

LA INTERPRETACIÓN DEL ARTE RUPESTRE*

Ramon Viñas
Roberto Martínez
Ernesto Deciga

EL ARTE RUPESTRE: UN SISTEMA ENTRE LA MENTE, LA PIEDRA Y LA COMUNICACIÓN

Antes de iniciar el tema anunciado, es necesario advertir que toda interpretación está, desde su nacimiento, condenada a ser cuestionada, rebatida y, en el mejor de los casos, rechazada; pero lo más importante, como cualquier investigación histórica, es que la discusión y el debate nos acerca, cada vez más, al conocimiento de nuestra disciplina: la "Rupestrología o Arte Rupestre"¹. Un medio de comunicación ideográfico que, como sabemos, unió el mundo mental con la imagen, mantuvo viva la memoria de su grupo y precedió la escritura alfabética —sin duda, uno de los testimonios más vitales para entender las culturas que nos han precedido— y que ha sido tratado, por años, como un elemento aislado, desprendido de su ámbito cultural y social, por lo tanto imposible de ser comprendido y explicado. Una incapacidad que es perfectamente entendible, si tenemos en cuenta la época en que empezó a descubrirse y la falta de información y de metodologías de fines del siglo XIX y principios del XX.

Desde sus inicios, la interpretación de las manifestaciones rupestres, ha sido objeto de recelo, descrédito e incredulidad, por parte de los mismos prehistoriadores. En el medio arqueológico, particularmente académico y europeo, todavía existe una fuerte tendencia a evitar la interpretación de los documentos rupestres. Cualquier tipo de juicio es visto con desinterés, pues al parecer, siempre será mejor "no mojarse" o "lavarse las manos como Pilatos", y preferible seguir "pesando, midiendo y cuantificando", que caer

* Versión original en Catalán, en prensa en la revista "COTAZERO". (Este artículo ha sido ligeramente ampliado respecto al original. En México, DF octubre-noviembre 2000).

1. Muchos investigadores, no están demasiado de acuerdo con el término de "arte" rupestre, ya que actualmente el concepto de arte es extraordinariamente amplio, confuso y demasiado general, quizás sería mejor otros como: Manifestación, representación, expresión o simplemente "Rupestrología". De todas formas, y como bien señala Llamazares (1985): "...el uso consagra ciertas denominaciones aunque no sean totalmente acertadas, e ir en contra de lo común solo por una autoexigencia de mayor corrección o coherencia, suele ser peor". Por esta razón, nosotros lo empleamos, al igual que el de manifestación, representación o "Rupestrología", considerando "arte" como un término que a nuestro modo de ver podría aglutinar todos los sistemas de comunicación del ser humano incluido el rupestre. Un concepto que, como el de Prehistoria u otros, solo necesitan ser recodificados.

en el riesgo de dar una opinión interpretativa al respecto. Muchos arqueólogos creen, que es imprescindible no apartarse de la exactitud de los datos numéricos para acercarse a la "verdad científica", una verdad que, en el caso específico del "arte rupestre", se nos manifiesta como inexplicable si no buscamos otros métodos y estrategias, es decir, que sólo dentro de unos determinados marcos conceptuales nos será posible llegar a nuevos significados e interpretaciones, con los que poder comprender este medio de comunicación del pasado.

Hemos de recordar, que cuando encontramos una pieza arqueológica, la pregunta del historiador o del arqueólogo siempre se dirige a su función, o sea: "para que sirvió", en cambio frente a una pintura o grabado rupestre la pregunta va directa a su contenido o significado: "qué expresa, o qué significa", por lo tanto nos encontramos frente a dos tipos de búsqueda y de explicación. Esta claro, que las expresiones "gráfico-rupestres" no son una realidad auto evidente y que desafortunadamente desaparecieron las lenguas y culturas que lo generaron, en consecuencia y aunque hay que ser cautos, no nos queda otra salida -si queremos saber algo de estos documentos rupestres- que abrir nuevas brechas en la investigación, que incorporen metodologías de otras disciplinas procedentes de las ciencias humanas, las cuales nos permitan obtener respuestas con un cierto grado de contrastabilidad. La aplicación de la mitología, las creencias, la etnología, la etnohistoria, la filosofía, la semiótica, la lingüística, la ecología, la astronomía o la sociología, entre otras, puede ser fundamental para conseguir hipótesis interpretativas cada vez más coherentes.

LA PREHISTORIA DE LA ARQUEOLOGIA

Si hacemos un poco de historia, para saber donde estamos parados, nos daremos cuenta que fueron los mismos defensores del evolucionismo y del difusionismo cultural, del siglo XIX, los que negaron la autenticidad de las pinturas paleolíticas, descubiertas por M.S. de Sautuola y su hija Maria en el techo de la "Cueva de Altamira". En aquel momento, resultaba inverosímil creer que hombres, prácticamente "simiescos", pudieran haber logrado tal grado de perfección y realismo en el campo de la expresión artística. Por lo tanto, la publicación del espectacular hallazgo de Altamira: "Breves apuntes sobre algunos objetos prehistóricos de la provincia de Santander" (Sautuola 1880), que el autor situaba correctamente en el Paleolítico, fue rechazada por los "científicos" de la época. Como al estilo de la Santa Inquisición, los "sabios" dictaminaron que las pinturas rupestres de la cueva santanderina eran una farsa realizada por un pintor de la región. Las imágenes tenían un refinamiento que no coincidía con la concepción que se tenía de los "bárbaros y salvajes" de la Edad de la Piedra.

Ahora parece asombroso, e incomprensible, pensar en los enfrentamientos del "IX Congreso Internacional de Antropología y

Arqueología Prehistórica” celebrado en la ciudad de Lisboa en 1880, y donde las grandes eminencias de la Prehistoria, como Emile Cartailhac y G. De Mortillet -que encabezaban el grupo mayoritario de escépticos e incrédulos- se empeñaron en desprestigiar las imágenes de Altamira: “Las pinturas son un engaño, hechas y mostradas al mundo para que todos se puedan reír de los crédulos paleontólogos y prehistoriadores” (Mortillet 1881). Por fortuna, a finales del siglo XIX y ya muerto Sautuola como un impostor, fueron descubiertas otras manifestaciones prehistóricas en La Mouthe (Dordogne-Francia) y en Pair-non-Pair (Gironde-Francia) comprobándose, además, que algunas de las figuras se hallaban en parte recubiertas por niveles magdalenenses. Pero estos ejemplos no serían los únicos, poco tiempo después, en 1901, siguieron los hallazgos de Les Combarelles y Font de Gaume (Dordogne-Francia). Un joven que figuraba entre los descubridores, de las pinturas francesas, llamado Henri Breuil se enfrentó a E. Cartailhac y le demostró la autenticidad del Arte Paleolítico. La larga polémica, sobre la veracidad de las pinturas de la Cueva de Altamira, se cerró con un artículo del mismo Cartailhac titulado “Les cavernes ornées des dessins. La grotte d’Altamira, Espagne. Mea culpa d’un sceptique” (Cartailhac 1902). Con este reconocimiento a Sautuola y al Arte Paleolítico se inició el siglo XX, sin duda el de los grandes descubrimientos de las obras del Arte Rupestre Mundial.

Es necesario observar, que la arqueología es todavía una disciplina adolescente y que apenas fue en 1832 cuando Jaqués Boucher mostró, por primera vez, la existencia del hombre prehistórico en las terrazas de Abbeville (Somme, Francia), y que dos años después aparecieron las primeras imágenes, grabadas sobre un hueso paleolítico, de la Cueva de Chaffauc (Vienne, Francia) poniendo a la luz pública una extrañísima y extraordinaria actividad artística de la “Edad de Piedra”. Hay que mencionar que, en ese tiempo, los “investigadores” creían en las teorías creacionistas del Génesis y la ciencia “antropológica” era una criatura medio dormida, que despertó abruptamente con dos polémicas publicaciones, que provocaron el escándalo y el divorcio con las concepciones religiosas: “La antigüedad del hombre probada por la Geología” de Charles Lyell, (1859), y “El origen de las especies” de Charles Darwin (1859). Por lo tanto, la frase desconcertante de Garrigou, acerca de las pinturas del Salón Negro de la Cueva de Niaux, queda perfectamente explicada cuando dice: Existen dibujos sobre la pared, ¿qué podrá ser ésto?. Todavía más incongruente debió ser el hallazgo, en el siglo XVI, de las probables pinturas de Rouffignac (Dordogne, Francia), por François de Belleforest, otro increíble descubrimiento que no interesó a nadie.

