones, prospecciones y digitalizaciones de arte rupestre y ha publicado varios artículos en revistas de su especialidad. Blanca ha atravesado la experiencia analítica en calidad de analizante, y hemos labrado una sólida relación a través de varias actividades entre las que destacamos su participación activa en el seminario que Eugenio Trías dictó en Madrid durante diez años. En 2004 organizó en el Museo Arqueológico Nacional un seminario en colaboración científica con Jorge Alemán y yo mismo sobre "La cuestión del tiempo y el psicoanálisis", que duró un curso entero con 12 sesiones y fue un evento sin precedentes para el propio museo, nos comentaba Blanca que nunca había sucedido una serie de conferencias tan larga que durase un año.

Hoy nos vas a hablar de lenguaje visual prehistórico que se inscribe en nuestra serie de Lengüajes, esta cuestión es la mejor muestra de una lectura con el lenguaje y no con la escritura, dado que lo que vamos a trabajar es previo a la escritura. Muchas gracias.

PALABRAS CLAVE: Arte prehistórico, lenguaje visual, semiótica gráfica

Intervención: 9 de julio

El problema: interpretar el arte prehistórico

Gracias a ti. Es verdad que le agradezco mucho a Sergio Larriera su invitación a este curso, y vengo con emoción porque me estreno en una situación como ésta, es mi primer acto después de mi doctorado, que logré con la defensa de la tesis "El Esquematismo en el Arte Prehistórico de la Península Ibérica" hace apenas tres semanas, en la Universidad Complutense de Madrid. Además, gracias a la propuesta de Sergio para este ciclo de reuniones "Lengüajes II", "Lenguaje Visual Prehistórico" es un título muy apropiado, son tres palabras que, juntas, me estimulan en la idea de que pueden consolidarse en la teoría arqueológica en adelante.

La pregunta con que iniciamos la presentación, "cómo se infiere información desde la representación visual sin conocer el código interno original", es una pregunta clave para mí, como resultado del esfuerzo metodológico realizado a lo largo de la investigación. Pero esta pregunta, expuesta de forma aislada, puede parecer presuntuosa, demasiado abstracta, y necesita ser contextualizada, necesita justificar por qué se formula.

El objetivo de mi tesis es la comprensión del arte prehistórico en cualquier contexto en que se produzca, a través de un mismo método de tratamiento de la información y que éste sea una referencia útil para el diálogo. Y lo intento trayendo la semiótica gráfica al estudio del arte prehistórico, lo que nos conduce a un lenguaje compuesto entre arqueología y semiótica, conceptos como reconocimiento y representación, esquema e infralógica visual, entre otros. El reto es alto porque pretende abordar toda manifestación gráfica o expresión visual desde sus comienzos, en la línea imaginaria temporal, desde hace 40 mil años hasta el presente, resumimos el consenso sobre el origen del arte prehistórico y la clasificación de algunas etapas del arte en virtud de estilos y contextos culturales, no todas consensuadas (Fig. 1).

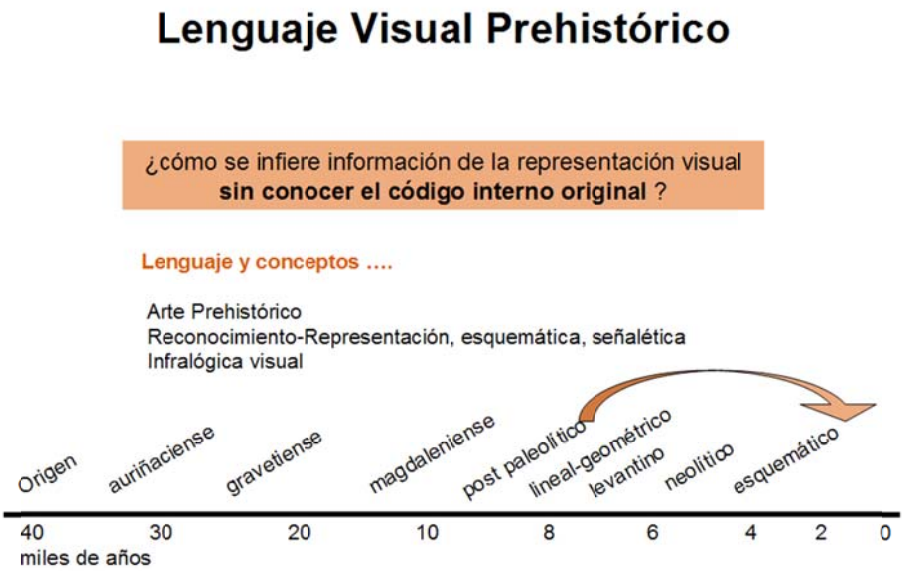


Fig. 1

En estas dos sesiones el plan es mostrar un caso de estudio, el que utilizamos como ensayo del método, pero antes conviene repasar por qué el prehistoriador o el arqueólogo necesita de un método para la interpretación del arte prehistórico.

Y lo haremos a través del humor gráfico (Fernández 1997). Entre las posiciones críticas sobre la capacidad y el alcance interpretativo del arte prehistórico, destacaremos dos. La primera es la imposibilidad absoluta, es decir, es imposible decir nada con el discurso original, pues éste y sus circunstancias están perdidas, no se pueden recuperar; es la postura escéptica hacia cualquier interpretación sobre actos de representación en el pasado, bien en su relación con lo sagrado o su implicación con experiencias de trance, a las que alude el primer chiste gráfico (Fig.2-16), o la tendencia a atribuir al arte una trascendencia religiosa, en relación con lo misterioso, una actitud bien expresada en el segundo chiste donde los mismos destinatarios prehistóricos son escépticos ante esta interpretación, caricaturizados como visitantes (turistas) de las cuevas (Fig.2-17).

Fig. 2

La segunda posición se formula como un exceso hacia el papel del investigador, desde la Teoría Crítica y Social; el propio investigador refleja, a través de su formación, su experiencia vital, el país y la política en que está inmerso, los componentes dominantes entre los criterios teóricos e interpretativos de su investigación. En este orden la crítica más general es el llamado "actualismo", es decir, la transferencia de cuestiones actuales al pasado, asumiendo su oportunidad sin demostrarla. Esta posición está expuesta en el chiste de la figura 15 (Fig. 3), donde se sugiere una clase didáctica y el aburrimiento de algunos alumnos.

También cabe la posibilidad de que lo cotidiano o lo subjetivo esté entre las motivaciones originales, en lugar de aspectos más transcendentes como la interpretación de las diosas en las figuras venus (Fig. 3-13). Este chiste del soltero es más atrevido, tiene una doble lectura que raya con el tabú o lo no pronunciable, por parte del investigador, sobre sus preferencias sexuales o cualquier mención a su experiencia personal.

Fig. 3

En general, entre las críticas que se pueden hacer al alcance teórico arqueológico es que se basa principalmente en la tecnología y a partir de ella se pretenden conocer cuestiones de comportamiento de sus autores. Los chistes gráficos siguientes aluden a este hecho (Fig. 4), el conocimiento arqueológico se basa principalmente en la tecnología para deducir el carácter cognitivo y la mentalidad que hay detrás de este aspecto de la cultura.

Incluso, aun disponiendo de evidencias sobre invenciones tecnológicas desconocemos cómo se produjeron (de ahí el magnífico chiste de la rueda de piedra); o qué especie humana es la responsable del "complejo musteriense", cómo informa la tecnología sobre la mentalidad de los neandertales o las poblaciones *sapiens* que la practicaban (chiste afectuosamente dedicado a los psicoanalistas de la sala).

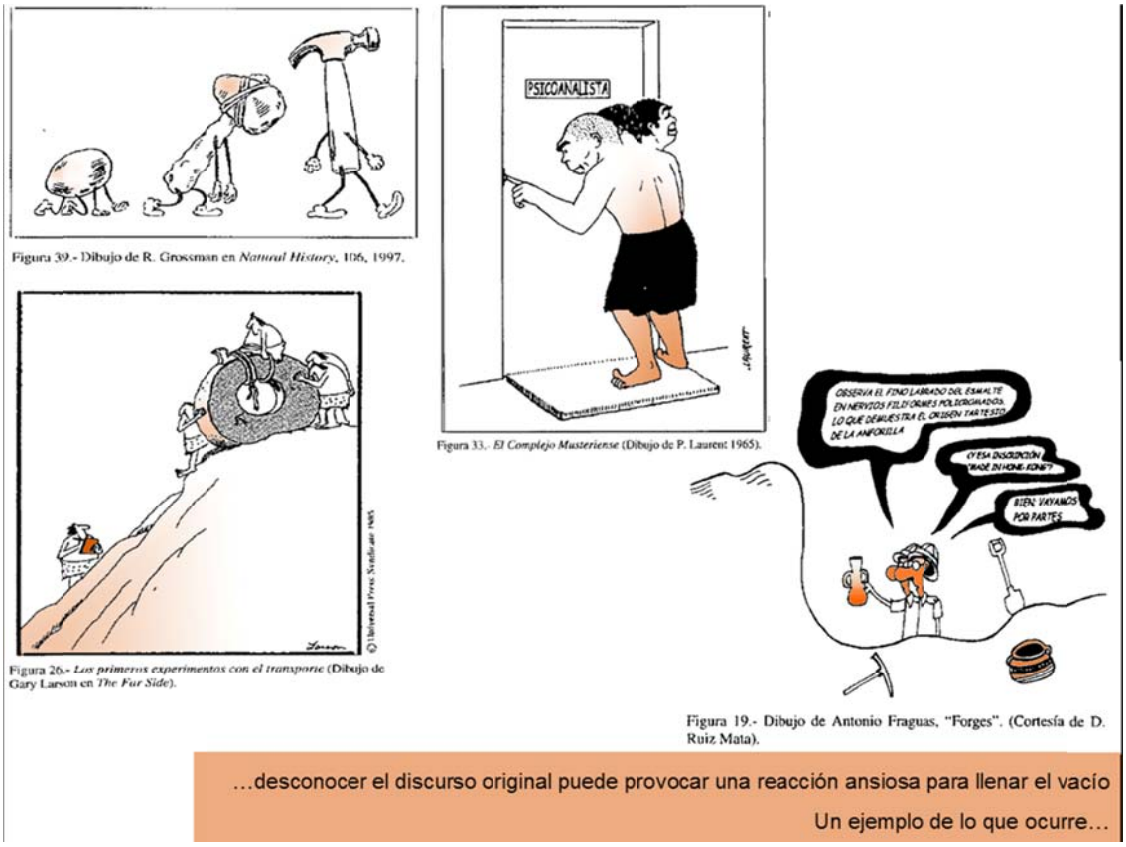


Figura 39.- Dibujo de R. Grossman en *Natural History*, 106, 1997.

Figura 33.- *El Complejo Musteriense* (Dibujo de P. Laurent 1965).

Figura 26.- *Los primeros experimentos con el transporte* (Dibujo de Gary Larson en *The Far Side*).

Figura 19.- Dibujo de Antonio Fraguas, "Forges". (Cortesía de D. Ruiz Mata).

...desconocer el discurso original puede provocar una reacción ansiosa para llenar el vacío

Un ejemplo de lo que ocurre...

Fig. 4

En todo caso, y teniendo en cuenta que este resumen gráfico no pretende sintetizar la enorme literatura escrita sobre este problema, respecto al afán deductivo e interpretativo del arqueólogo, me gusta decir que "desconocer el discurso original puede provocar una reacción ansiosa para llenar el vacío", como en el chiste de la anforilla de Forges:

> *"- Observa el fino labrado del esmalte en nervios filiformes policromados, lo que demuestra el origen tartésico de la anforilla.*
>
> *- ¿Y esa inscripción Made in Hong-Kong?*
>
> *- Bien, vayamos por partes.".*

Es decir, tendemos a proponer respuestas armando una teoría o explicamos toda una argumentación a modo de conclusión, aunque sólo sirva para algunos casos y no para todos; es difícil mantener la posición de que no se puede decir nada, produciendo un efecto de respuesta acelerada o antes de tiempo.

Para poner un ejemplo concreto de lo que puede ocurrir, veamos cómo se interpretaron las pinturas del abrigo de Cogul (Lleida). Este abrigo se encuentra a orillas del río Set, vemos la foto realizada en 1908 por Ceferí Rocafort cuando se dispuso a documentarlo, hecha desde el pueblo. Las aspas muestran el lugar de la roca con pinturas (Fig. 5).

