

Al serle ofrecida al ojo la oscuridad, pide la luz;  
al serle brindada la luz, pide la oscuridad.  
Demuestra su actividad, su derecho a captar el  
objeto precisamente dando de sí algo opuesto al  
objeto.

Goethe, J. W. *Teoría de los colores*. Valencia:  
Consejo General de la Arquitectura Técnica de  
España, 2008.

## **PENSAR LA PINTURA DEL PALEOLÍTICO SUPERIOR: NACER DE LA SOMBRA.**

FRANCIS GARCÍA COLLADO

### **I**

Manlio Brusatin señala en su *Historia de los colores*<sup>1</sup> al gris como el característico de las grandes ciudades. Sin embargo, su visión, no resulta muy aguda, dado que parece fruto del recurrente pesimismo consistente en pensar que la ciudad es o está muy cerca del infierno. Del mismo modo, un optimista patológico podría fácilmente señalar como el color de una pradera el verde<sup>2</sup>, por lo que de lugar ideal tiene el campo. Descartes señalaba en *La Dioptrique*<sup>3</sup> la diferente percepción que se produce al observar un prado de cerca o de lejos, siendo la distancia la que para el filósofo sería la causa de que podamos ver el prado como una paisaje uniforme, para él, blanco o azul. Si concentramos nuestra visión en los objetos que colman la gran ciudad quedaremos expuestos, ya no al gris, sino a la vulgaridad de la policromía de las grandes urbes; con los colores estridentes de los artilugios de los escaparates, los vehículos de brillante pintura metalizada o las prendas que pueden observarse en los viandantes. Por tanto, esa misma proximidad con el objeto será la que hará a cualquiera que decida acercarse al supuesto verde de la pradera, quedar abocado al mosaico variopinto de las flores, los insectos, la tierra, o el los troncos de los árboles que circundan la pradera.

Para intentar apartarnos de la idea negativa al uso sobre el gris, basta señalar que este es el color propio de la sombra;<sup>4</sup> y que a las proyectadas por las viviendas de las ciudades, durante siglos se buscó la construcción de edificios para resguardarse tanto de las posibles inclemencias del tiempo como para quedar a cobijo de la agostada canícula. Sin embargo, el sentimiento creciente de la supuesta necesidad de seguridad en las ciudades ha hecho que cada vez se abran más los espacios desapareciendo por tanto las sombras. Contribuyendo con construcciones más asépticas y despejadas que vienen a sumarse a la decadencia de la sombra<sup>5</sup> que antaño proyectaban las estoas, los arcos y los soportales del paisaje de las poblaciones más antiguas.

Metafóricamente, ese culto a la luz, a la excesiva iluminación, podría parecer un estudiado intento de acabar de manera simbólica con el mal que desde hace siglos parece inherente a las sombras; ya sean estas entendidas de modo religioso como la parte oscura del alma o ciñéndonos a la recurrente alegoría platónica, como aquello que no es Real, *id est*, la pura apariencia, el fruto de la pura opinión.

Sin embargo, toda atribución negativa a la sombra daría como resultado omitir su papel más importante: el ser el principio de la representación pictórica. La definiciones de Quintiliano y Plinio sobre el nacimiento de la pintura apuntan a la cuestión según la cual la representación se realiza

como señal de recuerdo<sup>6</sup>. Las leyendas que circulan sobre ese inicio del arte pictórico, acostumbran a remitir a la situación en la que, ante la inminente marcha de su amado a la batalla, la enamorada (o en ocasiones el padre de esta) circunscribe el contorno del rostro del guerrero proyectado en forma de sombra en un muro, dejando constancia de su presencia. La sombra se convierte así en algo que parece pintar la pared<sup>7</sup>. En la huella fisonómica del amado.

## II

Ese aparecer en la pared nos conduce al Pleistoceno como auténtico instante del nacimiento del arte,<sup>8</sup> motivo por el que debemos centrarnos en el papel de la sombra en el arte parietal.

La sensación del sujeto que se adentra en una gruta cuyas paredes estén repletas de pinturas no diferirá de las de Brusatin o Descartes; dado que a priori, creará encontrarse rodeado por el color marrón, hasta que finalmente, será la aproximación a la roca la que le mostrará bisontes, caballos, cabras y otros animales.