Sabemos que la arqueología se ha venido desarrollando, con el latir de las ciencias humanísticas, y en ocasiones para apoyar ciertos tipos de intereses. De ese modo, con la perspectiva evolucionista del siglo XIX, nuestra disciplina se empeñó en demostrar que cada sociedad había

transitado por un estadio evolutivo diferente, el cual se caracterizaba por una organización social, un tipo específico de creencias y, sobre todo, por una estrategia económica concreta (bandas, tribus, caciquismos, estados, etc.); por lo tanto el objetivo preponderante de la naciente arqueología fue saber en qué momento de la historia se debía situar cada objeto del pasado. Poco después, ya en el siglo XX, se hizo necesario reunir la mayor cantidad de datos posibles para acceder a la interpretación de los hechos históricos y la corriente difusionista propició la exploración de una gran cantidad de lugares, rompiendo con la concepción de la sociedad como un elemento cerrado, situando en su lugar un universo social en el que los pueblos, más remotos, entraban en contacto a través de diversos medios. Pero el difusionismo cultural (que hoy continúa siendo un mecanismo explicativo), aunque trata a las manifestaciones plásticas como un rasgo cultural, se ha limitado a describir los eventos que giran a su alrededor, dejando a un lado la interpretación de su contenido.

Otras corrientes, como el materialismo histórico, el materialismo cultural, la arqueología procesual y la ecología cultural, han centrado su punto de vista en las condiciones materiales que hicieron posible la realización de las manifestaciones rupestres, desde esta perspectiva se han investigado los procesos de manufactura, los instrumentos utilizados, las técnicas empleadas, la composición de los pigmentos, y se han identificado los objetos, las indumentarias representadas, así como las especies de animales. Si para el marxismo y el materialismo cultural, los procesos ideológicos son sólo un epifenómeno de las condiciones socio-económicas en que se desarrolla la sociedad, entonces es suficiente con comprender los segundos planteamientos para deducir lógicamente los primeros. El mismo Carlos Marx afirma que: " el modo de producción de la vida material determina el carácter general de los procesos de la vida social, política y espiritual. No es la conciencia de los hombres la que determina su ser, sino, al contrario, es su ser social el que determina su conciencia" (Marx: 1976: 21). O sea, que para este enfoque de la Historia siempre será más importante el espacio, el tiempo, el lugar y el uso, para lo que fue creado el "arte rupestre", que el pensamiento expresado en el proceso de representación.

Tal como ha indicado, últimamente, L. Felipe Bate, desde el materialismo histórico se entiende la cultura: "...como el conjunto de formas singulares que presentan los fenómenos correspondientes al enfrentamiento de una sociedad a condiciones específicas en la solución histórica de sus problemas generales de desarrollo, en otras palabras, toda forma económica-social tiene su expresión concreta bajo la forma fenoménica singular de la cultura." (Bate : 1997, 9-10). Dentro de esta posición teórica, la cultura es postulada como una manifestación específica de una categoría mayor, como el "modo de producción" y la "formación económica-social", así pues, tenemos que la arqueología de enfoque marxista, como los trabajos de Gordon Childe o la arqueología social iberoamericana, no se limitan a estudiar la cultura material,

sino que a través de ella tratan a las sociedades como ejemplos de modelos o estadios de desarrollo, en busca de una teoría general del comportamiento económico-social del ser humano a través del tiempo.

Recientemente, la autodenominada “Nueva Arqueología” ha proporcionado otra faceta científicista al “arte rupestre”, y donde las teorías e hipótesis se postulan a través de “indicadores” que pueden ser contrastados, corroborados y refutados. Con el apoyo del método hipotético-deductivo, se ha pretendido llegar a una certitud máxima en el estudio de los materiales arqueológicos. Sobre este asunto, Lewis Binford propone que: “... la utilización autoconsciente de métodos deductivos sea un prerrequisito para el conocimiento científico” (Binford : 1988, 1). Así, la búsqueda de comprobaciones empíricas ha conducido a la creación de nuevas técnicas para la detección de los “indicadores” más sutiles. Por otro lado, la “Arqueología Contextual” de Michael Schiffer (1972), al considerarse a sí misma como “una teoría de rango medio”, dedicó gran parte de su trabajo al estudio de los procesos de formación de los contextos arqueológicos, con lo que, al integrarse toda esta problemática dentro de un determinado marco explicativo, se logró una mayor comprensión de cómo se crearon y degradaron las expresiones rupestres hasta llegar a su estado actual, pero nada más.

Con un siglo de vida, la investigación de las manifestaciones rupestres, ha ido adquiriendo términos como: “etapa, período, horizonte”, términos arqueológicos que han logrado realizar cortes diacrónicos en el continuo proceso parietal y mobiliario, diferenciando y estableciendo momentos de ejecución, en cambio la aportación artística del concepto “estilo”, ha permitido un corte sincrónico que pretende identificar filiaciones entre imágenes y obras. Durante décadas, prehistoriadores de la talla de Henri Breuil, Hugo Obermaier, Henri Lothe, Georg Bandi, Martín Almagro, Ripoll Perelló, y Antonio Beltrán, entre otros, se han dedicado a estudiar los conjuntos rupestres a partir de los “estilos”, con el fin de clasificar las diversas modalidades y ubicarlas cronológicamente en una etapa histórico-cultural. Es necesario señalar, que la etapa de búsqueda y captura de sitios o conjuntos rupestres no ha llegado a su fin y que año tras año siguen apareciendo por todas partes, por lo tanto la clasificación y temporalidad estilística tampoco ha sido concluida, de ello podemos deducir que, el ordenamiento estilístico, es altamente subjetivo y problemático, un claro ejemplo ha sido el hallazgo de las pinturas y grabados de la Cueva de Chauvet Pont d’ Arc, donde por medio de una readaptación del método de C14 se fecharon, en 1995, ocho muestras de pigmento de rinocerontes y bisontes que sorprendieron por su gran antigüedad, estos fechamientos han complicado el cuadro crono-estilístico del Paleolítico Superior (Clottes et al 1995) y han puesto en tela de juicio la validez de la correlación “estilística”, por ello, cabe suponer que los “estilos” como método cronológico debe ser constantemente revisado en función de otros sistemas de análisis. (Figura 1).

LOS CAMINOS DE LA INTERPRETACION

a) LA BÚSQUEDA DE SIGNIFICADOS

Las figuras de la Cueva de Altamira y otras manifestaciones prehistóricas fueron consideradas por algunos investigadores, de principios del siglo XX, como el resultado de una expresión puramente estética, era “el arte por el arte” realizado por una civilización, que tenía todo el tiempo del mundo y que, como auténticos burgueses, cultivaban el ocio. La idea fue radicalmente modificada con los aportes de la etnología que añadió un nuevo enfoque interpretativo al arte rupestre, concretamente el de “magia y religión”. Esta nueva visión, centrada en paralelos etnográficos, se apoyaba en la magia propiciatoria para la caza y los ritos destinados a la fertilidad, así como los simbolismos derivados del totemismo. Los estudios de Mircea Eliade ampliaron el espectro mágico-religioso con la función ceremonial vinculada a los ritos de iniciación.

Hacia la década de los años 60, algunos investigadores como Erik Holm y Andreas Lommel, al profundizar en el arte rupestre Sudafricano y Australiano, respectivamente, contrastaron la iconografía rupestre, de algunas cuevas, con las creencias de los indígenas y descubrieron implicaciones muy reveladoras. Toda una cosmovisión, quedaba explícita en los mitogramas, que se hallaban expresados en las paredes de las cuevas: “... Visto desde Europa, se trata pues de un fenómeno prehistórico; pero en el Sur de África la situación es paradójica, ya que la investigación de la Prehistoria equivale a la investigación de la actualidad viviente. Esto es precisamente lo que confiere un carácter apasionante al estudio de este arte rupestre: de él se esperan soluciones que no sólo conciernen al presente, sino también al más remoto pasado del hombre espiritual, del homo sapiens, incluso de Europa...” (Holm 1962: 158, Figura 2). Por su parte Lommel señaló, en ese tiempo, que los indígenas de Australia: “... comienzan las explicaciones de las pinturas rupestres con el mito del inicio del mundo...” (Lommel 1962 : 209-211). Todo un mundo mítico se empezó a desvelar a través de las narraciones de las últimas culturas de cazadores-recolectores del Planeta.