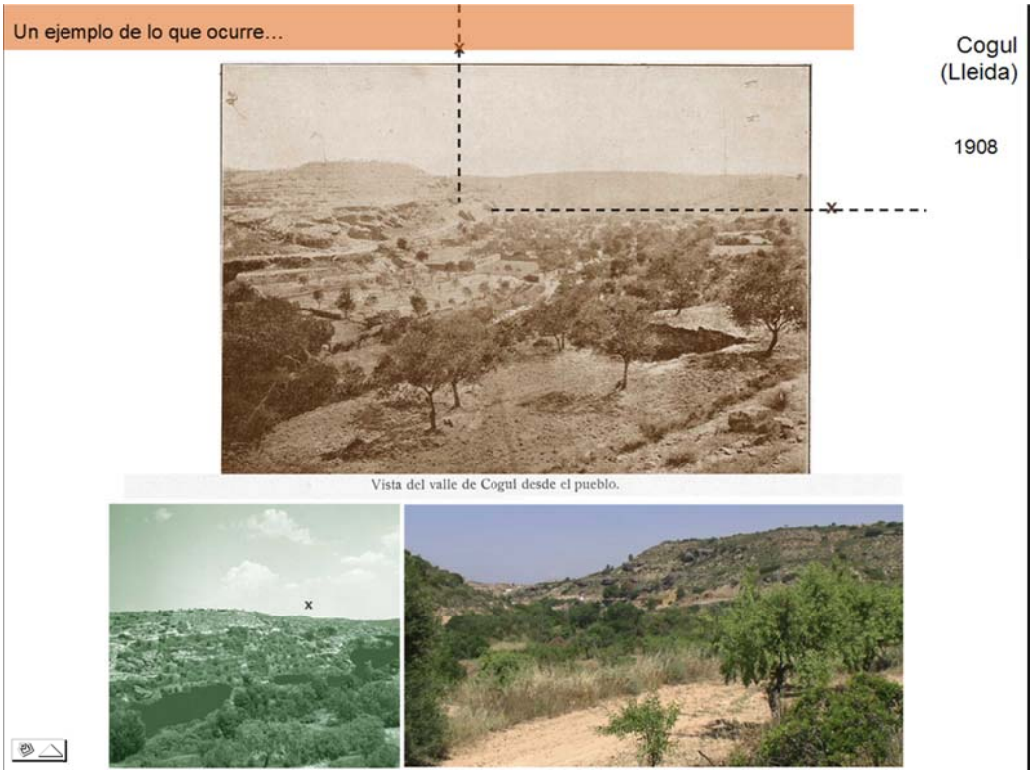


Fig. 5

La imagen verde es una simulación para recordar que el paisaje de 1908 no es el original, una de las primeras tareas del arqueólogo es recuperar aspectos ambientales originales, y es posible un ambiente propio de tiempos más húmedos y de crecidas del río más frecuentes que ahora. La foto en color está hecha por mí en 2010 desde la perspectiva opuesta a la primera, la roca está en la ladera derecha y el pueblo al fondo.

La siguiente labor paralela a la documentación consiste en proteger el abrigo, proteger las pinturas de nosotros mismos, lo que en este caso modifica su situación respecto del suelo por la construcción del muro y la reja.

A continuación, el objetivo es contextualizar las pinturas, es objetivar la cultura material y cronológica vinculable a las pinturas. Aquí mostramos algunas piezas de sílex encontradas en los alrededores (Almagro 1952) pero no en el propio abrigo. En el centro se muestra una simulación de cómo sería el abrigo, con el suelo restituido en una imagen tratada digitalmente, donde las flechas miden 1,50 m. Se comprende que es un espacio pequeño con una curvatura ideal para sentarse o subirse sobre ella, no más de dos personas a la vez (Fig. 6).

Fig. 6

Al rebajar el nivel del suelo, para construir el muro y la reja, se fuerza a mirar hacia arriba, como en la foto en blanco y negro donde aparecen el abate Breuil y el profesor Almagro (hacia 1952). Rebajar el suelo ha hecho que ahora las pinturas se sitúen a una altura media de tres metros y nos dificulta observarlas a la distancia original.

En la zona más oscura, en el centro de la concavidad, parte de lo que se ve es esto (Fig. 7, foto de 2010): cabras, ciervos, bóvidos, una pareja de mujeres en negro y otras en rojo a la derecha, entre ellas una figura estilizada de un hombre con adornos en las piernas y su atributo sexual bien claro, en la zona derecha.

Estas figuras femeninas son de las primeras que se conocieron en el periodo de descubrimientos, y dieron mucho que hablar, por su presencia y la estética que podía apreciarse a través de la forma de las faldas, pechos y cabezas. También se aprecian letras grabadas, inscripciones íberas y romanas, realizadas después de las pinturas (Almagro 1952). Éstas, corresponderían a una sociedad de tiempos neolíticos, algunas pudieron ser incluso anteriores, aunque no sabemos cuánto tiempo transcurre entre unas y otras ni cuánto tiempo estuvo esta roca frecuentada, en activo.

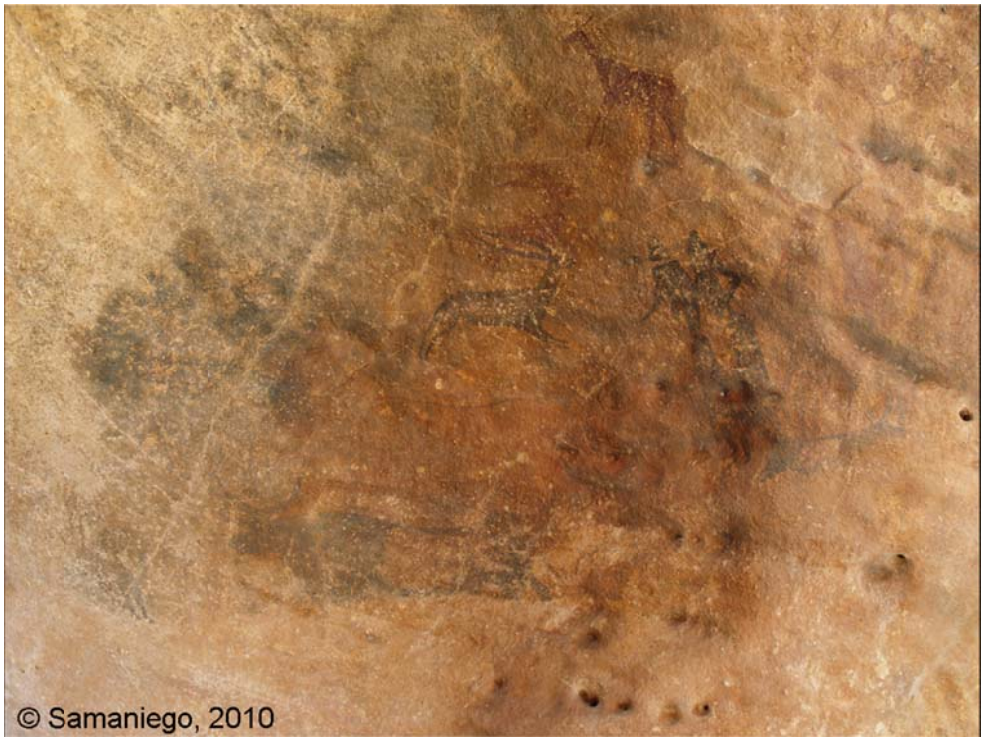


Fig. 7

Es decir, mientras ciervos y cabras se asumen representados como objetos de caza (a modo de testigo del acto aunque no se represente la escena) los bóvidos y las mujeres se consideran de tiempos neolíticos, definidos en base a la práctica de la domesticación, vegetal y animal. Pero ambas actividades pudieron suceder sincrónicamente.

Ahora nos acercamos más al ejemplo de lo que ocurre en la interpretación. En 1902 la comunidad científica internacional acaba de reconocer el origen prehistórico de las pinturas de Altamira. Desde 1905 y durante las dos décadas siguientes se suceden los descubrimientos en España de yacimientos de arte rupestre, aunque muchos de ellos no eran tales sino que ya eran conocidos localmente, especialmente los abrigos al aire libre, como éste de Cogul documentado en 1908. En 2008, con motivo del centenario del descubrimiento, realizaron un nuevo calco (Gallart y Graelis 2010), que mostramos aquí junto a una foto de la misma zona (Fig. 8).

Fig. 8

Retomando algunas lecturas que comentan estas pinturas:

1) De 1908, carta de Alcalde del Río al abate Breuil (1877-1961) después de observar los calcos: "... *creo ver figurinas desnudas de medio cuerpo arriba, siendo los pechos al aire lo que marca el pronunciamiento de la linea; si la figura del macho aparece intercalada entre ellas, ¿trataría el autor de representar alguna saturnal?*". (Ripoll 2001). [*Saturno*, dios romano de la agricultura, celebrado en solsticio de invierno].

1909, Breuil publica en *l'Anthropologie*, 20: p.19: "*Parece que se trata de una danza o un ceremonial análogo de nueve mujeres alrededor de un hombre; un rito de iniciación, con una danza de género como informa Stow, destinado a celebrar el poder creador de Kaang, donde un chamán, Bushman, personifica al dios, rodeado de una banda de mujeres que danzando frenéticamente le imponen, una tras otra, el acto procreador.*" [*Kaang*, dios creador en la cultura San].

2) Almagro (1952): "... *el origen de estas representaciones artísticas... hay que buscarlo en extrañas y misteriosas creencias religiosas de carácter mágico y no en un goce simple de la belleza ni en la búsqueda de la misma. ... A estas ideas religiosas sólo podemos llegar estudiando la mentalidad y el arte de los primitivos actuales, cuyas almas dominadas y hasta torturadas por la magia, logran dar vida a un arte mágico-religioso...*

Lo único seguro es que la llamada magia simpática ha podido jugar un papel en este arte. ... Esta idea hizo, casi seguramente, nacer las representaciones naturalistas del arte rupestre sobre las cuales se harían ritos de caza, de protección o de exterminio.

… como las de Cogul. En esta misma dirección también ha de colocarse la danza fálica en torno a un sátiro o fuerza creadora de koong de la tribu, representada por el hombre desnudo con sus enormes partes viriles... en torno del cual fueron pintándose y repintándose las parejas de mujeres de la tribu conforme también se repintó el símbolo del koong, por el hombrecillo itifálico, que debió decir tantas cosas a los espíritus sencillos de nuestros lejanos y primitivos antepasados de Cogul."

3) Ripoll (1990): " *… la curiosa escena, entre muchas otras figuras, de varias mujeres por parejas bailando alrededor de un sátiro, … las mujeres fueron pintadas en momentos sucesivos y la figura del hombre es sin duda lo más moderno de la composición y, por tanto, la interpretación como danza ritual es muy insegura.*"

Así, vemos como desde una danza, en la que las mujeres están pintadas en un mismo acto (1), se perciben repintes que actualizan la misma idea a través de la incorporación de más parejas (2) y posteriormente se pronuncia la duda o sospecha de que no hay tal danza en virtud de que la falta de sincronía es determinante (3).

De acuerdo con Ripoll, sin embargo, es difícil argumentar por qué el hombre y la mujer inclinada son lo más moderno. La limpieza de 2008 ha permitido visualizar cuatro piernas en esta mujer inclinada, lo que le proporciona mayor rareza además de su postura que parece condicionada al desconchado con el que bordea su cuerpo. La única razón gráfica que justifica una acción posterior es el hecho de que están representados en un nivel diferente al resto de las mujeres (se ven 4 parejas), su nivel imaginario de suelo, la altura de los pies. Se aprecian claramente dos planos que son indicadores de dos momentos diferentes, además de la superposición de algunas figuras., pero no sabemos qué distancia temporal hay entre unas y otras.

(Público). – Hay un animal muerto con una flecha… ¿qué es?

(Respuesta). – Sí, esto es un ciervo en posición tumbada, un ciervo cazado a los pies de las dos primeras parejas de mujeres, no sabemos qué quiere decir. Se sabe que hay unas constantes en los temas representados, como los animales sueltos o escenas de caza, y los bóvidos en plano protagonista (centrales y mayor tamaño), o las parejas de mujeres que son muy escasas. El hecho de que este ciervo tiene vaciado el cuerpo, como el bóvido negro de primer plano, permite pensar que el uso de la misma estrategia de representación les proporciona proximidad temporal. Pero, uno está muerto y el otro aparentemente vivo.

