

Número 6- Julio / Diciembre 2018

CUADERNOS ARTE PREHISTÓRICO

ISSN 0719 - 7012

Portada: Felipe Maximiliano Estay Sepúlveda

CENTRO DE ARTE RUPESTRE - AYUNTAMIENTO DE MORATALLA

ESPAÑA



Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

CUERPO DIRECTIVO

Director

Miguel Ángel Mateo Saura

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Editor

Juan Guillermo Estay Sepúlveda

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Cuerpo Asistente

Traductora: Inglés

Pauline Corthorn Escudero

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Traductora: Portugués

Elaine Cristina Pereira Menegón

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Archivo y Documentación

Carolina Cabezas Cáceres

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

Portada

Felipe Maximiliano Estay Guerrero

Editorial Cuadernos de Sofía, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Hipólito Collado Giraldo

Dirección General de Patrimonio Cultural de Extremadura, España

Dr. Adolfo Omar Cueto

Universidad Nacional de Cuyo, Argentina

Dr. Juan Francisco Jordán Montés

Instituto de Estudios Albacetenses Don Juan Manuel, España

Dr. Juan Antonio Gómez-Barrera

IES Castilla de Soria, España

Dr. José Ignacio Royo Guillén

Dirección General de Patrimonio Cultural de Aragón, España

Dr. José Royo Lasarte

Centro de Arte Rupestre y Parque Cultural del Río Martín, España

Dr. Juan Francisco Ruiz López

Universidad de Castilla-La Mancha, España

Dr. Juan Antonio Seda

Universidad de Buenos Aires, Argentina

Dr. Miguel Soria Lerma

Instituto de Estudios Giennenses, España

Dr. Ramón Viñas Vallverdú

Instituto Catalán de Paleoecología Humana y Evolución Social, España



Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

Dra. Primitiva Bueno Ramírez

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Rodrigo de Balbín Berhmann

Universidad de Alcalá de Henares, España

Dr. Jean Clottes

CAR-ICOMOS, Francia

Dra. Pilar Fatás Monforte

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. Marcos García Díez

Universidad del País Vasco, España

Dr. Marc Groenen

Université Libre de Bruxelles, Bélgica

Dr. Mauro Severo Hernández Pérez

Universidad de Alicante, España

+ Dr. José Antonio Lasheras Corruchaga

Museo Nacional y Centro de Investigación de
Altamira, España

Dr. José Luis Lerma García

Universidad Politécnica de Valencia, España

Dr. Antonio Martinho Baptista

Parque Arqueológico y Museo del Côa,
Portugal

Dr. Mario Menéndez Fernández

Universidad Nacional de Educación a
Distancia, España

Dr. George Nash

Universidad de Bristol, Inglaterra



Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

Indización

Revista Cuadernos de Arte Prehistórico, se encuentra indizada en:





Ayuntamiento
de Moratalla



CUADERNOS DE SOFÍA
EDITORIAL

ISSN 0719-7012 / Número 6 / Julio – Diciembre 2018 pp. 43-60

ARTE PALEOLÍTICO Y GNOMÓNICA

PALEOLITHIC ART AND GNOMONIC

D. Rubén Alberto Calvino

Investigador Independiente, España
calvinoruben@gmail.com

Fecha de Recepción: 18 de abril 2018 – **Fecha de Aceptación:** 01 de junio de 2018

Resumen

En este trabajo, a partir de considerar que el primer gnomón solar ha sido el propio cuerpo humano, se evalúa la escasez de figura humana en el arte paleolítico, como prueba del uso del cuerpo como gnomón solar. Los artistas paleolíticos no se veían enteramente a sí mismos, debido al compromiso instrumental del cuerpo con la acción grupal representada.

Las venus paleolíticas, por ejemplo, evidencian que al reproducir el cuerpo, los artistas copiaban parcialmente la realidad sensible sobre frustrados intentos totalizadores que tardíamente, cedieron paso a trazos geométricos antropomorfos como los del pozo de la Cueva de Lascaux. Escena donde el artista se pinta conceptualmente y sin atender a sus formas naturales; es decir que se copiaba a partir de lo que veía reflejado en el espejo material que él mismo construyó con sus manos prensiles y en el que se ha reproducido como gnomón solar material y exterior, de forma no biológica, para de ese modo cumplir con las funciones gnomónicas en reemplazo del cuerpo propio.