En la investigación de las manifestaciones rupestres, la analogía etnográfica ha estado presente, casi desde su inicio, aportando gran cantidad de información a cerca de la creación, uso y significados de las figuras plasmadas (comparaciones que han sido empleadas por Breuil, Obermaier y Wernert, entre otros). Por fortuna todavía existen, aunque cada vez menos, herederos de antiguas comunidades de cazadores, recolectores, pescadores y agricultores, que mantienen una cierta relación con las expresiones rupestres, principalmente en África, Australia, Asia y América, convirtiéndose en fuentes vitales para la comprensión, y básicas para emprender cualquier

tipo de estudio interpretativo. En el continente Europeo, la analogía etnográfica es difícil de ser aplicada, ya que sólo quedan unos pocos esquimales y lapones en el norte, evidencias residuales de antiquísimos pueblos de cazadores del Paleolítico Superior y del Mesolítico (que hoy se hallan a miles de años de distancia), por lo que esta metodología está en desuso. A pesar de ello, creemos importante seguir profundizando en los estudios sobre las creencias, mitos y cosmovisiones de estas sociedades para poder valorar las posibles analogías existentes y ver hasta qué punto se podría extraer algún dato que ayudara a la comprensión del más antiguo arte rupestre (Figura 3)

Sin duda una de las figuras más importantes, en el estudio del arte rupestre europeo, ha sido Andre Leroi-Gourhan, el cual aparte de indagar, desde sus inicios, en los temas etnológicos de medio Mundo, y principalmente de los esquimales (Leroi-Gourhan 1935, anotado en 1984a: 33-51), diseñó a mediados del siglo XX una metodología analítica que resultó francamente innovadora para los conjuntos rupestres del Paleolítico Superior (Leroi Gourhan 1984 b-1987). Mientras que para la mayoría de los prehistoriadores, eran composiciones aisladas, para Leroi-Gourhan las obras de las cavernas constituían auténticos “santuarios” organizados espacialmente a partir de dos principios esenciales que se complementaban: dos sexos o fuerzas abstractas, centradas en la asociación del caballo-bisonte, especies que se hallaban enlazadas con diversos “signos de carácter abstracto” (Figura 4). Leroi-Gourhan situó su punto de interés, no en fenómenos circunstanciales -como se había hecho hasta entonces- sino, en el contenido mismo de las obras. Por primera vez, en el ámbito arqueológico, se pudo reconocer el carácter semiótico del arte rupestre²; es decir que las imágenes representaban algo más que así mismas; se estructuraban de manera similar a un lenguaje. Este investigador descubrió que los animales se encontraban unidos a signos femeninos y masculinos, y que existían signos de inicio y fin de la obra, cada uno con un patrón manifiesto de ubicación. Una coherencia discursiva compleja, entre signos figurativos y abstractos que desplazó la idea de un arte paleolítico destinado, en esencia, a los rituales mágicos para propiciar la caza (Figura 5).

Aunque hoy, muchos colegas siguen sin comulgar con las teorías de Leroi-Gourhan, a veces un tanto “psicológicas”, es a partir de sus trabajos, que se nos hace comprensible entender a las “cuevas decoradas” como verdaderos recintos sagrados o “santuarios organizados”, y si bien este gran especialista no logró solucionar la compleja y vasta problemática que representan las cientos de cavernas con pinturas y grabados rupestres, si trazó las nuevas directrices para avanzar en el estudio e interpretación del arte rupestre Paleolítico.

2. El término de “signo” que Leroi-Gourhan y otros autores emplean para definir solo los elementos de concepción abstracta, es ampliado en nuestro texto, a todo aquel motivo “abstracto o realista” que “signifique” a cualquier cosa o idea.

Entretanto, en el continente americano, Pablo Martínez del Río, comentaba en la década de los años 40 que: "... La interpretación de las inscripciones rupestres se presenta erizada de dificultades, y tenemos que confesar que esta es una empresa en que poco se ha podido avanzar. Pero sería absurdo pensar que todas (las manifestaciones rupestres) se hicieron con el mismo propósito" (Martínez del Río 1940). Cuarenta años después el investigador Clement Meighan en su artículo: "Seven Rock Art in Baja California" lanzaba una crítica a los arqueólogos por seguir sin métodos apropiados en el estudio del arte rupestre: "... aquéllos no han desarrollado una metodología sofisticada para describir e interpretar el arte rupestre y han dejado esta área de la arqueología principalmente a los historiadores del arte, divulgadores y periodistas... El arte rupestre, por lo tanto, presenta un real desafío a los arqueólogos y una de las oportunidades importantes para la expansión de futuras directrices analíticas en la interpretación del pasado... La interpretación del arte rupestre permanece principalmente dentro del área de lo que es posible, mas que en aquélla de lo que está bien demostrado, pero también tiene el valor de motivarnos a preguntarnos cuestiones específicas y a buscar evidencias y métodos necesarios para contestarlos..." (Meighan 1978: 177, en Casado y Mirambell 1990). Según este autor, existen tres grandes problemas que desaniman a los investigadores y que habrá que superar para alcanzar conclusiones culturales: la primera se centra en la necesidad de métodos de registro sistemático, ya que siempre son parciales y en consecuencia la información esta llena de lagunas e incertidumbre; la segunda alude a los aspectos cronológicos y a la falta de dataciones sobre las pinturas (a finales de los años 70 eran desconocidas las dataciones directas en Baja California) y para ello propuso la obtención de cronologías relativas, a partir del estudio de estratigrafías cromáticas, para configurar fases correlativas estilísticas, todo ésto apoyado en el contexto arqueológico y la afectación medio ambiental, y la tercera, la mas limitada de todas, comprendía la parte interpretativa, donde expresaba su interés por cotejar el contenido rupestre con la información etnohistórica con el fin de indagar en el significado de la naturaleza simbólica del arte rupestre (Meighan 1978).

b) EL METODO DE LA ETNOARQUEOLOGIA Y LA ANALOGIA ETNOGRAFICA

Mientras que unos afirman que la analogía etnográfica, por si misma, podría conformarse como una nueva ciencia, otros la consideran una falsa metodología que tendría que ser desterrada para siempre del campo de la arqueología. Sin embargo, y tal como demostró Manuel Gándara, la polémica es un tanto absurda pues "... la analogía etnográfica no es opcional en la arqueología: es constitutiva de la teoría arqueológica (Principio Cortina). La base de nuestras pretensiones de hacer explicaciones sobre el pasado, a

partir del estudio de un registro contemporáneo y estático, deriva de una primera analogía etnográfica rectora, que es la que hacemos al asumir que, tanto en el pasado como en el presente, existió una relación significativa entre la actividad del hombre y los contextos materiales que esta actividad produce..." (Gándara: 1990, 76). Al utilizarla como una metodología de investigación, es necesario que las observaciones realizadas sobre grupos humanos actuales o etnohistóricamente documentados sean relevantes para el estudio del pasado, es decir que la propiedad contrastada sea pertinente. De lo que deviene el problema de cómo evaluar dicha pertinencia. Comúnmente, se supone que si dos grupos (uno contemporáneo y otro pasado) comparten una serie de rasgos, es más factible que en ambos se encuentren características similares del elemento supuesto, ya que es estadísticamente probable. Resulta, entonces, preferible consultar diferentes casos etnográficos (mejor si están filialmente vinculados) para obtener datos con un mayor grado de certitud.

Según Lewis Binford (1975, 25 en Gándara 1990, 49), la analogía etnográfica sería legítima siempre que se utilice como un medio para generar hipótesis a contrastar con el registro arqueológico y no como una prueba para la solución del problema. A nuestro parecer, el inconveniente es que cualquier resultado que pueda ofrecer la arqueología (como ciencia interpretativa) será necesariamente un enunciado hipotético que, más o menos sustentado, estará siempre sujeto a cuestionamiento; ninguna discusión en las ciencias sociales puede considerarse definitivamente cerrada. De manera que, como el hecho de plantear una hipótesis implica un proceso interpretativo, siempre que se emplea la analogía etnográfica se lanza un resultado medianamente provisional. El uso de la etnoarqueología implica por sí mismo una interpretación.

c) EL MODELO NEUROPSICOLOGICO Y LA HIPOTESIS CHAMANICA

Algunos investigadores, como Whiley (1994) o Lewis Williams y Jean Clottes (1996) han recurrido a otros estudios, como el de las funciones psiconeurológicas para poder explicar la existencia de vínculos extra-culturales, estos permiten hacer comparaciones entre diversos grupos que, aparentemente, no se encuentran filialmente relacionados. La llamada "interpretación chamánica" basada en el hecho de que muchos de los símbolos chamánicos, universalmente presentes, se originan en modelos naturales. Para Verónica Reyes, "dichos modelos suelen estar basados en relaciones somáticas y neuropsicológicas a los estados de conciencia alterada..." (Reyes:2000, 80) y menciona que en el oeste de Norteamérica existen fuentes etnográficas que ligan directamente la realización de ciertas formas de arte rupestre con las visiones experimentadas durante el éxtasis. De acuerdo con el modelo presentado por Lewis Williams y Jean Clottes ,

durante los primeros estados del trance extático se presentan, como consecuencia de variaciones en la presión del globo ocular, una serie de visiones alucinatorias de carácter geométrico que comúnmente son conocidas como “fosfenos” o “visiones entópticas”. Dentro de las diferentes etapas de los estados de conciencia alterada se experimentan diversas sensaciones que involucran a más de un sentido; como son las transformaciones somáticas o corpóreas (polymelia, licantropía, alargamiento del torso, penetración en la roca, sensación de ahogarse o estar sumergido en el agua), sensación de vuelo, de muerte o de coito. Se postula, entonces, que estas percepciones y sensaciones son representadas por medio de imágenes reconocibles por el chaman y su grupo en la expresión rupestre; Así por ejemplo la muerte puede estar representada por la presencia de un animal muerto o cazado, el vuelo a través de aves o humanos con partes de ellas, el acto sexual y la fertilidad por falos y vulvas, y los fosfenos por medio de figuras geométricas (espirales, telarañas, túneles, grecas, etc.).