(Público). – ¿De qué tiempo estamos hablando para este abrigo, de qué temporalidad se trata, un año o un siglo?

(Respuesta). – No lo sabemos. Se puede reconstruir, en cierta medida, secuencias relativas en razón a las superposiciones, cuando las hay, pero esto no indica cuánto tiempo pasó entre unas y otras. Es común pensar que los abrigos pintados se convirtieron en referentes en su entorno territorial, y por eso se busca el dato cronológico a través de los yacimientos de alrededor Pero desconocemos el tiempo de actividad del abrigo y de vigencia de las pinturas; además, los yacimientos del territorio circundante pudieron tener una corta ocupación, tanto los de modo de vida con alta movilidad como yacimientos incluso del periodo neolítico inicial de residencia más permanente, este dato, el intervalo temporal, lo desconocemos. Lo cierto es que ahora estamos más abiertos para comprender el arte prehistórico de una manera más dinámica, tanto en lo temporal como en la significación. En este caso de Cogul, tenemos un evento aislado con representación de mujeres que, en realidad es un problema, se reconoce una diacronía en las mujeres, pero esto no quiere decir que lo hemos resuelto.

La siguiente cuestión parte de advertir que, para estas sociedades, pintar no sería una actividad cotidiana (como lo es hoy), sino en relación con un acontecimiento, un evento relacionado con la motivación que justifica este acto, la motivación que tratamos de averiguar, o más bien, de argumentar. Por ejemplo, se puede pensar en celebraciones estacionales en relación a los animales o que éstos son testimonio de estas celebraciones, pero realmente no sabemos aunque las interpretaciones se inspiren en paralelos etnográficos muy convincentes.

Presupuestos teóricos

Pero recordemos que comentamos este caso para mostrar por qué el prehistoriador necesita un método común para el estudio del arte prehistórico. Se trata de admitir que tanto en la descripción estética como en la propuesta de motivaciones podemos excedernos en la interpretación de lo que vemos. Y que la cuestión estética no puede resolver la mentalidad que hay detrás (cultural), hay formas estéticas que pueden suceder en cualquier época prehistórica.

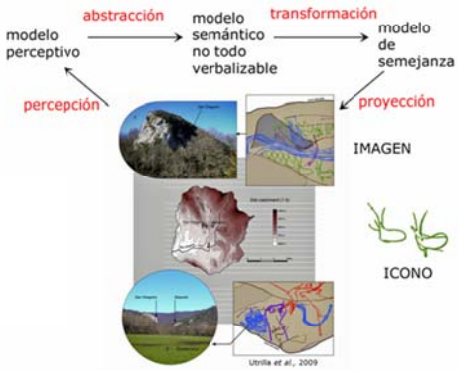
Es por esto que proponemos diferenciar tres planos de comprensión: el formal, el contextual y el teórico, y la información que se obtiene en cada uno. Pero antes de abordar el caso práctico de ensayo, es conveniente comentar los presupuestos teóricos que van a acotar la posición de análisis, tal como la entendemos.

El primer presupuesto es la presunción de eliminación de lo trivial y el engaño. Consiste en que se busca la representación de lo esencial, siguiendo los mecanismos y procesos de la percepción visual, la abstracción, transformación y proyección. En síntesis estos procesos generan modelos de reconocimiento y representación, el perceptivo (síntesis subjetiva), el semántico (donde mantengo que no todo es verbalizable) y el de semejanza (selección de la forma a través de la pregnancia especialmente). Pero la práctica del lenguaje visual, en sentido histórico en permanente formación, responde a dos momentos principales: el momento de invención (o inaugural) y los momentos de repetición.

En la invención la *Forma* conjuga los modelos perceptivo, semántico y de semejanza, produciendo imágenes cuya eficacia (en virtud de la pregnancia) se denota en la repetición posterior, en el contexto cultural donde se articulan. Por eso decimos que el estudio de la lógica de las formas es también la observación de la capacidad de reacción de individuos o colectivos en su marco cultural y existencial.

El segundo presupuesto defiende que existe una interacción estructural entre el lenguaje verbal y el visual en el acceso al sentido. Se basa en que la *Forma* que trasciende (temporalmente) está resuelta lingüísticamente, es decir, es capaz de generar nuevos significantes (culturalmente). De ahí que es posible deducir el carácter trascendente al margen de la significación original (Fig. 9).

P1. Presunción de eliminación de lo trivial y del engaño



la **invención** es la *Forma* que conjuga los modelos de reconocimiento y representación

➢ la capacidad de reacción del sujeto en su marco cultural y existencial

P2. Existe una interacción estructural entre el lenguaje verbal y visual en el acceso al sentido

La *Forma* trascendente está resuelta lingüísticamente ≈ genera nuevos significantes

Es posible deducir el carácter trascendente y diferencial al margen de la significación original

Fig. 9

Centralidad, Correlación, No Transitividad, Amplificación de causalidad de series, Infinidad, Complejidad, Perspectiva, Angulos, **Teorema de Frank**

Plano formal

P3. Los principios de la infralógica visual pueden ser una herramienta eficaz

TABLA DE GRADOS DE ICONICIDAD PARA ARTE PREHISTÓRICO

Grado	Nivel de realidad: descripción del rendimiento en la transmisión de significados	Función pragmática. Ejemplo prehistórico
11	Imagen natural: expresa todas las propiedades del objeto. Existe identidad. La percepción de la realidad sin más mediación que las variables físicas del estímulo.	Reconocimiento: Ocre, materia natural, manos impresas
10	Modelo tridimensional a escala: Restablece las propiedades del objeto. Existe identificación pero no identidad.	Descripción realista o sintética: figuras humanas, animales, venus
9	Modelo bidimensional en relieve a escala: el acto de identificación se conserva pero la reproducción debe abstraer el volumen real	Descripción de parte: Relieves parietales y en soporte mueble
8	Grabado realista: Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional abstrayendo el volumen corporal.	Descripción artística: grabados parietales y en soporte mueble
7	Pintura realista: Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional.	Descripción artística: pinturas rupestres
6	Representación sintética (grabado o pintura): Restablece razonablemente las relaciones espaciales en un plano bidimensional perfilando los cuerpos y abstrayendo el volumen corporal	Descripción sintética: pinturas rupestres y en soporte mueble de perfiles
5	Representación figurativa no realista (grabado o pintura): Aún se produce la identificación, pero las relaciones espaciales están alteradas.	Descripción sintética transformada: pinturas planas
4	Pictograma: Todas las características sensibles, excepto la forma, están abstraídas.	Información: Signos rectangulares paleolíticos, antropomorfos esquemáticos
3	Esquemas motivados: Todas las características sensibles abstraídas. Tan sólo restablecen las relaciones orgánicas. (Organigramas, planos).	Información: Bloque 2 de Abauntz, Los Letreros (Almería)
2	Esquemas arbitrarios: No representan características sensibles. Las relaciones de dependencia entre sus elementos no siguen ningún criterio lógico.	Señales: ¿Algunos signos en Cueva La Maja?
1	Representación no figurativa: Tienen abstraídas todas las propiedades sensibles y de relación.	Búsqueda: ¿Combinaciones de signos en cantos azilienses?

FIGURA 17. GRADOS DE ICONICIDAD PARA EL ARTE PREHISTÓRICO.

FIGURA 18. GRADOS DE ICONICIDAD. 11: JASPE, MAKAPANSGAT; CONCHAS GLYCYMERIS, QAFZEH; FRAGMENTOS DE OCRE, PECH DE L'AZÉ; COLGANTE, TUTO DE CAMALHOT; 10: VENUS DE GALGENBERG, CONTORNO RECORTADO, TITO BUSTILLO; 9: RELIEVE, ROC AUX SORCIERS; 8: CABALLO GRABADO, COSQUER; 7: BISONTE POLÍCROMO, ALTAMIRA; 6: PERFIL PINTADO, ALTAMIRA; PERFIL DIGITADO, CLOTILDE; PERFIL GRABADO, NIAUX; 4: SIGNOS, EL CASTILLO; 4-5: PINTURA, MALLATA; 3: PINTURA, GABAR.

Fig. 10

Y, en el plano formal, proponemos trabajar el análisis de las formas a partir de principios de la semiótica gráfica, del concepto de *Forma* de la teoría de la *Gestalt* y de la infralógica visual. Se trata de mirar las formas como configuraciones que obedecen a criterios de eficacia para el reconocimiento visual. El tercer presupuesto propone que los principios de la infralógica visual son una herramienta eficaz para el análisis de imágenes prehistóricas, de culturas ágrafas. Estos principios se han elaborado a partir del conocimiento y de las tecnologías aplicadas a la comunicación del siglo XX (Costa 1998), analizando todos los medios actuales para la producción de imágenes, desde el trazo, el esquema, la fotografía o el audiovisual.

Por tanto la primera tarea es adaptar, reducir, su aplicación a la tecnología de las culturas prehistóricas, de culturas ágrafas. En cada caso, no todos los principios son igualmente aplicables, pero destacamos que la centralidad y el teorema de Frank (toda variación es significante) son ineludibles. Correlación, infinidad, complejidad, perspectiva, por ejemplo, pueden ser propiedades visuales ausentes, dependiendo del caso.

Otra herramienta elaborada para el análisis de imágenes como referencia común es la tabla de Grados de Iconicidad (izquierda), consiste en la graduación del rendimiento de la descripción de la realidad con los medios prehistóricos y en relación a su función pragmática de comunicación. A la derecha ponemos ejemplos (de arriba abajo), desde la materia misma, el objeto natural sin manipular, la representación icónica en tres dimensiones o en dos dimensiones (que es la más productiva) tanto en relieve, grabado como en pintura y con diferentes grados de abstracción, hasta la configuración de formas en esquemas motivados (grado 3), arbitrarios y la representación no figurativa en sistemas codificados (1) que, en culturas prehistóricas requieren de una argumentación específica (Fig. 10).

En el plano contextual, de la misma manera que la combinación de las propiedades del esquema constituyen la estrategia de su eficacia como medio gráfico para representar fenómenos invisibles, así también se puede argumentar la presencia de algunas de estas propiedades en signos prehistóricos, combinados o aislados, donde la cuestión a resolver es la motivación o la arbitrariedad, en contraste con la posibilidad de recuperar un precedente icónico que sea oportuno a la argumentación contextual que justifique la presencia del signo o del esquema.

El presupuesto cuarto mantiene que la expresión simbólica en el lenguaje visual prehistórico no adquiere un sistema gráfico normativo y arbitrario a través de un proceso continuo y progresivo (en sentido histórico) sino por medio de acontecimientos en los que se han producido eventos de invención (en el lenguaje visual) resolutivos culturalmente respecto a la motivación y el discurso original. En estos actos de invención se construyen formas eficaces que son resolutivas en el contexto original y podemos distinguir su trascendencia a través de la evidencia de su repetición, trascendencia en el sentido temporal y cultural (Fig. 11).

Por ejemplo, el conjunto de dientes de ciervo joven marcados con trazos incisos, encontrados en la tumba de una mujer (paleolítica), inducen a pensar en un código, pero es imposible de recuperar o incluso cabe la posibilidad de que fueran una práctica de adorno.