La oscuridad condena a aquel que se adentra en una de estas cuevas, o bien a la cercanía de la luz pobre de una linterna, que al iluminar la pared descubre las decenas de pinturas o esbozos que hay en la roca, o a un mirada más amplia, que apenas permitirá intuir ni tan solo uno de esos inmensos bisontes que los hombres del Paleolítico Superior, realizaron hace aproximadamente 15.000 años, en, por ejemplo el Salón Negro de la gruta de Niaux.

La oscilante fuente de luz<sup>9</sup> de una lámpara portátil de sebo puede aportar la sensación de movimiento al dibujo realizado en la pared. Pero también la oscuridad termina por confundir la visión. Como sabemos, la pupila se abre en la oscuridad y se contrae con la luz. Pero a esto hay que añadir otro factor, el del cambio en la percepción producido en la penumbra; situación en la que no tan solo se abre la pupila para dejar pasar la luz en mayor cantidad, sino que a la vez, dicho aumento de apertura produce una ampliación de la profundidad de campo<sup>10</sup>. Esta cuestión perceptiva, podría ser la causante de que el hombre del magdalenense viera un animal donde no había más que un juego de sombras; dado que la ampliación de profundidad de campo permite ver más a lo lejos pero obteniendo un menor detalle visual. Situación que podría haberse inducido por la pobre iluminación con la que contaba el hombre del Paleolítico Superior.

La mayor profundidad de campo producida en la casi penumbra permitiría intuir en la pared de una gruta las formas de un animal e incluso los cambios de color de los pasillos de la caverna. La luz será crucial a la hora de añadir a lo intuido en la pared la proyección fortuita de un saliente, una grieta o una protuberancia de una roca, la cual se muestra como sombra en el muro, dando forma a ese animal que parece brotar de la piedra<sup>11</sup>.

A las ilusiones fruto de la iluminación resulta oportuno añadir otras tantas sensaciones fisiológicas, que bien pueden ser producidas, tanto por sensaciones de miedo<sup>12</sup> como por condicionamientos de tipo cultural<sup>13</sup> desembocando en que, el mal llamado hombre de las cavernas, dado que jamás las habitó, entre sombras, ebrio (por la acumulación de dióxido de carbono, el hambre o la sudoración...) despertara y terminase por dibujar el contorno del animal que parecía surgir de la roca.

Siguiendo el hilo de la exposición podemos recurrir a desplegar el concepto de aparición en su sentido más etimológico como *apparescere*: como algo que literalmente daría la sensación de empezar a ser visto, a brotar de la pared.

## III

Para continuar acercándonos al arte parietal vamos a describir la imagen conocida como el Caballo Invertido que se encuentra en la gruta de Lascaux. La pintura, como podemos ver en la imagen que

encabeza este escrito, es la de un caballo dibujado en una grieta de la pared en plena roca. El animal, a diferencia de lo que acostumbra a suceder en este tipo de pintura, no se encuentra dibujado de manera horizontal, sino vertical, por lo que se podría interpretar tal como hacen las dos teorías más conocidas al respecto, como si estuviera cayendo al vacío. Sin embargo, pese a coincidir en la sensación de caída del caballo, las dos teorías difieren esencialmente.

Esta imagen para Lamin-Empereur y Kehoe<sup>14</sup>, es la de un caballo que, acorralado por sus perseguidores termina por caer a un abismo. Mientras que la más reciente de Lewis-Williams,<sup>15</sup> el cual se desmarca del anterior punto de vista, considera que alude a la abertura del inframundo en lo que es una teoría de cuño chamanístico.

Para los primeros, la posición del caballo, al cual no se le ven los cuartos traseros y permanece erguido, es más que suficiente para apuntar a la interpretación de la visión de un animal despeñándose, razonamiento que según los autores, proviene de las técnicas de caza basadas en acorralar a la presa. Mientras que, para Lewis-Williams, la localización de la pintura, sita en el Meandro al final de la Galería Axial de Lascaux, parece estar relacionada con la apertura física a pasajes subterráneos en cuanto a una unión equivalente a la del estado psíquico de la entrada a una profunda alteración de conciencia<sup>16</sup>. Parafraseando a Gombrich<sup>1</sup>, señalaremos la facilidad que tiene una imagen para emocionar pero no necesariamente para transmitir información; salvo que pensemos que son no ya imágenes, sino símbolos y que en un futuro lejano tal vez descubriremos su significado, cosa poco probable.