Como se puede apreciar, este tipo de búsqueda, esta dirigida exclusivamente a descubrir el origen de ciertas formas grafico-rupestres, pero a pesar de su extraordinario interés, el modelo no puede indagar en el significado de estos elementos ya que, el fosfeno, una vez representado en la mente, se transforma en un signo y símbolo, culturalmente específico y asociado a una práctica determinada; por lo tanto, para comprender algo sobre el significado de estos signos es necesario recurrir a otras metodologías complementarias. De todos modos es una vía de estudio, que es necesario revalorar, dentro de las hipótesis interpretativas, para la comprensión global del arte rupestre.

d) EL ANALISIS SEMIOLOGICO

Si aceptamos que las manifestaciones rupestres, tienen una intención comunicativa, es lógico pensar que éstas se encuentran estructuradas de manera similar a un lenguaje, es decir que conforman una semiótica, que se expresa a través de códigos culturales, más o menos explícitos. Si, como menciona Luria (1994), es verdad que el lenguaje estructura el pensamiento, es también posible que a través de estudiar el lenguaje podamos llegar a comprender la manera en que pensamos.

Otro aspecto importante del estudio de los signos es la comprensión, que se remonta a Saussure (1949), esto es, que la mayoría de los signos no existen aislados, sino que están organizados en sistemas caracterizados por oposiciones, siendo estos el conjunto de contrastes cognoscitivos que diferencian a cada signo de todos los demás. Este sistema esta estrechamente ligado con el estructuralismo pues la totalidad de los contrastes constituye una estructura.

Otros investigadores, mas recientes como Humberto Eco, ha aplicado

la semiótica a casi todos los ámbitos de la cultura, siendo los más relevantes para el presente artículo, sus análisis de pinturas entendiéndolas desde el punto de vista estético (colores y formas) y sintáctico (totalidad de las composiciones).

El enfoque de la semiótica o semiología, se convierte en una de las metodologías más adecuadas, para abordar y estudiar el arte rupestre (Figura 6). Dentro de esta disciplina se ubica una gran cantidad de corrientes, por lo que sólo comentaremos aquí las más pertinentes como la escuela de Pierce, que en función de los códigos no lingüísticos, elaboró un método tentativo de aproximación para su interpretación. Según Pierce, "... la semiótica es un acto, una influencia, la cual es, o involucra, una cooperación entre tres sujetos: el objeto, su significado y su interpretante..." (Pierce 1974). Su teoría de los signos planteaba que todos los hablantes de un mismo lenguaje poseen un corpus de comprensión compartido acerca de la relación entre los signos lingüísticos y sus objetos, que es lo que en definitiva les permite comunicarse. Esto es, una relación de estímulo y creación entre dos polos, el polo estimulador y el polo estimulado, sin mediación de ninguna clase. En una relación de semiosis, el estímulo es un signo que, para producir reacción, ha de estar mediatizado por un tercer elemento y que hace que el signo represente su objeto para el destinatario. (Pierce 1974). Para comprender los diferentes niveles de interpretación semiótica, Pierce propuso un esquema en el que se enumera las posibles variantes en el análisis del fenómeno semiótico. En cada una de éstas, plantea distintas posibilidades a partir de alcances interpretativos, tomando en cuenta cada uno de los componentes triádicos de dicho esquema. Además, limita las combinaciones en tres categorías que denomina como: Primeridad: la que solo se analiza al signo de forma independiente al objeto en su totalidad, se refiere solamente a la naturaleza intrínseca de los objetos; Segundidad: la que toma en cuenta las circunstancias espacio-temporales con relación al hombre, abarca la relación entre el objeto y su significante, y la Terceridad: la que media con la cultura, comprende la relación entre el objeto, el significante y el interpretante. (Pierce 1974).

Aunque todavía son muy escasos, los trabajos sobre rupestrología con enfoques de carácter semiótico, es de esperar que, en este nuevo siglo XXI, las investigaciones como las de Ana María Llamazares o Carlos Acevedo, entre otros, se vayan ampliando y tengan una mayor repercusión en el medio arqueológico, señalemos a Llamazares cuando dice: "...nos inclinamos por la consideración del arte rupestre como un fenómeno semiótico, es decir, como integrante de procesos de significación comunicables." (Llamazares 1986:2). Los estudios de esta investigadora, se orientan a la organización teórica del modelo de rasgos-requisitos con el fin de dirimir la conducción semiótica de las manifestaciones rupestres. Sin duda, una herramienta importante para abrir camino en el entendimiento de la amplia iconografía rupestre.

INTERPRETANDO LOS MURALES DE BAJA CALIFORNIA

Hace dos décadas, emprendimos una serie de campañas de registro, por las accidentadas barrancas de la península de Baja California, en el extremo noroeste de México, con la finalidad de estudiar la corriente de los grandes murales. Nuestro interés por comprender los contenidos y la estructuración de los códigos rupestres de esta área, del Pacífico mexicano, ha sido desde entonces constante³. La labor, expuesta en algunas publicaciones (Viñas et al. 1984-85, 1986-87, 1991, 1999-2000) ha proseguido en las aulas de la Escuela Nacional de Antropología del INAH, en la ciudad de México⁴ donde hemos podido impartir la materia de “rupestrología o arte rupestre” y seguir analizando los conjuntos subcalifornianos.

Nuestro trabajo ha estado encaminado a plantear hipótesis interpretativas, sobre su contenido, partiendo de registros completos y detallados realizados “in situ”, con descripciones de todas las figuras, planimetría del lugar con la ubicación de las imágenes, calcos y fotografías, para posteriormente ser analizado semióticamente (con la finalidad de hallar patrón/es en la organización espacial, en las asociaciones, en la estructuración de los signos y en general en la narrativa visual), información que contrastamos con los datos etnográficos, etnohistóricos y arqueológicos para enmarcar el supuesto contenido en un horizonte crono-cultural. Como una muestra, a modo de ejemplo, exponemos una síntesis de los análisis y lecturas que hemos realizado sobre el conjunto rupestre de la Cueva del Porcelano en la Sierra de San Francisco (B.C.S).

e) LA CUEVA DEL PORCELANO

Esta cavidad se localiza en el extremo septentrional del Estado de Baja California Sur, dentro de la intrincada Sierra de San Francisco, un área que alberga uno de los núcleos más significativos, para el conocimiento de los pueblos “cazadores-pescadores-recolectores” del vasto Norte de México y Sudoeste de los Estados Unidos. Grupos cuyo origen es todavía incierto, inicialmente pre-cochimíes⁵, y que se expresaron a través de un estilo pictórico, que viene siendo divulgado con el nombre de: “Grandes Murales”. Manifestaciones pictóricas, donde impera el carácter “figurativo o realista”

3. En 1981, El arqueólogo Ramon Viñas realizó la primera visita en la Sierra de San Francisco, con el objeto de recopilar información sobre las manifestaciones rupestres de pueblos cazadores-pescadores-recolectores de esta área del Pacífico americano.

4. Desde hace tres años se imparte, por el primer autor de este artículo la asignatura de “Rupestrología o Arte Rupestre” en la Escuela Nacional de Antropología (INAH) en la ciudad de México, despertando el interés por esta materia, que ha permitido elaborar algunos trabajos académicos, como el del Porcelano.

5. Los “cochimíes” representan al grupo étnico que habitaba la zona, a la llegada de los misioneros jesuitas, en el siglo XVIII.

con seres humanos y animales realizados a escala natural o superior y casi siempre acompañados de unos pocos elementos abstractos.

La Cueva del Porcelano constituye un amplio abrigo o covacho, medio escondido por el derrumbe de la cornisa, de 46 mts. de longitud, 9 mt. de profundidad y una altura media de 1.60 mt. En su interior se refugian 95 elementos pintados y 2 bloques con grabados. La distribución de los motivos y composiciones permite dividir el conjunto, en tres zonas principales. Las representaciones muestran asociaciones de signos "realistas, esquemáticos y abstractos". En total son 20 tipos, 17 abstracto-esquemáticos que equivale al 85 % de las representaciones del conjunto, y sólo 3 tipos son realistas o figurativos, ocupando el 15 %. Esta proporción, de los conceptos estilísticos, es inversa a las características de los "Grandes Murales", además las medidas, de las imágenes, son medianas y pequeñas, otro rasgo que tampoco coincide con la corriente de los grandes muralistas. Estos rasgos definen al conjunto del Porcelano como un caso atípico en la zona, complejo e interesante por mantener elementos relativamente recientes -venidos del extremo norte- y a su vez de los más clásicos y antiguos muralistas serranos.

f) LECTURAS

Primera lectura: Situación de las imágenes y estructura de los signos (análisis semiótico) (Grafico 1, Figura 7).