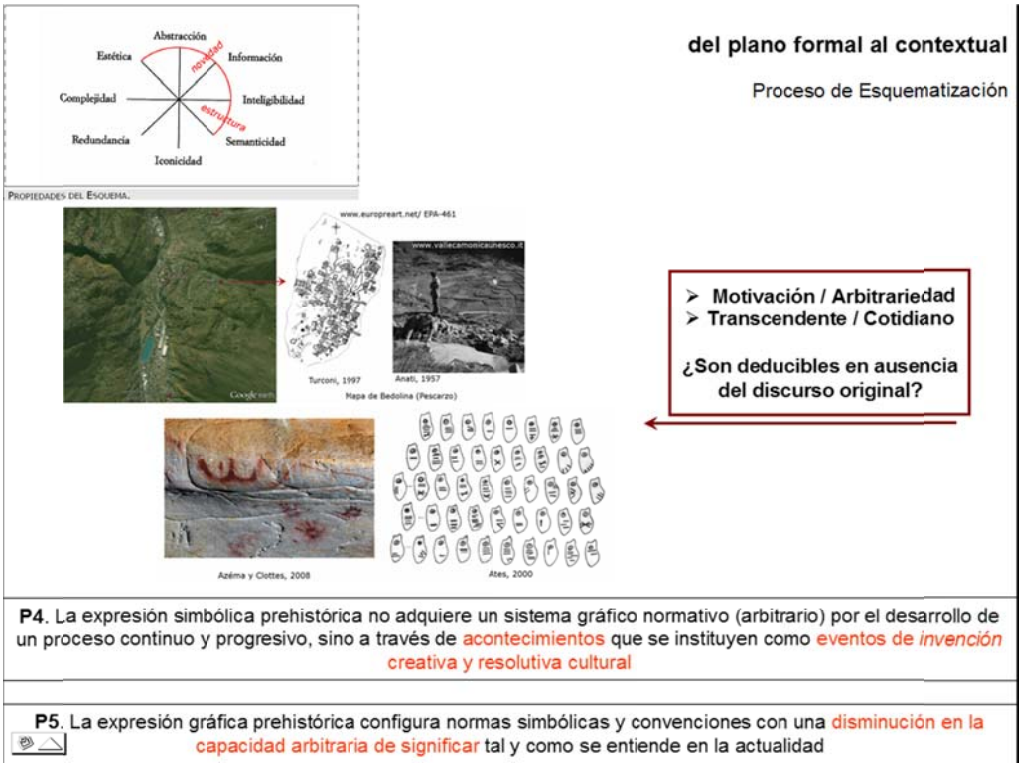


Fig. 11

(Público). – Pero sí podemos afirmar que son marcas distintivas, que cada una es diferente de la otra, que pueden aludir a identidades.

(Respuesta). – Sí, lo he puesto de ejemplo porque estas rayitas son aparentemente arbitrarias, pero tenemos la sospecha de que no lo fueran por su singularidad y porque desconocemos realmente la motivación de su presencia en el contexto funerario.

El presupuesto quinto y último es que la capacidad arbitraria de significar en la expresión gráfica prehistórica tiene una disminución respecto a la actual, que se puede evidenciar en las formas y convenciones producidas en estos contextos culturales. En el lenguaje visual, la capacidad arbitraria de significar aumenta con la práctica de significar. Y, puesto que la tecnología participa en la producción visual, jugando con las propiedades del buen esquema (abstracción-iconicidad, estética-semanticidad, complejidad-inteligibilidad, redundancia-información) la capacidad arbitraria en el siglo XX es mayor que la que se produciría en sociedades prehistóricas, de la misma manera también lo es la de una sociedad ágrafa. Y esta disminución de la capacidad arbitraria, en ausencia de la escritura (entendida como tecnología), está en relación con la capacidad combinatoria de formas y signos, también menor en culturas ágrafas.

(Público). – Y para que haya arbitrariedad debe haberse perdido el objeto, no hay referente.

(Respuesta). – Sí. La cuestión es disponernos en una perspectiva en la que no tratemos de practicar significados donde no es posible deducir arbitrariedad o motivación. Hacer el esfuerzo de no aplicar el significado que emerge –casi automáticamente- desde la cultura y la formación actual.

(Público). - La misma advertencia para un psicoanalista. Justamente, no proponer sentido, no obturar.

(Respuesta). - Y coincide con la visión crítica de que el investigador está trasladando sus ideas propias.

Intervención: 16 de julio

Hola a todos y gracias por venir.

Hoy vamos a intentar mostrar el caso de estudio que es motivo de la invitación de Sergio Larriera a estar aquí con vosotros en este curso Lenguajes-II. Se trata de pintura rupestre de época neolítica, aproximadamente, en relación con el método de análisis de imágenes prehistóricas que propongo en mi tesis doctoral, y que busca un modo de inferir información a partir del lenguaje visual sin conocer el código interno original.

Como dijimos el día anterior, esta pregunta con la que iniciamos la presentación de mi propuesta se formula justificada en la necesidad de un método de referencia útil para los prehistoriadores y arqueólogos que trabajan en la interpretación del arte prehistórico. También destacamos dos posiciones críticas sobre la práctica interpretativa en el siglo XX, la del escéptico en la defensa de la imposibilidad absoluta de rescatar ningún sentido de un discurso ya perdido, y la crítica al investigador que interpreta en exceso aportando actualismo en sus propuestas, aplicando problemas actuales al pasado.

En la tesis planteo un distanciamiento del estudio del arte prehistórico a partir de la teoría de la estética, es decir, considerándolo como arte. Con esta perspectiva lo que se produce es la práctica de analogías estéticas que dan lugar a la clasificación de estilos y tipologías (cuadros a la izquierda) y su articulación con contextos arqueológicos y culturales. En su lugar, propongo indagar el concepto de *Forma* entendida desde la *Gestalt* a través de conceptos de la Semiótica gráfica, estudiar la lógica del lenguaje visual; de manera que el arte se desarrolla en la lógica del lenguaje icónico y no queda excluido sino que es una parte del mismo fenómeno.

Respecto a la articulación con el contexto arqueológico, el objetivo es argumentar relaciones contextuales desde el lenguaje visual mismo, construir hipótesis de trabajo para contrastar en contextos arqueológicos.

Y respecto a la cuestión de si el arte es individual o colectivo, una pregunta común a todos los investigadores, nos hacemos cargo de ella a través del análisis propio en cada manifestación; por ejemplo, algunas pinturas de Cogul pudieron ser actos colectivos y algunas formas interpretadas en el arte chamánico pudieron serlo en actos individuales (tabla de formas, inferior derecha).

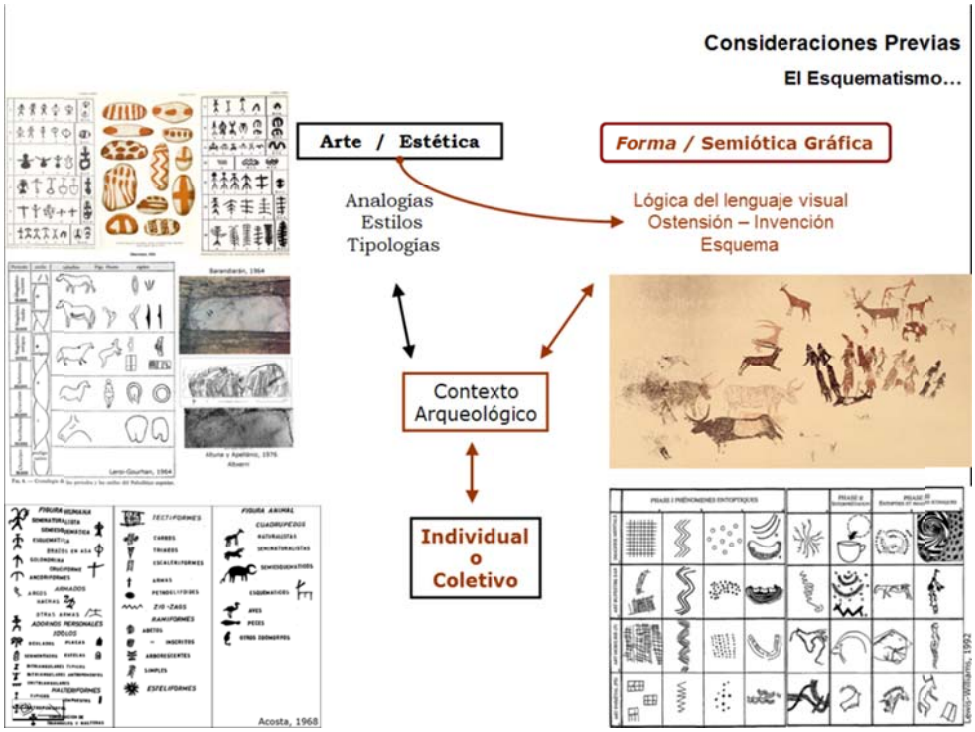


Fig. 12

Los Letreros

El caso que nos ocupa hoy es el abrigo de Los Letreros (Vélez-Blanco) al noreste de la provincia de Almería, situado en el monte Maimón (fotos de altura del abrigo, vista del abrigo y de la panorámica del monte próximo a 10 km de distancia). La cronología propuesta es el neolítico final o edad del Bronce, pero carece de materiales asociados, es una atribución indirecta en razón a los yacimientos del territorio próximo. Por eso decimos que es un caso de arte descontextualizado y el objetivo es proponer una hipótesis de interpretación que pueda contrastarse en yacimientos arqueológicos. No es un abrigo de habitación, a su pie no se encontró ningún material arqueológico que permitiera vincularlo con una cultura concreta, por lo que la relación contextual se encuentra necesariamente en otros lugares de ocupación prehistórica, y la hipótesis de partida es que se enmarca en una sociedad ágrafa. El panel que vamos a trabajar está en el recuadro blanco, aunque prácticamente toda la pared tiene restos de pinturas.

En las fotos de la Fig. 13, la izquierda muestra lo que se ve actualmente, donde la pintura de la mitad hacia abajo está muy perdida por el exceso de la práctica de mojar la roca para resaltar el color; y en la derecha se ha aplicado el calco de Breuil (1924) a la escala real sobre la pared. El panel es un concepto doble. Por un lado es la superficie física que permite definir una unidad, de continuidad, donde se encuentran las pinturas, en este caso es la faceta de la pared circunscrita por el reborde rugoso y la línea de vértice donde cambia el ángulo de inclinación de la roca. En esta acotación la figura antropomorfa anaranjada y otras pinturas a la izquierda se sitúan en otra faceta de la roca, que entendemos como otro panel físico.

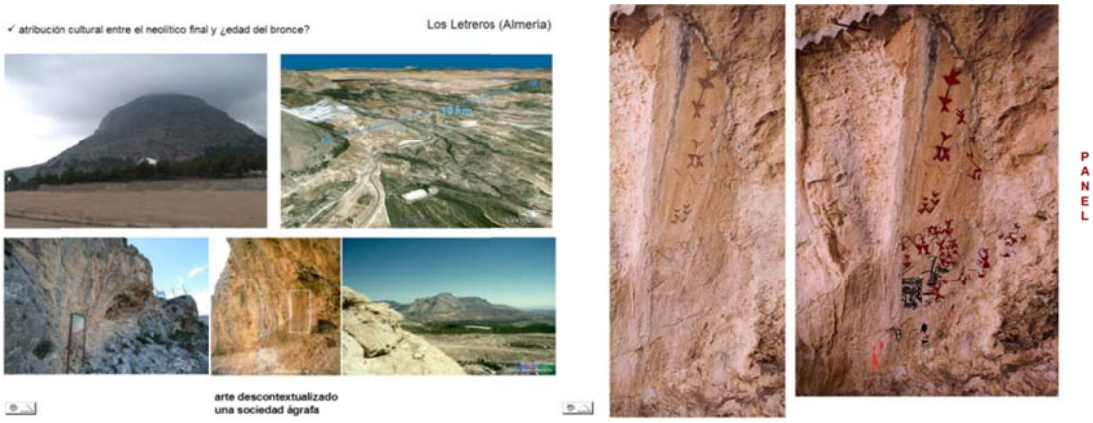


Fig. 13

La segunda acepción de panel se muestra, en la foto derecha, a través de dos colores, rojo y negro (se han elegido para señalar, no son los colores originales), para distinguir formas con distinto grado de iconicidad, es decir, el grado de descripción de la realidad a través de ellas. Por este carácter planteamos dos paneles lógicos, de unas formas y otras, separados temporalmente, y planteamos que los paneles lógicos corresponden a momentos diferentes en el orden de la significación que hay que demostrar.

Este aspecto temporal es una cuestión muy difícil porque trata de definir qué pinturas son sincrónicas o realizadas en un mismo acto. Ante esta incógnita la primera aproximación para trabajar son las tareas en el plano formal: la definición del panel, la orientación y los grados de iconicidad. Así, nos distanciamos de la interpretación de calcos de otros autores que consideran todas las pinturas simultáneamente. Aquí nos limitamos al panel de formas rojas encuadradas en las áreas de identificación.