Una aproximación a uno de los razonamientos de Lewis-Williams sobre la aparición de las pinturas parietales señala que, para él, más que una cuestión visual, podría haberse tratado de una cuestión de tacto. Los hombres del Paleolítico superior se adentrarían en las grutas y al palpar alguna oquedad en sus paredes debían interpretarla como la cavidad del ojo de un bisonte o un caballo y a partir de ese hallazgo fortuito empezaría la elaboración de la pintura. Lo que sorprende es el detalle con el que están representadas multitud de figuras: desde los ojos y cuernos de los bisontes del Salón Negro de Niaux a los uros de Lascaux. Esto cuestiona ya no el tipo de iluminación utilizada para llevar a cabo a la pintura, lámparas de mano y antorchas, sino también la individualidad a la hora de realizar la labor pictórica. En primer lugar para realizar el detalle de lo representado era necesaria la cercanía de la fuente de luz y en segundo término, debido a la dificultad de acceso a algunos de los lugares en los que están realizados los dibujos, tales como techos o salientes, parece imposible no haber recibido ayuda de algún otro sujeto.<sup>17</sup>

Las representaciones de animales de las grutas, hacen difícil sostener uno de los argumentos más recurrentes, según el cual el arte parietal habría sido llevado a cabo en estados alterados de conciencia. Aquel que observe las cabras, ciervos o bisontes, dudará de la posibilidad de que alguien en estado de pseudo-posesión pudiera llevar a cabo una pintura tan elaborada. La contraposición entre el artista del renacimiento que tanto cuidado debía poner en la representación y el que parece sumido en un estado pseudo-hipnótico de inspiración, tal como podemos ver en la obra del contemporáneo Jackson Pollock o en los ocurrentes *ready made* de Duchamp; este último realizando un repentino garabato en su *L.H.O.O.Q* que pese a la crítica inherente al gesto de añadir bigote a la Gioconda de una postal, bien podría asemejarse a la acción de un sujeto distraído, que dibuja un bigote en la portada de una revista del corazón.

Lo que parece quedar claro es que, basándonos en los dos estados de conciencia señalados por Williams James, difícilmente podrían realizarse pinturas de tal elaboración en ninguno de los dos extremos. La primera, calificada como Conciencia normal, deriva del estado de alerta a los estados del sueño y el segundo tipo conocido como Trayectoria intensificada se dirige a los estados alucinatorios<sup>18</sup>. Todas estas cuestiones que nos permiten entablar un diálogo entre la conciencia del hombre actual y su antecesor, se deben al consenso científico a la hora de señalar que la mente del Homo sapiens es idéntica a la del hombre actual, cosa que no sucedía con la del hombre de

Neandertal.

#### IV

El objetivo de este escrito es señalar, no exclusivamente el influjo de la luz y la sombra a la hora de hacer brotar animales en la mente de los habitantes del Pleistoceno, sino también proponer un punto de vista distinto sobre el Caballo Invertido de Lascaux.

El corcel no tiene porque estar cayendo necesariamente, sino que otro análisis de la imagen nos puede conducir fácilmente a pensar que en realidad lo que hace es surgir de la roca.

Existe una particularidad en la mayoría de las obras parietales de animales consistente en la falta de pezuñas o parte de las patas, que se conoce como impresión de flotación. Parece menos arriesgado culturalmente, como veremos, pensar que los animales no flotan, sino que en realidad surgen de la piedra; por ello de modo pálido a nivel pictórico la parte de las patas o pezuñas que no se ve podría deberse a una cuestión de primitiva perspectiva o simplemente a algo que anuncia que el animal no ha acabado de salir de la roca. Esto podría quedar corroborado si se tiene en cuenta que de la misma grieta parece salir otro caballo que en este caso, se encuentra en posición horizontal, y no se intuye ningún rasgo que permita pensar que en el equino haya algún gesto de dolor; a diferencia de otro tipo de pinturas en las que la presencia de lanzas hace que los animales representados tengan la boca abierta con lo que parece sangre y para ese cometido se utiliza pigmento rojo para darlo a entender.

Que los animales eran dibujados tras el juego de luces y sombras sumado a los colores marrones y ocre de las paredes en las que están, y que coinciden con los colores propios de los animales es una cuestión secundada por los especialistas de modo mayoritario. Por ello, vamos a terminar de exponer la posibilidad de pensar que los animales surgen de la pared, y sobre cómo aparecen en ella. Ayudando con esta interpretación a entender la ausencia de los cuartos traseros del Caballo Invertido y el de la mayoría de los cascos de bisontes y caballos aquejados de impresión de flotación.

Barajemos por un momento la posibilidad de que los hombres del magdaleniense hubieran podido creer que algunos animales salían de la roca. Para ilustrar lo que puede parecer una idea extraña sopesemos la posibilidad de juzgar que los animales nacían de la piedra, de la tierra de las grutas.