Como hemos señalado, la semiótica, ha sido empleada como método de análisis, para interpretar el arte rupestre del Paleolítico europeo, por investigadores de la talla de Leroi-Gourhan o Laming Emperaire. Para este tipo de lecturas, el requisito primordial, es contar con un registro exhaustivo, pues en la mayoría de publicaciones -a veces por un problema de espacio en las revistas- sólo se contemplan unas simples descripciones más o menos generales, lo que dificulta su análisis semiótico.

Al analizar el registro y la distribución espacial de las figuras del Porcelano, lo primero que llama la atención, es la presencia de una cierta simetría entre las composiciones. Los espacios del recinto parecen estar repartidos "estilísticamente" excepto un bloque del techo donde coinciden los dos conceptos (esquemático-abstracto y realista); todo parece indicar que las imágenes fueron acomodadas de una forma premeditada. Esta organización, hace sospechar la existencia de algún tipo de vínculo entre ellas. Por ello, la estructura en la organización de los signos nos lleva a formular las primeras preguntas: ¿ las pinturas del Porcelano corresponden a una sola "historia o contenido" expresada a través de dos concepciones o lenguas que se complementan?, en consecuencia : ¿ es el Porcelano un ejemplo de la etapa de contacto entre los antiguos autores de los "Grandes Murales" y los recientes grupos de cochimíes llegados del norte? ¿ Son las

pinturas del Porcelano el testimonio de un período de aculturización ? y finalmente ¿ Se pudieron haber trenzado ambas tradiciones culturales, en el área, y el Porcelano es un ejemplo de sincretismo?

Pasemos a ver la distribución de los signos:

- Zona Sur: Bloque del techo A.1 (cara y dorso): Representaciones pictóricas de carácter astronómico, con formas estelares y numéricas: barras, lunas, medias lunas, círculos concéntricos, soliforme y una figura humana. Bloque en el suelo A.2. Representaciones abstractas: retícula, escalera, espiral, grabados abstractos con un borrego cimarrón (Grafico 1, Figura 7).

- Zona Centro: Pared del fondo: Representaciones abstractas con predominio de cuadrículas (Grafico 1, Figura 7).

- Zona Norte: Bloque del techo C.1. Borrego cimarrón panzón o en forma de barca, figuras humanas, cuadrículas y otros elementos abstractos. Bloque del techo C.2. Tres tortugas que transportan figuras humanas. Son las únicas rocas donde se encuentran pinturas realistas. En el Bloque B.3., que descansa en el suelo, aparecen tres líneas de puntos grabadas (Grafico 1, Figura 7).

En cuanto al color, existen cuatro gamas: blanco, negro, amarillo y rojo, y se puede observar otra distribución complementaria, por ejemplo las cuadrículas del Fondo y Zona Centro, son principalmente negras y amarillas y la única del bloque del suelo, en la Zona Sur, es blanca y roja, convirtiéndose en elementos cromáticos que se combinan. Otro rasgo importante es que mientras las imágenes abstractas, del bloque del techo de la Zona Sur, no emplean el negro, en el extremo opuesto, Zona Norte, las figuras realistas son completamente negras. Es decir, aspectos que desempeñan un papel muy específico dentro del lenguaje rupestre.

Segunda lectura: Analogía etnográfica (ejemplos consultados): Seris, Zuñis y Kiliwas.

En el caso de Baja California, como en otras regiones de América, es esencial rastrear todas las fuentes etnohistóricas, así como los grupos, que viven o frecuentaron esta zona peninsular hace como mínimo 500 años (grupos que a la llegada de los colonos europeos todavía eran cazadores-pescadores-recolectores, y cuyos vestigios podemos encontrar desplazados en otras áreas como podrían ser los mismos Seris o Kiliwas). Comunidades que son portadoras de información sobre costumbres, mitos y creencias, que de alguna forma están vinculados con las pinturas subcalifornianas. Un claro ejemplo, lo podemos hallar en el estudio de Ochoa, sobre los K'olew o kiliwa; el grupo que todavía habita en el extremo norte de Baja California, y donde se expone la creación del mundo, a partir de un ser omnipotente, al que se le adjudica la creación de los animales que son considerados como sagrados dentro de su cosmovisión, así como los cuatro colores que pertenecen a los rumbos cardinales (Ochoa 1978) y que son los mismos que aparecen representados en las pinturas rupestres. Asimismo podemos anotar otras analogías entre las manifestaciones pictóricas y los pueblos

indígenas del Sudoeste de los Estados Unidos como los Zuñis, cuya creencia sobre el rol mitológico de las tortugas parece estar presente en el friso del Porcelano (Grafico 2. Figura 8)

Tercera lectura: Datos arqueológicos

Es necesario insistir, en que los porcentajes “estilísticos” del Porcelano no coinciden con los “Grandes Murales”; en esta Cueva predominan las formas “abstracto-esquemáticas” sobre las realistas y muchos de los motivos son “atípicos y foráneos” a la temática, digamos “clásica” de San Francisco. Los elementos de carácter celeste, los círculos concéntricos radiados y las posibles “ruedas calendarías”, lo conectan directamente con los conjuntos tardíos del SO. de los Estados Unidos y del N. de México, entre ellos, cabe señalar: Coso Range (California), Mogollón Red, Gila Petroglyph y Caborca (Arizona y Sonora), con un substrato común, que se desarrolla entre los primeros siglos a. C. y los 1500 d.C. aprox. (Schaafsma 1980, y Schobinger 1997)

Otro aspecto que parece estar en juego, es el dilema de la influencia o llegada de los cochimíes al área, este tema empieza a desvelarse con algunas excavaciones y con las dataciones de C14 obtenidas directamente sobre las pinturas de la Cueva del Ratón (Fullola 1994:1-4). Los fechamientos indican el clímax de los “Grandes Murales” así como el inicio del declive de la imponente tradición muralista hacia el siglo VII, al parecer por la expansión de otros grupos, quizás pre-cochimíes o del mismo tronco cochimi.

La secuencia cronológica, lograda a partir de los pigmentos de las pinturas de la Cueva del Ratón (Fullola 1994:1-4), permite perfilar, por ahora, dos grandes momentos, una “fase antigua” que se distingue por las grandes figuras realistas asociadas a escasos elementos abstractos, perteneciente a la corriente de los “Grandes Murales” situada a finales del cuarto milenio y principios del tercero a.C.,⁶ y una segunda: “fase tardía” con figuras realistas más pequeñas y emparentadas con una mayor diversidad de motivos abstractos y esquemáticos, introducidos al parecer desde el siglo VII d.C. (aunque el inicio de esta fase tardía podría ser anterior) y prosigue hasta los siglos XVII-XVIII, finalizando con la llegada de los misioneros jesuitas y los primeros colonos.

El análisis de las estructuras de combustión, localizadas durante las excavaciones de la Cueva del Ratón⁷, tienden a confirmar la ocupación,

6. Las muestras recogidas en la Cueva del Ratón, San Gregorio y La Pintada, fueron enviadas a los laboratorios de la Universidad de Arizona en Tucson, con Douglas Donahue y con Marvin Rowe de A&M Texas University. La Universidad de Arizona ha proporcionado las dataciones más antiguas (que denominamos “fase temprana”, y la Universidad de Texas las más recientes, logradas a partir del carbón contenido en la pintura de la Cueva del Ratón y tratadas por AMS.

7. Los análisis sobre las estructuras de combustión del Ratón, fueron obtenidos por el Dr. J.S. Mestres del Laboratorio de Dataciones por Radio-carbono de la Universidad de Barcelona. Otro dato, procedente del depósito de “La Cueva” de San Gregorio, y ubicado a mediados del siglo XVIII (C14 : 170 + 50 BP.), apunta también a la larga ocupación de la Sierra y a la pervivencia de la tradición muralista de San Francisco, mantenida al parecer por los mismos cochimíes.

probablemente “cochimí” entre los siglos XIII y XVII d.C., y sí bien, como indican las leyendas indígenas, los cochimíes no fueron los autores de los Grandes Murales de la Cueva del Ratón, sí utilizaron este recinto y otras cuevas para sus diversas actividades (a juzgar por los datos arqueológicos, la expansión cochimí, por la Península es tardía). Posiblemente estos grupos llegados del norte, siguieron con la antigua tradición pictórica –haciéndola cada vez más modesta- y añadiendo nuevos signos abstractos y esquemáticos.