Palabras Claves

Figura humana – Venus paleolítica – Cuerpo humano – Gnomon solar – Cueva de Lascaux
Reproducción material

Abstract

In this work, from considering that the first solar gnomon has been the human body itself, the shortage of human figure in paleolithic art is evaluated, as proof of the use of the body as solar gnomon. Paleolithic artists did not see themselves entirely, due to the instrumental commitment of the body with the group action represented.

The "Paleolithic venus", for example, show that when reproducing the body, the artists partially copied the sensitive reality on frustrated totalizing attempts that belatedly gave way to anthropomorphic geometrical strokes like those of the well of the Lascaux Cave. Scene where the artist is painted conceptually and without attending to their natural forms; that is, it was copied from what he saw reflected in the material mirror that he himself constructed with his prehensile hands and in which he has reproduced as a material and external solar gnomon, in a non-biological way, in order to comply with the gnomonic functions in replacement of the body itself.

Keywords

Human figure – Paleolithic Venus – Human body – Solar gnomon – Lascaux cave – Material reproduction

Introducción

En el arte del paleolítico se aprecia la plenitud de la vida concreta, a través de la copia sensible abordada como un todo colectivo. Se pintaba o reproducía, solo lo que se pudiera ver afuera, pues se entendía que “aquello que no se ve, no existe ni merece ser reproducido”. En tal sentido, hay que considerar que quien copia lo que ve afuera, no se ve enteramente a sí mismo; en todo caso se ve parcialmente, por lo que los primeros artistas de las distintas culturas, en tiempos y lugares diferentes, todos por igual, han comenzado pintando manos¹; incluso hay quienes afirman que también lo habrían hecho los neandertales².

Por tal razón, es que en el arte paleolítico, la figura humana no existe o es escasa³. No obstante, en Hohle Fels (Peña Hueca), cerca de la localidad de Scheklingen, al sur del estado alemán de Baden-Württemberg, un equipo de arqueólogos alemanes halló lo que hasta la fecha es presentada como la representación de la figura humana más antigua⁴. Se trata de una estatuilla tallada en marfil de mamut que se encontró en la región del Danubio-Alb. Es una venus de entre 35.000 a 40.000 años de antigüedad, mide unos 13 centímetros y como rasgo distintivo muestra una desproporcionada representación de los aspectos reproductivos, dentro de una unidad figurativa frustrada de tipo naturalista e imitativa, en la que no aparecen formas geométricas reductoras. Gigantescos pechos, enormes nalgas de piernas cortas, y una sobredimensionada vulva frente a cabeza y rostro casi inexistentes. Esto sugiere que el artista paleolítico, reprodujo en su obra, aquello que, dentro del conjunto de aspectos que vio y vivió, pudo despertar en él, algún interés; y lo hizo apoyado más en la agudeza de sus sentidos, que en la razón.

El tamaño y orificio en la cabeza, de la venus de Hohle Fels, por ejemplo, estarían indicando que pudo ser un amuleto ligado simbólicamente a la fertilidad, especialmente realizado para ser llevada colgada del cuello.

La venus de Galgenberg (30.000 años), sin embargo, es plana en su parte posterior y curiosamente esgrime una postura que asemeja un bailarín de formas delgadas y líneas femeninas no muy marcadas. Fue apodada “Fanny”, en referencia a Fanny Elssler, una conocida bailarina de Galgenberg.

Las otras venus paleolíticas de la región, Willendorf (26.000 años) (Figura 1) y Dolní Věstonice (25.000 años), no son ni delgadas ni poco femeninas, ni tampoco se parecen, como la venus de Galgenberg, a un cazador con su presa al hombro.

¹ M^a. P. Soler Villalobos, *El mundo de la pintura* (Madrid: Ediciones Granada, 1991), 13.

² D. L. Hoffmann et alii, U-Th dating of carbonate crusts reveals Neandertal origin of Iberian cave art. *Science*, 359 (2018) 912-918.

³ J. P. Duhard, *Réalisme de l'image masculine paléolithique* (Grenoble: éd. Jérôme Millón, 1996); E. Saccasyn della Santa, *Les figures humaines du Paléolithique supérieur* (Anvers: De Sikkel, 1947); M^a. P. Soler Villalobos, *El mundo de la pintura...* 16.