Las tareas siguientes consisten en mediciones, de formas, proporciones y, especialmente, de las distancias entre ellas. El aislamiento que reconocemos visualmente es uno de los argumentos con que definimos unidades de sentido, entendidas en abstracto, al margen de su sentido original, y que hemos etiquetado arbitrariamente (a1, a2, a3, etc.). La proximidad, por su parte, induce a la advertencia de la posibilidad de que exista una correlación entre unidades de sentido cercanas entre sí. La escala de la distancia de referencia para distinguir próximo o lejano se calcula en cada panel, porque es una medida relativa. En este caso, el gráfico de distancias confirma lo que percibimos visualmente; por ejemplo, que (a4 y A-B) y (c1 y c2) son pares de formas susceptibles de mantener una correlación por la proximidad de sus unidades, aunque vemos que en la zona central C, unas formas están ligadas entre sí (c1) y otras no (c2). La hipótesis es que la proximidad es significativa (Fig. 14).

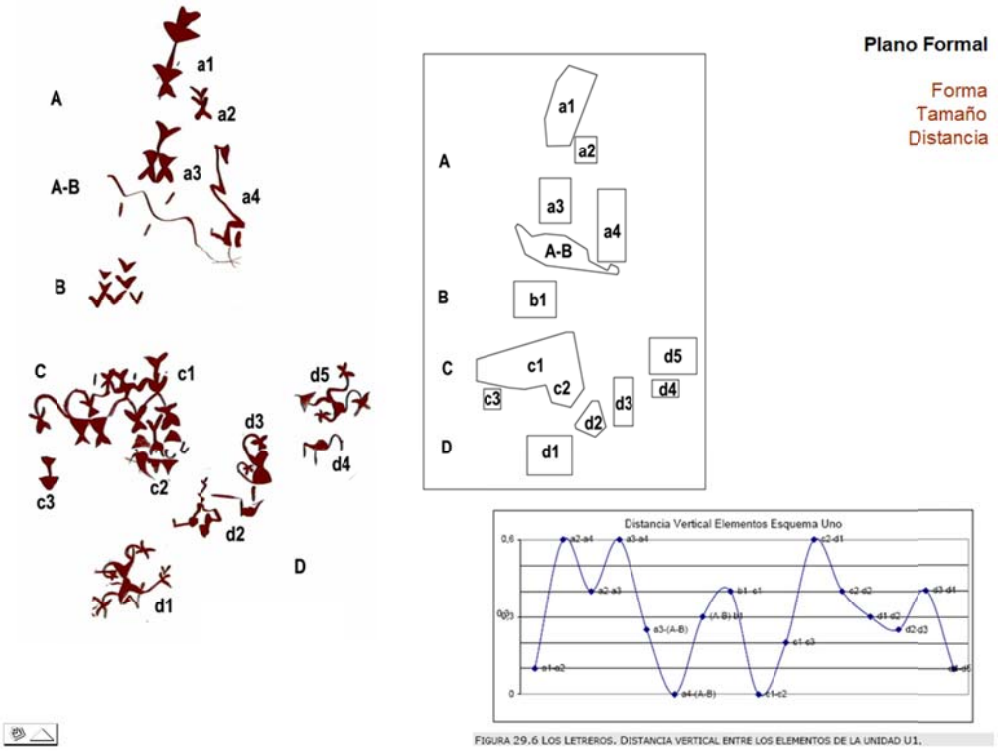

Plano Formal
Forma
Tamaño
Distancia
A
A-B
B
C
D
a1
a2
a3
a4
b1
c1
c2
c3
d1
d2
d3
d4
d5
Distancia Vertical Elementos Esquema Uno
FIGURA 29.6 LOS LETREROS. DISTANCIA VERTICAL ENTRE LOS ELEMENTOS DE LA UNIDAD U1.

Fig. 14

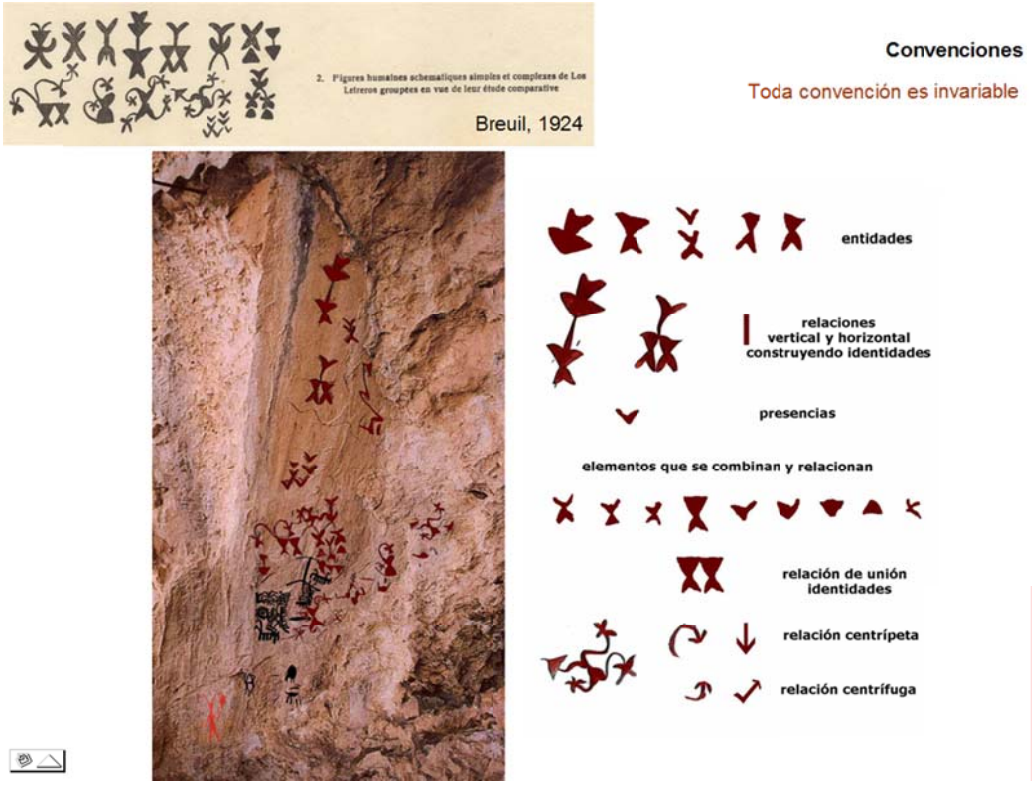

2. Figures humaines schematiques simples et complexes de Los Letreros groupées en vue de leur étude comparative
Breuil, 1924
Convenciones
Toda convención es invariable
entidades
relaciones vertical y horizontal construyendo identidades
presencias
elementos que se combinan y relacionan
relación de unión identidades
relación centrípeta
relación centrífuga

Fig. 15

El siguiente paso en el plano formal consiste en el desmembramiento al máximo, la reducción a las unidades mínimas en virtud de la forma y su repetición. El resultado es el cuadro siguiente y, por curiosidad, la comparación con la selección de unidades, llamadas figuras humanas, por Breuil en 1924 (Fig. 15, arriba). La que trato de mostrar es que todos intentamos dar sentido, atribuir significados, a lo que vemos a través de la percepción, y la primera acción que realizamos subconscientemente es la identificación de cosas, entidades, formas independientes o unidades de sentido (en mi terminología).

Respecto a las relaciones explícitas, apuntamos las verticales (líneas) y dos clases de líneas que por su orientación hemos llamado "relación centrípeta" y "relación centrífuga", inspirándonos en líneas de tensión o relación, pero que por ahora están vacías de significado.

Antes de verlas más de cerca, repasamos los principios de la infralógica visual aplicable al panel lógico: La centralidad y la orientación vertical, que son evidentes, y hemos comentado ya la correlación por proximidad (en términos de posibilidad). La no transitividad se refiere a una restricción lógica, se formula así: si a1 tiene relación con a2, y a2 está relacionado con a3, esto no implica que a1 está relacionado con a3; y así sucesivamente. De ahí que el reto consiste en la argumentación que se propone en la hipótesis de relación entre elementos, al margen del discurso original.

El concepto de infinidad o infinitud se refiere a la constatación de que la repetición de –a partir de- 7 elementos contiguos, iguales, produce la impresión de representación de número grande de algo, próximo a la infinidad, una escala grande no contable, un referente de *muchos* que denota su significación por la grandeza, lo inconmensurable del fenómeno. Se puede aludir este concepto en la unidad b1 (Fig. 16).

Pero es indudable que una clave importante para la capacidad deductiva de sentido, en la lógica visual, proviene del teorema de Frank, toda variación es significante, que se opone al principio "toda convención es invariable" utilizado para obtener las unidades mínimas. La hipótesis del tema central se encuentra en el grupo C (enmarcado en rojo), referido por la centralidad física pero también por otros autores que han investigado estas pinturas; dicho de otra forma, se constata la tendencia sobre el grupo C de que está estimulando la atracción al observador a saber qué quiere decir. Por el momento, sólo estamos reflexionando sobre cuáles son las tendencias a la hora de reconocer visualmente.

Y ha sido en el examen de las formas d1 y d5, periféricas, lo que nos ha proporcionado la clave del teorema de Frank. Estas formas se componen de dos elementos unidos por un punto central dando lugar a cuatro extremos. De cada extremo sale una línea curva que desemboca en el centro de otro elemento. Las líneas curvas son de dos tipos y, curiosamente, las frecuencias son 3 a 1, es decir, 3 líneas curvas centrípetas y 1 línea centrífuga. Esta repetición es la muestra de una convención invariable, una pauta sistemática que nos ha servido para distinguir las relaciones lineales entre los elementos de C y la propuesta de una sistematicidad, un código o regularidad entre formas construidas sin escala. Este rigor es el que proporciona una guía para deducir las relaciones en el grupo C: *desde el extremo del elemento emisor hacia el centro del elemento receptor.*

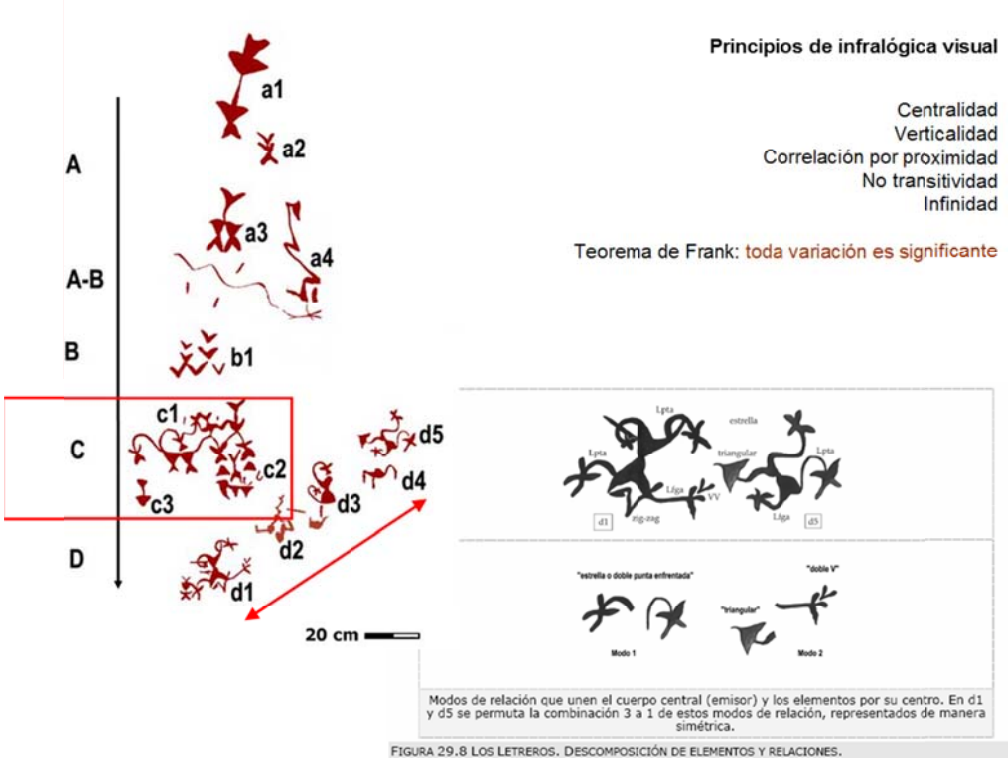


Fig. 16

Utilizando números para designar los elementos (asignados arbitrariamente), aplicamos las líneas de relación que se definen porque comienzan en el extremo del elemento de origen y terminan en el centro del elemento de destino (Fig. 17).