C) HIPÓTESIS INTERPRETATIVA :

Como planteamiento de la hipótesis interpretativa, y a contrastar con las nuevas evidencias, proponemos los siguientes puntos:

- A) La Cueva del Porcelano, es un lugar sagrado, un centro ceremonial o “santuario” rupestre del área de los “Grandes Murales” de la Sierra de San Francisco, destinado a resguardar y transmitir valores creacionistas y escatológicos durante las ceremonias y ritos de iniciación.
- B) El tema-estilo, presenta grandes similitudes con los núcleos tardíos del N. de México y SO. de los Estados Unidos, y con la tradición o corriente de los “Grandes Murales”.
- C) Todas las imágenes o signos, abstractos o realistas, están vinculados a un mismo contenido.
- D) Algunas figuras prueban la influencia o llegada de otros grupos post-muralistas a la zona, posiblemente de origen cochimí, expansiones que son corroboradas por las excavaciones arqueológicas.
- E) A partir de las fuentes etnográficas, se han podido establecer ciertas analogías con las composiciones del Porcelano. El mural esta constituido por imágenes relacionadas con el concepto de: vida-muerte-renacimiento, y unido a elementos astronómicos. Como en la mayoría de cuevas de la Sierra de San Francisco, aparece como un lugar sagrado, de culto, y de resguardo de historias míticas y visiones cosmogónicas, donde los animales expresados (en este ejemplo): “borrego cimarrón” y tortuga marina, son antiguas divinidades zoicas, y quizás ancestros totémicos, que participan de campos complementarios, así vemos como el “**borrego**” viene a simbolizar conceptos asociados a la luna-noche, tierra-vida/fecundidad/creación, negro/oeste. De forma similar la “**tortuga**” se une al sol-día, mar/agua-vida, muerte/inframundo, reencarnación/renacimiento, negro/oeste (Grafico 2, Fig.8).
- F) La realización del mural, de la Cueva del Porcelano, podría situarse según la información obtenida, hasta la fecha, en la “fase tardía”, es decir entre los siglos VII y XVIII d.C., y quizás represente un momento de aculturización o sincretismo por la llegada de los cochimíes a la zona.

COMENTARIO

Es evidente que cualquier conjunto de arte rupestre se puede volver más “comprensible” en la medida en que seamos capaces de esclarecer su organización semiótica, estableciendo relaciones entre las figuras y su contenido temático, y también al someter la información, bajo la percepción de otras áreas de estudio, ya señaladas. Los diferentes niveles de análisis y la confrontación de los datos nos permite una primera aproximación a la interpretación de su contenido, y a la vez nos ayuda a establecer hipótesis interpretativas destinadas a entender la función del recinto y su conjunto rupestre.

En el Porcelano, el análisis de la convergencia de dos corrientes culturales de cazadores-pescadores-recolectores, nos ha conducido a formular diversas preguntas y a plantear hipótesis sobre su contenido, en una etapa de posible sincretismo cultural, que se proyecta en una visión estructurada de mitos creacionistas y escatológicos.

Por suerte, para todos los rupestrologos, todavía quedan infinidad de incógnitas para investigar y aclarar, no sólo en Baja California sino por todo el Planeta. Nuestra disciplina es todavía muy joven, y sabemos que para avanzar es preciso abrir nuevas brechas, utilizando todas las herramientas que tengamos disponibles a la mano. Es hora de abordar el estudio analítico e interpretativo del arte rupestre y es preciso considerar todas las vías de acceso. No olvidemos que la arqueología sigue siendo una ciencia interpretativa.

México DF. octubre-noviembre 2000

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

AZEVEDO NETTO CARLOS XAVIER. 1996 "A questao de la teoria semiótica na interpretação da arte rupestre", VIII Reunión científica da coleção arqueologia. Vol II. Edipucris. Ed Alvarez Kein Arno. Brasil.

BATE LUIS FELIPE. 1977 Arqueología y materialismo histórico. Ediciones de cultura popular. México DF.

BINFORD LEWIS. 1988 En busca del pasado. Editorial Critica, 1ª edición en español. Madrid, España.

CLOTTESS, J., CHAUVET, J.-M., BRUNEL DESCHAMPS, E., HILARIRE, C., DAUGAS, J.P., ARNOLD, M., CACHIER, H., EVIN, J., FORTIN, P., OBERLIN, C., TISNERSAT, N. Y VALLADAS, H. 1995 Dates Radiocarbone pour I Grotte Chauvet Pont-d' Arc. en International Newsletter on Rock Art 11: 1-2

CLOTTESS, J., CHAUVET, J.-M., BRUNEL DESCHAMPS, E., HILARIRE, C., DAUGAS, J.P., ARNOLD, M., CACHIER, H., EVIN, J., FORTIN, P., OBERLIN, C., TISNERSAT, N. Y VALLADAS, H. 1995 Les peintures paleolithiques de la grotte Chauvet-Pont d'Arc à Vallon-Pont-d'Arc(Ardèche, France): datations directes et indirectes par la méthode de radiocarbone, dins Compte-rendus de l'Académie des Sciences, Paris, 320, série IIA, p1133-1140.

CLOTTESS JEAN Y LEWIS WILLIAMS. 1996 Les chamans de la prehistoire; danse et magie dans les grottes ornées. Paris, Seuil.

FRITS CAROLE I TOSELLO GUILLES. 2000 Observations techniques sur le panneau des chevaux de la grotte Chauvet (Ardèche) : l' exemple des rhinocéros affrontés, en INORA, N° 26, PP. 23-30. Foix (França)

FULLOLA, J.M., CASTILLO,V. DEL, PETIT, M.A. Y RUBIO, A. 1994 "Premieres datations de l'art rupestre de Basse Californie (Mexique)" en International Newsletter on Rock Art, I.N.O.R.A., n° 9, pp. 1-4. (France).

GANDARA, MANUEL. 1989 "La analogía etnográfica como heurística; lógica muestral, dominios ontológicos e historicidad" en Etnoarqueología, Coloquio Bosch Gimpera. Ed Sugiura Yoko y Serra P. Mari Carmen. IIA UNAM, México, DF.

JAKOBSON, ROMAN. 18963 Essais de linguistique générale. Editions de Minuit, Paris.

MEIGHAN, CLEMENT W. 1978 "Análisis del Arte Rupestre en Baja California" en *El Arte Rupestre en México, Antologías, Serie Arqueología*.(1990), INAH. pp. 177-199. (original publicado en Ballena Press, Socorro, Nuevo México, 1978).

LEROI-GOURHAN ANDRE. 1971, Préhistoire de l' art occidental, Editions d' art Lucien Mazanod, Paris, France. 1984 a. Simbolos, Artes y Creencias de la Prehistoria. Ediciones Itsmo. Madrid, España p. 649. 1984 b. Arte y grafismo en la Europa prehistórica. Ediciones Itsmo. Madrid, España. 1987 Las religiones de la prehistoria. Editorial Lerna. 1ª edición. Barcelona, España.

LLAMAZARES ANA MARIA. 1985 "Hacia una definición de semiosis. Reflexiones sobre su aplicabilidad para la interpretación del arte rupestre". en Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología núm 11, Buenos Aires, Argentina, 1986. 1988 "A semiotic approach in rock-art analysis". The meaning of things (material culture and symbolic expresión) Ed. Ian Hodder, Department of Archaeology. University of Cambridge. Londres, Inglaterra.

LURIA, A.R. 1994 Lenguaje y pensamiento. Breviarios de conducta humana. Planeta. Mr Técnicos. 3era reimpresión. México, DF.

MARTINEZ DEL RIO, PABLO. 1940 Petroglifos y pinturas rupestres, en Revista de Estudios Universitarios, Instituto de Investigaciones Antropológicas, UNAM. México DF. 1940.

MARX CARL . 1976 Contribución a la crítica de la economía política. Ed Alberto Corazón. Madrid, España.

OCHOA ZAZUETA, J.A. 1978 Los Kiliwa y el mundo se hizo así, en *Serie Antropología social* núm. 57, Instituto Nacional Indigenista, México.

PIERCE, CHARLES. 1974 La ciencia de la semiótica, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires.

REYES VERONICA. 2000 La Interpretación Chamánica en el sitio de la Proveedora, Sonora. Tesis para La obtención del grado de Licenciado en Arqueología. ENAH, INAH, SEP., DF. Mexico.

SAUSSURE, FERDINAND DE. 1949 Cours de linguistique générale, Payot, Paris, 1949.

SCHAAFSMA, POLLY. 1980 Indian Rock Art of the Southwest, *School of America Research Book*, University of New Mexico Press, Albuquerque.

SCHIFFER, MICHAEL B. 1979 Advances in archaeological method and theory. Edited by Michael B. Schiffer, New York, Academic press, 1978.

SCHOBINGER, JUAN. 1997 Arte Prehistórico de América, Ed. Jaca Book, Milano, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.