⁴ Sobre las “Venus” paleolíticas se puede consultar H. Delporte, *La imagen de la mujer en el arte prehistórico* (Madrid: Ediciones Istmo, 1982); J. M^a. Gómez-Tabanera, J. M., “El enigma de las venus paleolíticas.” *Historia* 16. 17, (1977): 65-78; T. M^a Mayor Ferrándiz, *La imagen de la mujer en la Prehistoria y la Protohistoria*. *Revista de Claseshistoria*, (2011) 1-22. Disponible en <http://www.claseshistoria.com/revista/2011/articulos/mayor-mujer-prehistoria.html>; L. Passemard, *Les statuettes féminines paléolithiques dites stéatopyges*. (Nîmes: Tessier, 1938). También <https://reydekish.com/2015/12/23/venus-paleoliticas/>



Pie de figuras
Figura 1. Venus de Willendorf

Haciendo un somero repaso por las venus paleolíticas, hay un largo período que se inicia en la cultura lítica auriniense, época prehistórica que da comienzo al Paleolítico y culmina en el magdaleniense a finales de paleolítico superior (Tabla 1).

Venus	Data	Hallada	Medidas (cm)	Material	País
Hohle Fels	40K-35K	2008	3,5 x 3	Marfil	Alemania
Galgenberg	30K	1988	7,2	Piedra	Austria
Dolní Vestonice	29K-25K	1963	11,1 x 4,3	Cerámica	Rep. Checa
Willendorf	28K-25K	1908	11,1 x 5,7	Caliza	Austria
Malta dormida	27K	1902	12	Arcilla	Malta
Brassempouy	26K-24K	1881	3,6 x 2,2	Marfil	Francia
Mal'ta	23K	1920	-	Marfil	Siberia
Kostenki	22K	1983	10,3 x 3,6	Caliza	Rusia
Laussel	20K	1922	43	Marfil	Francia
Lespugue	20K	1922	10,7	Marfil	Francia
Çatalhöyük sedente	8K	1961	20	Arcilla	Turquía

Tabla 1
Síntesis de datos sobre las "venus" paleolíticas

La pintura franco-cantábrica⁵ de finales del Paleolítico superior y su industria magdaleniense, se extendió desde la cornisa cantábrica española al suroeste actual de Francia y tiene una antigüedad aproximada de unos 14.000 a. p.

Este estilo se caracteriza por el acentuado realismo naturalista imitativo y la policromía con la que fueron tratadas las principales figuras de animales, las que a veces, se valen de las irregularidades del soporte, techos o paredes de las cuevas, como trampantojos.

Por lo general, las pinturas se hallan en lugares alejados de la entrada de las cuevas, y para ser vistas en su dinamismo, como en la “alegoría de la caverna” de Platón⁶, se requiere el compromiso estético de la luz de antorchas, con las que las figuras pintadas cobraban movimiento al ritmo de las llamas⁷.

El estilo levantino, en cambio, de cronología posterior y características contrarias al franco cantábrico, es básicamente monocromático y con notable presencia de la figura humana, en escenas hechas sobre abrigos rocosos y luz natural. Por lo que haciendo centro en la zona franco cantábrica, nos detenemos en Francia y más precisamente, en la cueva de Lascaux⁸ (1940), para destacar que la escena del pozo, a la vez que conserva la policromía y naturalismo propios de la pintura más arcaica, también incorpora la figura conceptual del ser humano en momentos previos a la caza, atrapando el espíritu del animal⁹. De manera que junto a lo sensorial e imitativo de este estilo naturalista, aparecen los primeros intentos de representar la figura humana, mediante líneas y figuraciones geométricas, que apuntan a destacar y fijar nociones de lo esencial. La grandiosidad de Altamira o la hermosura de Lascaux, son indiscutibles, nos dice M. Paz Soler Villalobos¹⁰, pero, al igual que J. Maluquer de Motes, y a diferencia de nuestra mirada gnomónica, ambos entienden que la ausencia de la figura humana, como sus apariciones con disfraz de animal, solo es explicable por un verdadero tabú¹¹ y el deseo de evitar efectos mágicos desfavorables¹².