Parece casi innecesario señalar la creencia antigua que consiste en creer que el hombre nace del barro, de la tierra o del lodo. ¿por qué no iba a suceder lo mismo con los animales?

Así, *grosso modo* podemos partir desde el hombre del cristianismo creado con barro, seguir con el todavía más antiguo mito heleno según el cual, Prometeo modeló al hombre con arcilla, y dirigirnos a la aún más lejana leyenda, en este caso egipcia, según la cual, Jnum, el dios alfarero con cabeza de carnero moldeaba a los hombres con el lodo procedente de las aguas del Nilo.

Los ejemplos de América, como los dioses Maya Tepeu y Gucumatz que crearon a los primeros hombres con barro; o la simbología del ocre para algunos pueblos africanos, que tras ceremonias del paso de la adolescencia a la juventud, al devenir hombre, simulan un renacimiento mediante untes de ocre que recrea la sangre y la procedencia de la tierra, haciendo más que probable la idea según la cual el nacimiento se produce de la tierra.

A estas alturas parece necesario preguntarse el porque aquellos hombres iban a creer que los animales emergían de las rocas hasta el punto de convertirse sus autores en una suerte de Pigmalión que remarcarían el contorno de esas supuestas bestias para hacerlas cobrar vida. Esto vendría a su vez respaldado por el pobre número de enterramientos de Homo sapiens en las grutas, y ayudaría a desterrar la idea de que las grutas eran lugares de caída al submundo, para posicionarse en sentido contrario, promoviendo la posibilidad de que tal vez fueran lugares de apertura al mundo.

Ustedes, lectores, ¿no han experimentado nunca, al entrar en alguna de esas salas, la impresión de que la claridad que flota, difusa, por la estancia no es una claridad cualquiera sino que posee una cualidad rara, una densidad particular? ¿Nunca han experimentado esa especie de aprensión que se siente ante la eternidad, como si al permanecer en ese espacio perdieras la noción del tiempo, como si los años pasaran sin darte cuenta, hasta el punto de creer que cuando salgas te habrás convertido de repente en un viejo canoso?<sup>19</sup>

Este fragmento bien podría referirse a la sensación que se puede tener en una de esas largas grutas. Sin embargo pertenece a la explicación de un *toko no ma*; esa habitación que para los japoneses es un claro culto a la sombra. Esto hace que resulte relevante pensar que el papel destacado que tiene la luz para nosotros es equiparable al que la sombra posee para la cultura nipona, por lo que no cabe desterrar la posibilidad que la sombra tuviera un papel positivo en el Paleolítico superior; cuestión que, dado el peso que tiene la idea de la luz en occidente, nos cegaría a la hora de vislumbrar la suposición según la cual, la sombra pertenezca a la vida, y no a la muerte.