VIÑAS, R., SARRIÁ, E., RUBIO, A. Y CASTILLO, V. DEL. 1984-85 "Repertorio temático de la pintura rupestre de la Sierra de San Francisco, Baja California (México)", en *Ars Praehistorica*, t.3-4, ed. AUSA, (Sabadell, España), pp.201-232. 1986-87 "El santuario rupestre de la Cueva de la Serpiente, Arroyo del Parral, Baja California Sur, (México)", en *Ars Praehistorica*, vol. 5-6, pp. ed. AUSA, (Sabadell-España) 157-204. 1987 "Cueva de la Serpiente and its painted murals" en *Rock Art Papers*, vol. 5, Ed. Ken Hedges, San Diego Museum Papers nº 23, San Diego, pp.139-150.

VIÑAS, R., SARRIÁ, E., RUBIO, A. CASTILLO, V. DEL Y PEÑA, C. 1986-87 "Pinturas de serpientes en el conjunto rupestre de la Sierra de San Francisco , Baja California Sur (México), en *Ampurias* 48-50, vol. II, Barcelona, pp. 368-379

VIÑAS RAMON Y HAMBLETON ENRIQUE. 1990 "Los grandes murales de Baja California Sur, en *Arqueología*, Revista de la Dirección de Arqueología del INAH, nº 5, Enero-Junio 1991, INAH. México, pp.33-44.

VIÑAS, R., RUBIO, A., DEL CASTILLO, V., DECIGA, E., MORAN, C., MENDOZA, L. PEREZ, M., PEREZ, R.S., VERGARA, G., MARTINEZ R., DECIGA, E., Y JUAREZ, E. 2000 "El friso del Porcelano. Una propuesta para el Registro del Patrimonio Rupestre Mexicano" en Patrimonio y conservación Arqueología, Congreso Mundial de Conservación del Patrimonio Monumental, XII Asamblea General ICOMOS, México DF. 1999, pp. 151-167.

VIÑAS, R., MORAN, C., MENDOZA, L., PEREZ, M., MARTINEZ, R. DECIGA, E. 2000 "La Cueva del Porcelano, Un conjunto rupestre de la Sierra de San Francisco, B.C.S. (México), Revista Cuicuilco, ENAH. México D.F. pp. 161-187.

VIÑAS, R., RUBIO, A., DEL CASTILLO, V., DECIGA, E., MORAN, C., PEREZ, R.S., MARTINEZ R., JUAREZ, E., MENDOZA, L., Y DAVILA A.Y. En prensa "La Cueva del Porcelano: El clímax de los Grandes Murales Subcalifornianos (México), Presentado en el Congreso de arte rupestre en Vigo (España) 1999.

VIÑAS, R., RUBIO, A., DEL CASTILLO, V., MORAN, C., PEREZ, M., DECIGA, E., MENDOZA, L., MARTINEZ, R. En prensa "Un conjunto rupestre de la Sierra de San Francisco: La Cueva del Porcelano, B.C.S (MÉXICO)" en INORA (Francia).

VIÑAS, R., MARTÍNEZ, R., DECIGA, E. 2001 "La interpretació de l'Art Rupestre", *Cota Zero*, 16, Barcelona, pp. 133-146.

WHITLEY DAVID S. 1994 "Shamanism natural modeling and the rock art of Far western North American hunter gatherers". En Shamanism and Rock art in North America. Ed Solveig Turpin. San Antonio Rock Art Fundatio.

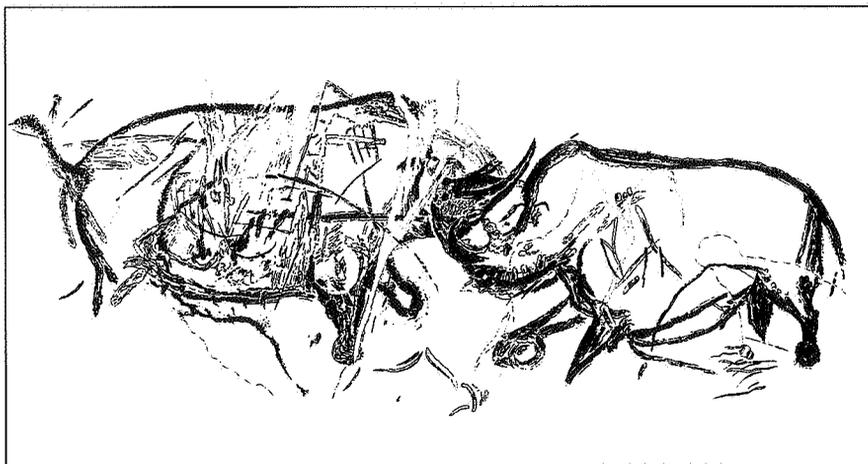


Fig. 1.- Las dataciones de Chauvet-Pont d' Arc, conducen a la reflexión sobre la correlación cronoestilística del arte Paleolítico. Rinocerontes de la Cova de Chauvet, pertenecientes al Auriñaciense. El ejemplar de la derecha fue datado en : 32410 ± 720 y 30790 ± 600 y el de la izquierda en: 30940 ± 600 (Clottes et al., 1995). Dibujo de Carole Fritz y Guilles Tosello (INORA nº 26-2000).

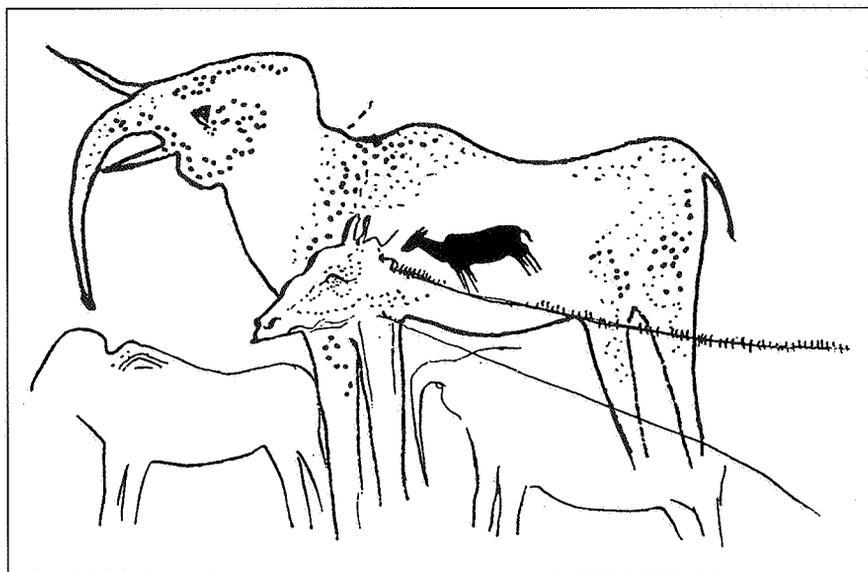


Fig. 2.- Superposiciones faunísticas de la Cueva de Philipp, Erongo (Namibia). La composición representa un mito bosquimano sobre la lluvia según Eric Holm, dibujo de Henri Breuil.

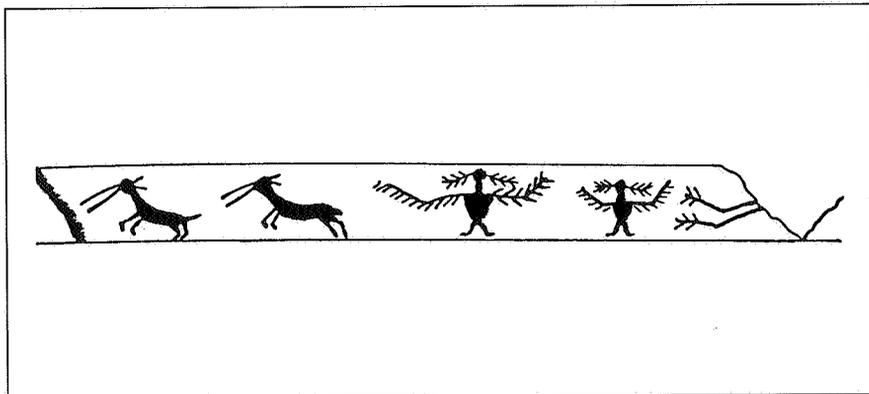


Fig. 3.-Danza ritual frente a míticos mamuts. Grabado sobre un arco encendedor esquimal. Marfil de morsa que se conserva en el Museo Británico. Según Leroi-Gourhan 1983.