El retrato se hace signo¹³, valiéndose para ello de simples trazos rectos en una escena que, a la vez que muestra la transición de estilos pictóricos, desde nuestra mirada, vemos que correlativamente también refleja el traspaso de funciones gnomónicas del cuerpo humano como primer gnomón solar¹⁴, al gnomón solar material y exterior

⁵ Región franco-cantábrica, <http://www.liceus.com/cgi-bin/aco/ar/06/06101.asp>

⁶ Platón, “Alegoría de la caverna”. República, Libro VII (Madrid: Ed. Gredos, 1992). Traducción de C. Eggers Lan. Libro VII

⁷ M. Azema y F. Rivère, Animation in paleolithic. 2012. Disponible en https://translate.google.com.ar/translate?hl=es&sl=en&u=https://www.researchgate.net/scientific-contributions/2004365701_Marc_Azema&prev=search

⁸ Sobre Lascaux, “La cueva de Lascaux, el mayor museo del arte prehistórico”. National Geographic. Historia. Disponible en, http://www.nationalgeographic.com.es/historia/grandes-reportajes/la-cueva-de-lascaux-el-mayor-museo-del-arte-prehistorico_6471

⁹ V. H. Chango Jurado, La imaginación (Quito: Universidad Central de Ecuador, 2013), 49. Disponible en <http://www.dspace.uce.edu.ec/bitstream/25000/1253/1/T-UCE-0002-24.pdf>

¹⁰ M. P. Soler Villalobos, El mundo de la pintura... 15.

¹¹ J. Maluquer de Motes, La humanidad prehistórica, (Barcelona: Montaner y Simón, 1975), 93.

¹² M. P. Soler Villalobos, El mundo de la pintura... 15.

¹³ A. Hauser, Historia de la literatura y el arte, (Buenos Aires: Debate, 2002), 25.

¹⁴ R. A. Calvino, “Il corpo umano come primo gnomone solare”. Orologi Solari, 15, (2018) 38. Disponible en https://translate.googleusercontent.com/translate_c?depth=1&hl=es&nv=1&prev=search&rurl=transl

construido con un palo clavado verticalmente en el suelo y portando un ave en su parte superior¹⁵.

La escena del pozo, es una evidencia clara del correlato entre la transicionalidad estilística y el traspaso del gnomón solar humano, al gnomón solar material exterior, y según nuestra mirada, de la misma manera que el gnomón solar verticalmente plantado (fijo) y el hombre tumbado, fueron ambos dibujados con “cabeza en forma ave” para atraer y atrapar los cielos, el “mago” de Trois Frères, se pintó con “cabeza de ciervo” y bípedo, para atraer y cazar ciervos.

Reforzando esta idea, cabe señalar que entre las culturas patagónicas, para cazar al ñandú (chiqué), era costumbre disfrazarse con sus plumas y adoptar posturas corporales semejantes al animal perseguido. También los huárpidos, se metían en el agua con “una calabaza en la cabeza” para atrapar aves acuáticas¹⁶; finalmente, todo esto se convirtió en danzas pantomímicas e imitativas que pese al disfrute y satisfacción en la entrega, se perseguía un fin práctico y, para lograrlo, buscaban el efecto mágico y la muerte en efígie, no el efecto estético¹⁷.

El animismo vino después de la magia, como retrato abreviado ligado al signo y la razón. La imagen imitativa de la magia, cedió paso al signo, de modo tal que cada palo plantado, con cabeza que signifique un ave, alude sin duda, al ser humano en su carácter de cazador de los cielos.

1.- Lascaux como evidencia gnomónica

La disciplina gnomónica mediante las sombras solares permite reproducir y atrapar el cielo en la tierra, de modo semejante a como se atrapa un pájaro. Lo hace a través del seguimiento anual de las sombras que, gnomón solar mediante, produce el “vuelo del Sol” en su ir y venir anual de norte a sur entre los trópicos, y de este a oeste en el arco diurno. Así, montados sobre las “viboreante sombras rastreras” que el gnomón dibuja en el suelo, la disciplina gnomónica, pone el cielo a nuestros pies y permite que lo atrapemos como a un ave en el piso, para luego alojarlo en nuestra cabeza en forma de conocimiento. Durante miles de años se experimentó con las sombras y no solo hubo que aprender su lenguaje para saber orientarse en el tiempo y el espacio, sino que también se la tuvo que representar, y dado que para el humano paleolítico, lo representado era parte de la magia que fatalmente se convertía en realidad, y la pintura significaba la posesión de lo pintado¹⁸, la sombra proyectada en el suelo, era el cielo mismo que como ave atrapada y alojada en la cabeza¹⁹, se convierte mágicamente en conocimiento, al igual la presa dibujada, en alimento asegurando para el estómago, porque las representaciones plásticas, eran la trampa con el animal ya capturado.²⁰