- <sup>1</sup> Brusatin, Manlio. *Historia de los colores*. Barcelona: Paidós, 1987.
- <sup>2</sup> Se apunta al verde de modo positivo dado que se relaciona con la fuerza vital, para Pavese la etimología de este color proviene del latín *vis*, fuerza. Pavese, Cesare. *El oficio de vivir*. Barcelona: Seix Barral, 2003.
- <sup>3</sup> Descartes, René. *La Dioptrique*. Paris: Gallimard, 1991. (p, 202).
- <sup>4</sup> En caso de una única fuente de luz la sombra será gris, así como en caso de haber más de una fuente de luz, la sombra será gris en la intersección.
- <sup>5</sup> Stoichita, V. I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999, (p, 149). Alude a este fragmento de Chirico, Giorgio del manuscrito de la colección Paul Éluard accesible en inglés en J. Thrall Soby, (p, 247): “No hay nada como el enigma de la arcada inventada por los romanos. Una calle, un arco. El sol parece diferente cuando baña un muro romano con su luz. En todo esto hay algo más misteriosamente doliente que en la arquitectura francesa. Y menos feroz. La arcada romana es una fatalidad. Su voz habla enigmáticamente con una extraña poesía latina. Las sombras en un viejo muro son una música curiosa, de una tristeza profunda...”. El tratamiento de la sombra es bien conocido en la obra pictórica de Chirico en general, y en particular destaca: *Misterio y melancolía de una calle*, (1914) y *Melancolía* (1912).
- <sup>6</sup> Stoichita. Op. Cit. Apunta las definiciones de ambos autores: Quintiliano. *Institutio oratoria*: circunscribir el contorno de la sombra de un cuerpo bajo el sol: *umbræ quam corpora in sole feciessent*; y para Plinio en su *Historia natural*: circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre: *omnes umbra hominis lineis circumducta*.
- <sup>7</sup> De ese modo define a la proyección de una sombra en la pared de una gruta Nancy, Jean-Luc. “*Peinture dans la grotte*”, en *Les Muses*. Paris: Galilée, 1994. (p,123).
- <sup>8</sup> Blanchot, Maurice. *Naissance de l'art*. En *L'Amitié*. Paris: Gallimard, 1971. y Bataille, Georges en por ejemplo *Les larmes d'Eros*. En *Oeuvres complètes vol. X*. Paris: Gallimard, 1987.
- <sup>9</sup> Para que el visitante pueda ponerse en situación la guía que mostró a mi grupo la gruta de Niaux agitaba su linterna para que pudiéramos hacernos a la idea de como las representaciones parietales que habían en el *Salon Noir* parecían tomar vida para los Homo Sapiens que habitaron hace aproximadamente 15.000 años.
- <sup>10</sup> Para mayor detalle sobre la el papel del ojo en la percepción es recomendable la obra: Aumont, Jacques. *La imagen*. Barcelona: Paidós, 1992.
- <sup>11</sup> La utilización de esas pequeñas fuentes de luz podrían ser las causantes de que una protuberancia en la roca se mostrara como la cabeza u otra parte completa o no de un animal teniendo en cuenta lo que escribe Stoichita, V. I. *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela, 1999, (P, 132): “La consecuencia más importante de la utilización de una fuente de luz de dimensiones reducidas es la exageración de la proyección”.
- <sup>12</sup> Dutton, Denis. *El instinto del arte*. Barcelona: Paidós, 2010. (p, 45). “El miedo tenderá a desviar la atención y a hacer más agudas las percepciones”.
- <sup>13</sup> Resulta interesante el posicionamiento de Descartes según el cual sin visión no hay pensamiento para entender que no solo el ojo, sino también el influjo cultural del entorno propiciará unas u otras visiones; para ello resulta interesante la sección: *Vision* en: Descartes, René. *La Dioptrique*. Paris: Gallimard, 1991. (pp.198-215). A su vez resultan interesantes el punto de vista de Cassirer, Ernst. *La filosofía de las formas simbólicas*. México: F.C.E. 1997. donde alude a la importancia que una significación tiene para un ser sensible el sistema de referencia histórica. Así como también destacamos lo que escribe Merleau-Ponty. *L'Oeil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 2006. (p,37). “*Mais il en suffit pas de penser pour voir: la vision est une pensée conditionné, elle naît “à l'occasion” de ce qui arrive dans le corps, elle est “excitée” a penser par lui*”.
- <sup>14</sup> Laming-Emperaire, A. *Lascaux: Paintings and Engravings*. Harmondsworth: Pelican, 1959.  
Kehoe, T. F. “Corralling: evidence from Upper Palaeolithic cave art”. Davis, L. B. y Reeves, B. O. K. (eds.) *Hunters of the Recent Past, One World Archaeology*. Londres: Unwin Hyman, 1989.
- <sup>15</sup> Lewis-Williams, David. *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal, 2005, 1ª reimpresión 2011.
- <sup>16</sup> Pese a que el pasaje al que aludimos pertenece a la obra anteriormente citada, cabe apuntar al desarrollo de su teoría chamanística en Clottes, Jean y Lewis-Williams, David. *Los chamanes de la prehistoria*. Barcelona: Ariel, 2010.
- <sup>1</sup> Gombrich, Ernst. *La historia del arte*. Barcelona: Phaidon, 2008.
- <sup>17</sup> Para que el visitante pueda ponerse en situación la guía que me mostró la gruta de Niaux agitaba su linterna para que pudiéramos hacernos a la idea de como las representaciones parietales que habían en el *Salon Noir* parecían tomar vida para los Homo Sapiens que habitaron hace aproximadamente 15.000 años. Sin duda un pobre recurso y una buena voluntad que poco puede ofrecer.
- <sup>18</sup> Lewis-Williams, David. *La mente en la caverna. La conciencia y los orígenes del arte*. Madrid: Akal, 2005, 1ª reimpresión 2011. (p, 126).
- <sup>19</sup> Tanizaki. *El elogio de la sombra*. Madrid: Siruela. 26ª edición, (p, 52).