Así, del elemento 1 salen dos relaciones centrípetas (del mismo modo) hacia 5 y 6. El elemento 2 sale una relación centrípeta hacia 3, y desde 3 otra hacia 4.

Pero los elementos 1 y 2 son iguales, y están en contacto, por tanto apuntamos una relación a descubrir con el signo "?". Continuando, de 6 sale una relación centrífuga hacia 9 y de 8 otra centrífuga hacia 7. Los elementos 9 y 7 también están en contacto, pero son formas distintas y además susceptibles de estar enfatizadas por los trazos que las acotan. Siendo prudentes, porque no sabemos si los contacto 1-2 y 7-9 significan lo mismo, anotamos otra "?" para recordar que hay que descubrir esta relación.

Las flechas rojas laterales orientan el desarrollo de las relaciones, hacia arriba en el esquema original y hacia abajo en el esquema nuestro. En la hipótesis de que ambos son equivalentes. Este desarrollo responde sólo a las formas explícitamente vinculadas y no incluye las formas que no están ligadas por ninguna línea. Se puede ver ya que tenemos tres niveles de elementos relacionados: 1-2, 3-5-6-9 y 4-9-7

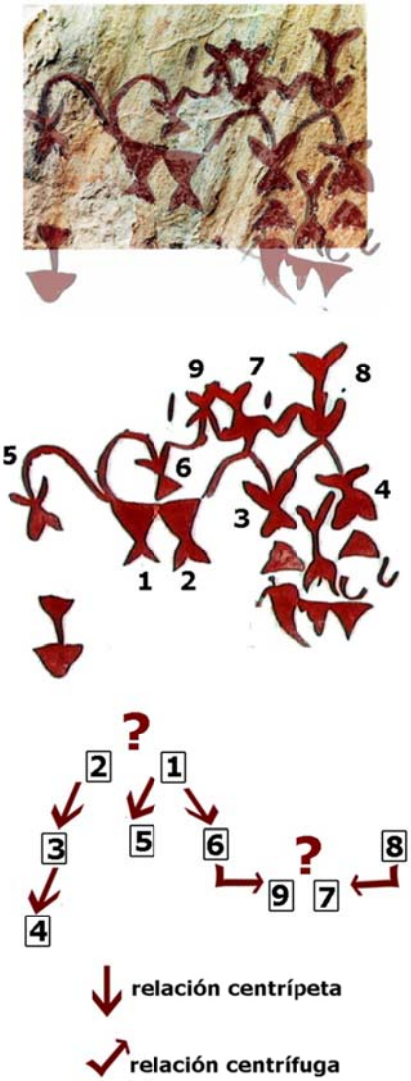


Fig. 17. Aplicar relaciones en el Centro.

En la propuesta de Martínez (1988, 2002), y de otros autores, se trata de una genealogía. Esta es la hipótesis de interpretación, que coincide con el punto de partida del significado para estos autores, aunque supone un salto del plano contextual visual al plano teórico. Martínez aplica conceptos de la teoría antropológica del parentesco, en concreto, el sistema de intercambio generalizado que rige las relaciones parentales entre linajes a través de la alianza entre primos cruzados (o primos paralelos). El átomo o unidad mínima estructural de parentesco se muestra arriba (derecha), donde aparecen codificadas las relaciones (alianza, consanguinidad, filiación), los individuos sexuados (triángulo varón, círculo mujer) y el individuo Ego (cuadrado) o sujeto objeto de estudio. A las tres reglas básicas de parentesco se añade la regla de residencia para explicar con ellas todos los sistemas de parentesco entre las culturas con carácter universal (Lévi-Strauss 1961; Héritier 1979; Harris 1981). Martínez interpreta que en el grupo C se está representando, expresamente, la relación del avunculado, la que existe entre el Ego y su tío materno, donde Ego es el elemento 9 (Fig. 18).

Para este autor, 9, el individuo que representa la tercera generación, es hijo de 6 y 7, por lo que se está representando la filiación (la alianza se infiere), y también es expresa la relación de consanguinidad entre 7 y 8. Una observación, con la que coincidimos, es la filiación de 5 y 6 (hijos/as) respecto de 1; pero nos distanciamos de su interpretación de las líneas presentes en el grupo C, que asocia con las diferentes reglas de parentesco de manera a-sistemática (ver las figuras), incluso toma fragmentos de líneas para aplicar significados (como en la regla de residencia).

En todo caso, hay una cuestión previa y principal en el tratamiento de Martínez y se trata de la asignación del sexo. El autor advierte ya al principio de su trabajo que es necesario conocer el sexo para interpretar correctamente las relaciones de parentesco, y que aun no pudiendo distinguirlo en estas formas, asume el riesgo de atribuir el sexo al criterio alternativo que se propone. Su hipótesis defiende que si se está representando una genealogía se está representado el sexo. En síntesis, las líneas no son interpretadas sistemáticamente, atribuye el sexo de forma arbitraria, deduce tres

generaciones y se representa un sujeto Ego. Así construye el esquema de parentesco de un sistema de intercambio generalizado con 4 linajes en el que están representados dos de ellos, siendo el avunculado el protagonista o la motivación de la representación (esquema abajo derecha de la transparencia anterior).

El análisis crítico de este desarrollo se inicia en este plano formal y continúa en el plano teórico. El sistema de intercambio generalizado es una estructura que se mantiene con la regla de correspondencia entre linajes que impone alianzas entre primos cruzados o paralelos (ver esquema del cuadro siguiente), primos cruzados provienen del sexo opuesto al del progenitor de referencia (en rojo, los hijos del tío materno o los hijos de la tía paterna), mientras que los primos paralelos son los hijos de los hermanos de padre o madre con el mismo sexo (tía materna o tío paterno).

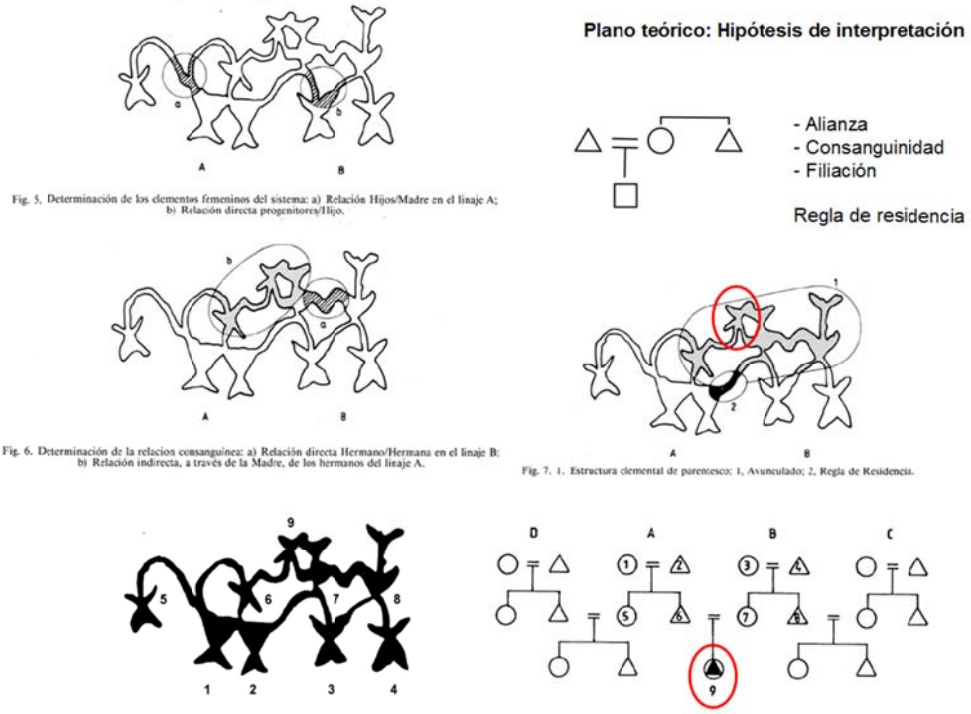


Fig. 18

En el esquema del medio de la siguiente figura (Fig. 19) hemos representado la tesis de Martínez al modo del sistema de intercambio generalizado, asignando el sexo y marcando los individuos en la relación avunculada. Pero la descripción de estos sistemas de parentesco descartan uno de los sexos, cuando la filiación es matrilineal descartan el varón y cuando es patrilineal descartan la hembra. Estos modos de filiación se describen en relación a la herencia, por vía materna o paterna respectivamente, que es una de las motivaciones principales en la organización de reglas entre linajes con carácter universal. Es decir, no se trata tanto de saber quién es hijo de quién sino quién tiene derecho a heredar y quién tiene la obligación de legar.

En el esquema inferior aplicamos –a la tesis de Martínez- la convención de las relaciones que hemos propuesto y eliminamos la representación del sexo, en coherencia teórica y formal, en virtud de que hay muchas formas parecidas, semejantes o iguales. Elegimos (no del todo arbitrariamente) descartar el sexo varón, porque esta decisión puede aplicarse a todas las formas excepto en 8 y 7 que son diferentes (tienden a forma de flecha); es decir, 1, 2, 3, 4, 5, 6, y 9 serían hembras (que tienen a forma estrellada, con variantes poco significativas), y etiquetamos los individuos varones no representados para explicitar mejor el efecto de implicaciones. En conclusión, con estas convenciones, no se encuentra el avunculado.

La clave principal es que, con igual sexo y forma, 1 y 2 no pueden ser otra cosa que hermanas y, en consecuencia, la relación 8 y 7 es de filiación entre varones (puesto que la forma es diferente a las demás).

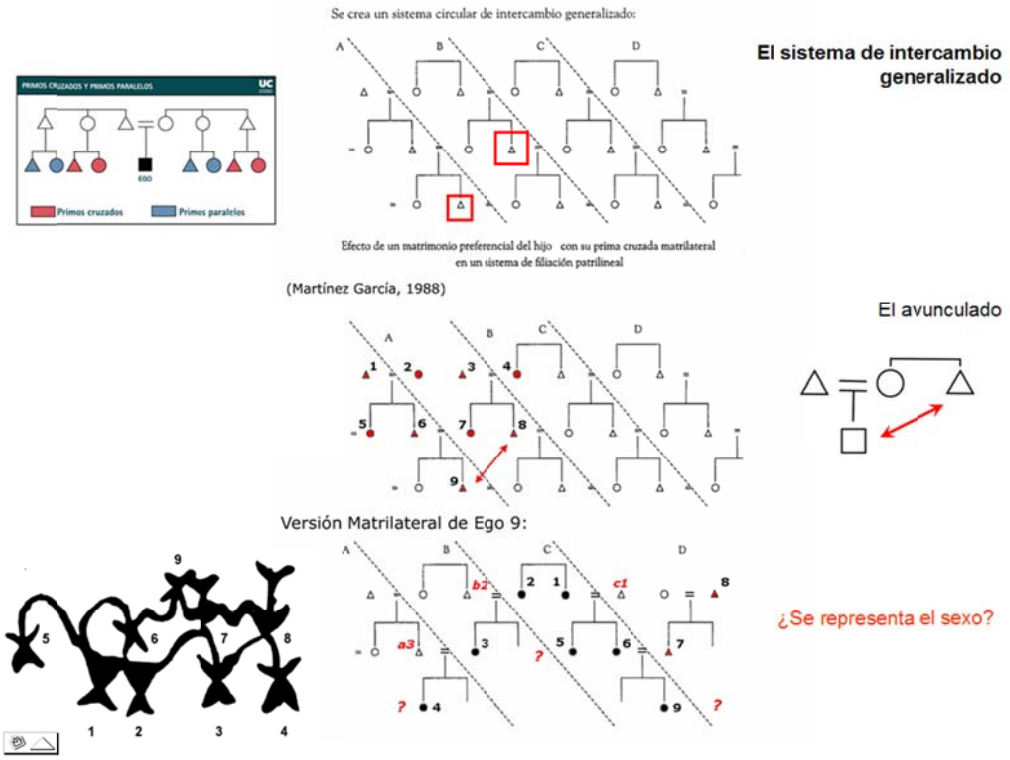


Fig. 19

Esta clave implica que se representa expresamente: la consanguinidad (entre iguales), la filiación (con líneas) y se infiere la alianza indirectamente. Entonces, 9 es nieta paterna de 8 y nieta materna de 1; 4 es nieta de 2, y los individuos de la tercera generación son 4 y 9. Pero, ¿es así? Hasta aquí sólo hemos desarrollado la crítica formal de la tesis de Martínez.