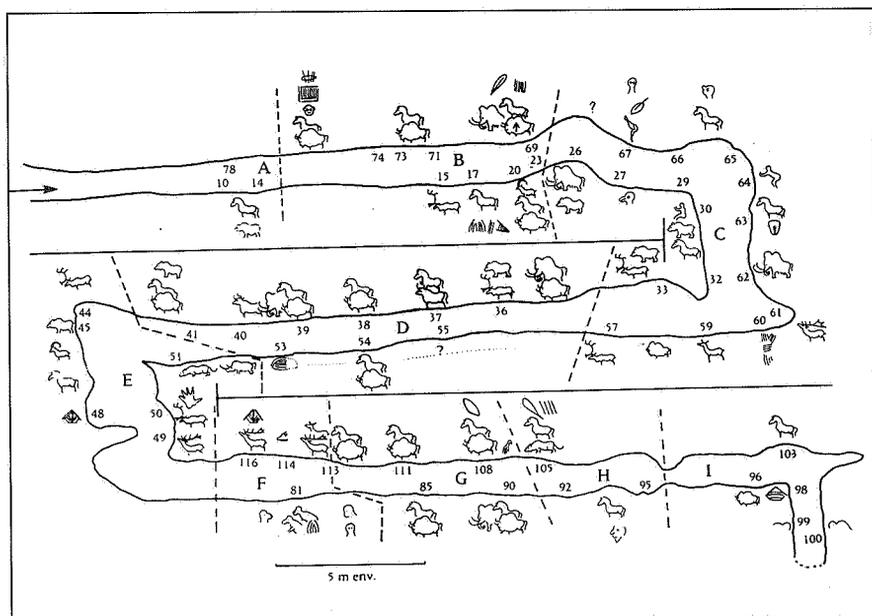


Fig. 4.- La Cueva de Combarelles (Dordogne, Francia) constituye, según la hipótesis de A. Leroi Gourhan, uno de los mejores ejemplos para entender la estructuración de asociaciones de las figuras dentro de un "santuario" paleolítico del estilo IV (Leroi-Gourhan 1971: 291).

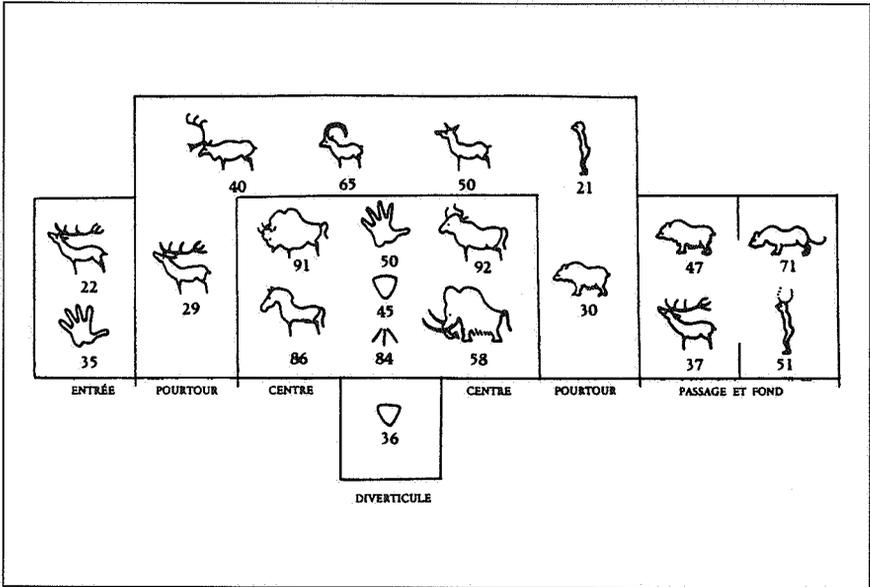


Fig. 5.- Disposición "ideal" de un "santuario" paleolítico, según A.Leroi-Gourhan.

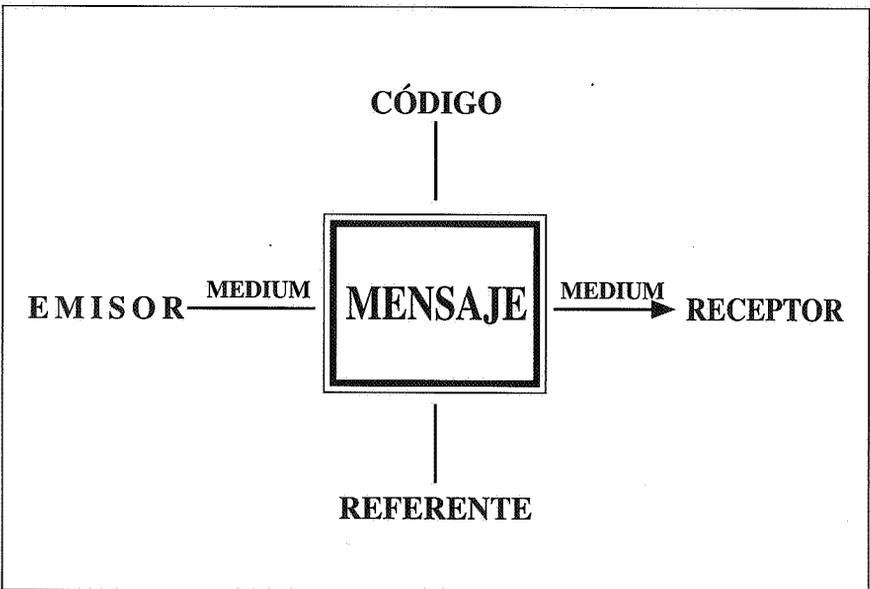


Fig. 6.- Esquema tomado de la teoría de las comunicaciones, a partir de esta estructura el semiólogo Roman Jakobson define seis funciones lingüísticas. Su análisis es válido para todos los sistemas de comunicación.

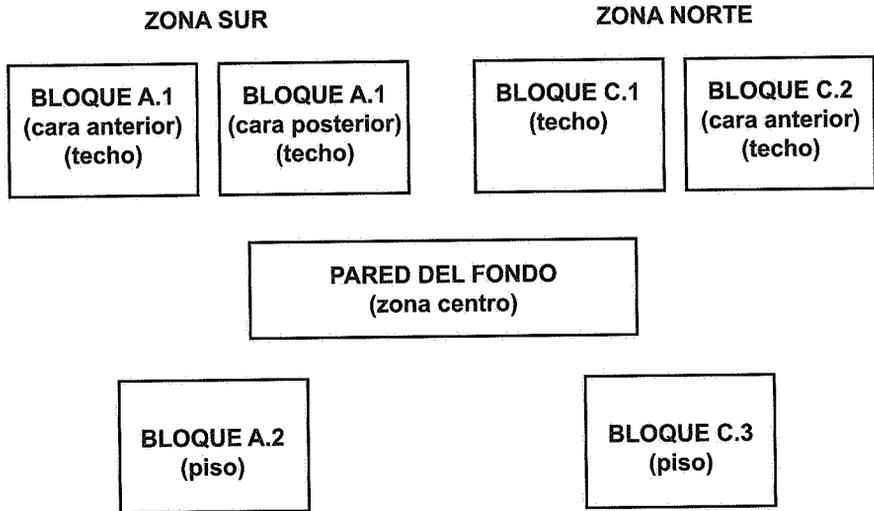


Fig. 7.- Distribución de las composiciones de la Cueva del Porcelano. Existe una cierta simetría entre los grupos de signos esquemáticos-abstractos y figurativos.

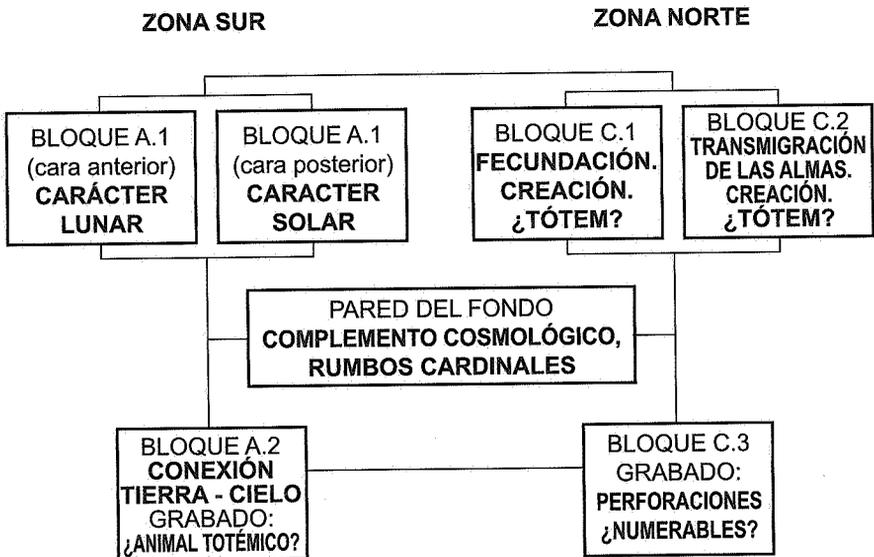


Fig. 8.- Hipótesis interpretativa del conjunto rupestre de la Cueva del Porcelano. Sierra de San Francisco, Baja California Sur, México.