Volviendo a nuestro plan de convenciones, recordemos son: relaciones de filiación expresas, descarte de sexo aplicado a un sistema de filiación matrilineal y consanguinidad entre elementos iguales. Resolviendo la relación 1-2, como hermanas,

el problema se centra en averiguar o argumentar la relación entre 7 y 9 (nuestra segunda interrogación). Las dos posibilidades alternativas como solución a esta cuestión son la consanguinidad o la alianza. (Fig. 20).

1) Solución de consanguinidad. Al margen de que formalmente no son iguales (contradice la convención), esta solución conduce a la presencia de tres individuos es expectativa de desposarse (4, 7, 9), una situación que implica tres problemas de futuro, que puede resolverse en parte en la correspondencia entre linajes con la alianza entre 4 y 7, aun no siendo los primos cruzados más próximos (regla principal). Esta propuesta conduce a plantear que la motivación del grupo C se justifica en este incumplimiento para garantizar la continuidad del linaje matrilineal protagonista, un compromiso de alianza entre primos lejanos. Si fuera así, nos dejaría a 9 en solitario para resolver. '9' representaría el futuro a resolver, para lo cual intervendrían los otros elementos no ligados expresamente. Es un argumento débil pero válido en razón al presupuesto de que se necesita argumentar un acontecimiento que motive la presencia de las pinturas.

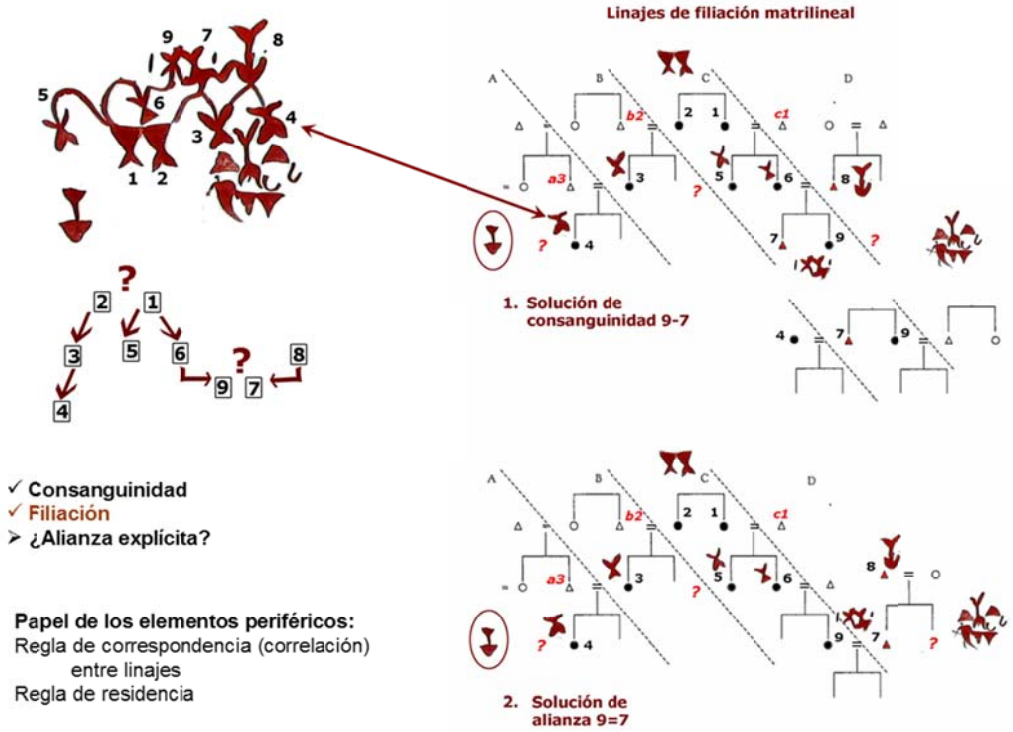


Fig. 20

2) Solución de alianza. En la sospecha de que 9 y 7 no son hermanos, se plantea la solución de alianza entre ellos. Ni son iguales, hay unos énfasis y queremos ver todas las posibilidades. Podemos sospechar, entonces, que se está representando una relación nueva, *nueva* para la forma de codificación original, que puede ser la alianza. Esta solución resuelve 9-7 y deja sólo a 4 en expectativa. Además, esta solución es más rigurosa con el descarte del sexo varón, en el matrimonio de 6 (que no aparece el marido) ya que 6 pertenece al linaje protagonista matrilineal hipotético. En consecuencia, la aportación de

8 representa la incorporación de un linaje extranjero, ahora representado con el sexo varón; es decir, esta solución puede estar motivada por la justificación de representar un nuevo linaje y sus relaciones de compromiso con el linaje protagonista, ya no de alianza entre primos cruzados sino entre linajes. Y este es el argumento que puede justificar la presencia del acontecimiento representado: la incorporación de un linaje extranjero en el sistema de alianzas local.

(Público). - ¿Y la relación entre 8 y 4?

(Respuesta). – No existe, en el código que planteo, al sistematizar las relaciones de extremo de un elemento emisor hacia el centro del elemento receptor, la línea significante sucede entre 3 y 4, y la ejecución pictórica crea un contacto aparente no significativo. La consecuencia de esta convención asume que la ejecución original no fue totalmente limpia, en cuanto a la exactitud que pretendemos ver actualmente, y puede entenderse una coincidencia de contacto pero al cumplir la convención planteada este contacto no es significante.

Lo que planteamos es que es posible mantener un rigor en las convenciones representadas y desde esta circunstancia se permite argumentar una justificación de la presencia del esquema, que es lo que estamos buscando, lo que nos gustaría saber, sin reconstruir el discurso original. Con cada solución propuesta tenemos unos problemas a resolver y un motivación a deducir. Este sería el proceso inferencial.

Pero no sólo termina en los elementos ligados, también es posible argumentar la hipotética correlación entre los elementos próximos –no relacionados expresamente-, presentes en relación de proximidad. En coherencia con el presupuesto primero, de que se representa lo esencial y se excluye el engaño, deberíamos poder argumentar qué relación hay con estos elementos que no tienen vínculo. Aceptando cualquiera de las soluciones propuestas, es posible argumentar que estas presencias están correlacionadas con relaciones de futuro, aún inexistentes, pero que participan en los compromisos entre linajes, tal y como se entienden originalmente en el panel lógico. Los elementos periféricos han de explicarse en relación a la solución propuesta, en nuestra opción, la solución de alianza.

(Público) – ¿De qué época son estas pinturas?…

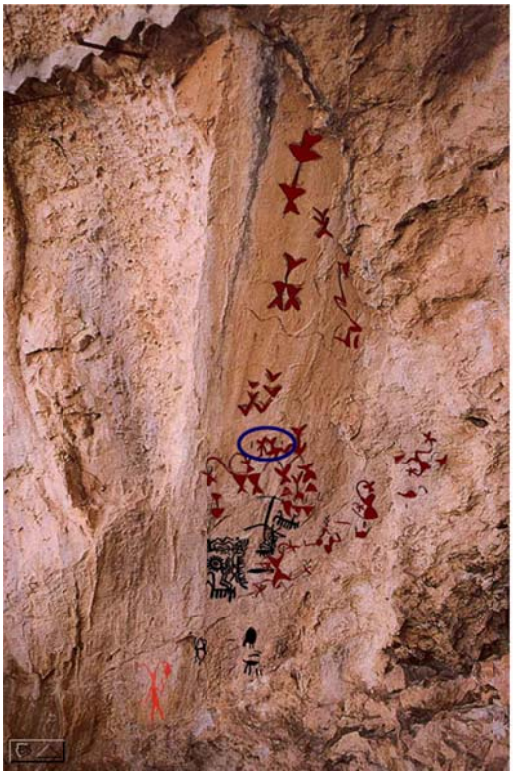
(Respuesta). – La hipótesis es que se trata de una sociedad neolítica, que ya tiene residencia permanente y practica la domesticación vegetal y animal, aunque no se puede concretar el estado de desarrollo de las características neolíticas y las circunstancias temporales concretas. Pero el panel lógico se puede referir al menos al tiempo de tres generaciones en vida.

(Público) – Parece un intento de representar como un organigrama…

(Respuesta). – Sí, es un organigrama, un árbol genealógico aceptando la interpretación de partida de los autores que lo han investigado durante el siglo XX.

Resumiendo lo expuesto, recordemos que este estudio es el ensayo del método formal en la tesis dirigida al estudio del arte prehistórico, y que el objeto del método incluye diferenciar los planos de razonamiento y comprensión, para destacar la información que se obtiene en cada plano. En el plano formal definimos convenciones, la dirección de la comprensión visual, los principios aplicables y grados de iconicidad. En el contextual deducimos la organización en cuanto a las propiedades informativas como esquema, la capacidad de los elementos como arbitrarios o motivados, el carácter normativo, todo ello al margen del discurso original. (Fig. 21).

Y es en el plano teórico que aplicamos presupuestos y argumentamos hipótesis de inferencia. En este plano, sobre Los Letreros, se ha producido una inferencia común con otros autores sobre la representación de dos linajes y tres generaciones. Sin embargo, al aplicar convenciones distintas, los resultados son diferentes. Mientras que la interpretación precedente plantea la representación del avunculado y un individuo Ego como sujeto protagonista, la solución que proponemos permite plantear que la unidad central de representación no es un individuo, sino dos. Y este dato nos permite hablar del razonamiento abductivo, concepto que rescatamos de Peirce, con la intención de considerar el conocimiento predictivo sin certeza en la construcción de hipótesis, en la construcción de posibilidades de comprensión de la realidad, donde cabe la esperanza de encontrar el objeto de estudio en posteriores investigaciones. Proponemos entonces que el sujeto Ego, objeto de motivación y organización en sociedades prehistóricas, no estaría formado por un individuo (como se entiende en el siglo XX), sino por dos. Y es posible que se trate de dos individuos en relación consanguínea, hermanos/as, o en alianza. Una hipótesis de trabajo que puede contrastarse en yacimientos arqueológicos.



Ensayo: Los Letreros (Almería)

Plano formal : Definición
- Panel: Centralidad y grado de Iconicidad
- Convenciones: Elementos y relaciones
- Dirección de comprensión visual

Plano contextual : Deducción
- de **esquema motivado**
- con elementos arbitrarios
- y organización de carácter normativo

Plano teórico
- Principios de antropología del parentesco
- **Inferencia** común: representación de dos linajes
- **Abducción**: ***"Ego"*** dos individuos

Linaje: antepasado común, generaciones herederas y filiación uterina en 3 generaciones

Motivación:
Alianza como metáfora de compromisos entre linajes

Fig. 21

(Público). - ¿En estas comunidades saben cómo nacen los niños, saben quién es el padre? Hay documentales que describen sociedades donde no se conoce la paternidad y las mujeres que desean quedarse embarazadas acuden a lugares sagrados para practicar un ritual de fertilidad, sin existir una relación sexual. El conocimiento de la

fecundación por relación sexual, a partir de cuándo se produce.

(Respuesta). – Pues podemos decir desde el humano moderno, desde luego desde que existe el lenguaje visual prehistórico es posible, pero no tenemos evidencias para saberlo.

(Público). – Lacan ya propone la preeminencia de lo simbólico. El hecho de que esa mujer fuera a ese lugar donde viniera un dios a fecundarla es el dato de preeminencia de lo simbólico. Eso no implicaba para nada desconocer que el coito fuera fecundante y necesario, pero no era importante.

(Público). – La pregunta era por la importancia del tío, no del padre. Por la relación del avunculado.

(Respuesta). – Este concepto proviene de la antropología, de estudios etnográficos, de las notas bibliográficas que os pasé sobre estos conceptos y las variantes culturales, leo:

> *"La vinculación entre padres e hijos por la misma sangre es la relación de consanguinidad en la sociedad occidental. Pero la filiación no depende de la herencia de la sangre ni de aportaciones iguales de padre y madre entre los ashanti, indonesios, esquimales, trobriandeses o murngin australianos; en estas culturas interviene la aportación del embarazo, la ignorancia o hasta la negación del papel procreador del varón (Australia)."*.

Es decir, el factor simbólico de cómo se organizan es lo que hay que conocer.

(Público). – Mi pregunta es desde el *homo sapiens*, ¿el hombre ya sabe que interviene en la fecundación?

(Público). – Pero lo que dice Lacan es que lo determinante es lo simbólico, no alcanza con ser el padre biológico. Es decir, existe el padre biológico y el padre simbólico.

(Respuesta). – En este sentido, el tío materno del avunculado es el padre simbólico, sucede que el padre biológico aunque se conoce se oculta, queda relegado en su papel en la comunidad, que lo ejerce el tío materno. Pero también entre tío paterno y sobrino se puede dar una relación especial. Estas relaciones vinculan en la herencia, en los derechos y obligaciones, en la educación, etc.

En definitiva, la solución argumentada para el panel completo es la representación de un linaje que, por definición, es la sociedad que puede reconstruir su antepasado común (estaría representado arriba), a través de la tradición oral y como medio de cohesión de la comunidad. A continuación se representan las generaciones de herencia, un conjunto "grande" de generaciones herederas de la tradición, y la representación expresa de las tres generaciones vivas en el presente, en la hipótesis de una filiación uterina (grupo C).

Y defiendo que la motivación del panel es justificar una alianza que no sería la de esperar en el sistema tradicional, relacionada con cuestiones de herencia y derechos sobre el territorio, y referida a la incorporación de otro linaje (que hemos nominado extranjero) ajeno al orden de filiación del linaje protagonista. Esta interpretación es conjetura, pero sí se puede defender que la motivación debe estar implicada con algo, unas circunstancias históricas concretas, que choque con lo habitual; esta clase de eventos puede explicar la existencia de pinturas en un lugar como Los Letreros, en lo alto de un monte, fuera del espacio cotidiano de habitación. El argumento de justificación del panel es que si la regla se cumple no hay razón para representarla; se representa algo nuevo, algo que implica, alecciona a la comunidad y la compromete.

Y este medio tiene que ver con el primer presupuesto teórico, que se busca representar lo esencial y eliminar el engaño.

Entre los beneficios añadidos del método, además de poder deducir actos diacrónicos en el mismo panel físico a partir de criterios visuales (grados de iconicidad), destacamos la inducción de noción de temporalidad en el panel lógico; aquí, un linaje tiene pasado, presente y futuro, expresado en la verticalidad, donde el presente se representa a través de tres generaciones. (Fig. 22).

(Público). – Pero ellos representan las generaciones de abajo arriba.

(Respuesta). – Bueno, es un modo de invención en la forma de representar, equivalente a la nuestra en sentido inverso. Pero lo que comentas destaca la importancia del arranque o inicio de estas tres generaciones, lo que hemos llamado elementos 1 y 2, como hermanas. Y curiosamente leyendo a Lévi-Strauss encontramos que la identidad de los linajes se inicia en una relación consanguínea. Héritier atribuye un carácter más a los consanguíneos, una identidad o semejanza, una condición desde la que se comparten las mismas expectativas, derechos y obligaciones en la comunidad, incluso afectados por una clase de incesto específico, el incesto de segundo grado, cuando un tercero tiene relaciones sexuales con dos hermanos/as.

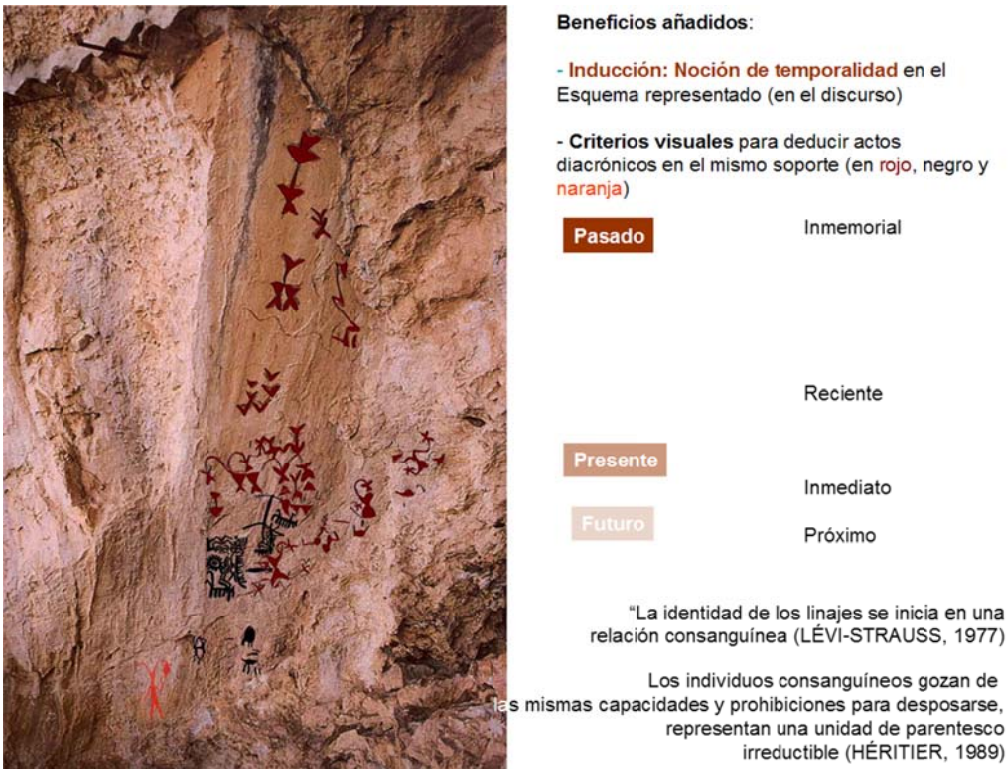


Fig. 22

Podemos recordar ahora los presupuestos teóricos de partida, la presunción de la eliminación del engaño y la búsqueda de lo esencial, la propuesta de profundizar sobre una interacción estructural entre el lenguaje verbal y el visual, siendo los principios de

infralógica visual una herramienta adecuada para el análisis formal; hay que buscar acontecimientos, en la consideración de que en culturas prehistórica no se producen sistemas gráficos que se desarrollan en procesos continuos y no existe la arbitrariedad tal como la entendemos actualmente, sino que, es a través de eventos en los que se generan actos de invención creativa y resolutiva, tanto en las formas del lenguaje visual como en la tradición oral, con una disminución en la capacidad arbitraria de significar respecto de la actual. Por tanto el lenguaje visual prehistórico justifica ser estudiado de una manera distinta a cuando aparece la escritura.

(Público). – Blanca, en esta depuración que has hecho de los principios de la infralógica visual contemporánea y actual, son aplicables a cualquier manifestación rupestres?

(Respuesta). – En cada caso los que procedan.

(Público).- Exactamente, como en el caso de Cogul, donde propones una diacronía.

(Respuesta). – Sí, el caso de Cogul, que no hemos abordado en profundidad, es más complejo de lo que parece, no es una danza o acto sincrónico como se decía en un principio; y es complejo porque el abrigo tiene tres planos y tres centralidades posibles, grabados, pinturas y superposiciones; los principios más eficaces son centralidad, iconicidad y relaciones de contacto y proximidad, y aunque participan dos colores básicos (rojo y negro) lo cierto es que informan más sobre la diacronía de diferentes actos pero no de la lógica del lenguaje.

(Público). – Y estos principios no dan la interpretación sino cómo lo vamos a leer.

(Respuesta). – Sí, cómo buscar paneles lógicos en uno físico, sería el primer objetivo.

(Público). – Y respecto a Los Letreros, por su ubicación, esas pinturas tendrían un valor de ley?

(Respuesta). – No me cabe duda, pero este valor que adjudicamos entra en la argumentación contextual, en la atribución a una época neolítica, en que ocurre una de las revoluciones culturales más importantes para la humanidad; entre otras cosas porque obliga a la gente a quedarse en un lugar, se abandona la movilidad permanente, se organizan poblados; el cambio de hábitos es tan radical que debe resolverse varias veces. En la Península Ibérica, en el extremo occidental del mediterráneo, se resuelve de varios modos, en la zona levantina plagada de abrigos rupestres y en la zona portuguesa sin arte rupestre. El arte levantino y el neolítico tienen un componente icónico muy fuerte, actualizando, superponiendo, repintando, tanto mensajes repetidos como escenas únicas. Pero aquí, en Los Letreros, se comprende que estamos en otro mundo, un contexto en el que sólo las comunidades implicadas (parental y territorialmente) son las propicias para conocer el código de lo representado.

(Público). – ¿Por qué se le llama arte?

BSB. – Pues, por analogía con la manifestación estética actual y por tradición investigadora, teniendo en cuenta que comienza a partir de los primeros descubrimientos de arte rupestre en Francia y España, recordemos que el reconocimiento de los polícromos de Altamira como auténticas pinturas de la Edad de Piedra supone la aceptación de que los primitivos eran capaces de pintar, éste fue el primer cambio en el pensamiento investigador a comienzos del siglo pasado; pero también, desde entonces, no se ha abandonado la identificación de estilos artísticos en cada época, como una manera de conocer etapas históricas y en la hipótesis de que cada época responde a un estilo, a modo de identidad cultural.

Agradecimientos

Agradezco a Sergio Larriera la oportunidad de participar en este círculo de investigación, abierto y multidisciplinar, permitiéndome disfrutar del intercambio de conocimiento que emerge en él.

Bibliografía

Almagro, Martin. 1952. *El covacho con pinturas rupestres de Cogul (Lérida)*. Instituto de Estudios Ilerdenses.

Breuil, Henri. 1924. Les peintures rupestres schématiques d'Espagne. Les anciennes dévouvertes. *Bulleti de l'Associació Catalana d'Antropologia, Etnologia i Prehistoria*, vol II. Barcelona.

Costa, Joan. 1998. *La Esquemática. Visualizar la información*. Paidós Estética, 26.

Díaz-Andreu, Margarita. 2012. Cien años en los estudios de pintura rupestre post-paleolítica en la investigación española. En García Arranz, J.J., Collado, H. & Nash, G. (eds.): *The Levantine Question: the development of Spanish Levantine Rock-art*. Budapest, Archaeolingua: 23-53.

Fernández, Víctor M. 1997. Desenterrando la risa: una aproximación a la arqueología y el humor. *Complutum*, 8: 355-368.

Gallart i Fernández, J.; Graelis i Fabregat, R. (2010): Les pintures rupestres de la Roca dels Moros del Cogul (Les Garrigues) i els protagnonistas del seu descobriment: Mossèn Ramon Huguet i Ceferí Rocafort. En *Cabal de Petjades, VII Trobada d'Estudiosos de les Garrigues,* Editorial Fonoll. Vinaixa, 2009: 111-124.

Harris, Marvin. 1981. *Introducción a la Antropología General*. Alianza Ed. Colección: El libro universitario, Madrid, 2004.

Lévi-Strauss, Claude. 1961. *Antropología estructural*. Buenos Aires, Eudeba, 1977.

Héritier, Françoise. 1979. Simbología del incesto y de su prohibición. En Michel Izard y Pierre Smith, *La función simbólica*. Madrid, Júcar Universidad, 1989: 221-255.

Martínez, Julio. 1988-1989. Análisis de un sistema de parentesco en las pinturas rupestres de la cueva de Los Letreros (Vélez-Blanco, Almería). *Ars Praehistorica,* 7-8: 183-193.

Martínez, Julio. 2002. Pintura Rupestre Esquemática: El panel, espacio social. *Trabajos de Prehistoria*, 59 (1): 65-87.

Martínez, Julio.; Blanco, I. 1990. Prospección arqueológica con sondeo estratigráfico en el Cerro de los López (Vélez-Rubio, Almería). *Anuario Arqueológico de Andalucía*, 1986. II. Actividades Sistemáticas: 158-167.

Ripoll, Eduardo. 1990. Acerca de algunos problemas del arte rupestre postpaleolítico en la Península Ibérica. *Espacio, Tiempo y Forma*, t.3: 71-104.

Ripoll, Eduardo. 2001. El debate sobre la cronología del arte levantino. *Quadernos de Prehistoria y Arqueología Castellonense,* 22.