ate.google.com.ar&sl=it&sp=nmt4&u=http://www.orologisolar.eu/&xid=17259,15700023,15700122,15700124,15700149,15700168,15700173,15700186,15700191,15700201&usg=ALkJrhivcq111ezjnl33d8fsegsRIV1oDA

¹⁵ R. A. Calvino, *El Hombre – gnomón zoológico* (Ushuaia: Editorial Utopías, 2014).

¹⁶ S. Canal Frau, *Prehistoria de América* (Buenos Aires: Sudamericana, 1973), 319.

¹⁷ A. Hauser, *Historia de la literatura y el arte...* 18.

¹⁸ A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte...* 16.

¹⁹ C. Jung, *El hombre y sus símbolos* (Barcelona: Luis de Caralt Editor S.A, 1984), 170.

²⁰ A. Hauser, *Historia social de la literatura y el arte...* 16.

Desde la mirada gnomónica, lo que parece reflejar la escena del pozo de Lascaux es el momento prehistórico de la caída del gnomón humano cediendo paso al gnomón solar material y exterior, simbolizado por una vara con un ave en su cúspide.

La escena nos estaría indicando el punto de inflexión entre la caída del gnomon solar humano, por un lado, y simultáneamente por otro, la erección (falo) del gnomón exterior no biológico con un ave (sapienza) en su cabeza (Figura 2).



Figura 2
Escena del Pozo de la Cueva de Lascaux

En la escena, no muere el hombre como gnomón solar, y aunque superado (nuevo gnomón) como tal, solo está suprimido (tumbado) y conservado (inclinado) tras su erección (falo) extendida a la vara gnomónica.

En general, las cuevas eran los laboratorios donde se recreaba mágicamente la realidad a partir de la escena representada; era el lugar donde el fenómeno reproducido se cumplía fatalmente, ya que al pintar un animal sobre la piedra, según A. Hauser²¹, se creaba un animal verdadero. M^a. P. Soler Villalobos²², por su lado, afirma que las cuevas eran un santuario propiciatorio, donde la pintura no se concibe como arte, sino como instrumento mágico al servicio de la supervivencia.

²¹ A. Hauser, Historia social de la literatura y el arte... 16.

²² M. P. Soler Villalobos, El mundo de la pintura... 15.

Volviendo a la interpretación gnomónica y para familiarizarnos con la disciplina, digamos que en el antiguo Egipto, en ocasión del viaje y estadía en Menfis, Tales de Mileto recibió de los sacerdotes egipcios el conocimiento gnomónico de que “a la igualdad entre la sombra propia y altura del cuerpo, le corresponde la igualdad de longitudes entre cada sombra con el objeto que la produce”; de manera tal que, cuando la longitud de mi sombra es igual a mi altura, la de mi bastón lo es al bastón y la de cualquier objeto a la altura del objeto. Luego, si el objeto es una pirámide, en ese mismo momento, su sombra es igual a su altura.

Distintos relatos aluden a que Tales de Mileto, sabiéndose “gnomón solar humano” habría calculado la altura de las pirámides de Egipto²³ y que, regresado a Grecia, este conocimiento gnomónico ancestral le permitió desarrollar su primer teorema, el cual es indudablemente un “teorema gnomónico”²⁴.

Hemos dicho que el gnomon humano de la escena analizada no muere como tal y solo está tumbado, de la misma manera que lo evidencia el antiguo Egipto, ya que, aunque los sacerdotes usaban su bastón para medir las sombras, el pueblo desposeído de bienes, no obstante, mantuvo viva la práctica usando su cuerpo como gnomón solar.

El uso del primer gnomón solar (cuerpo), pese a estar superado y suprimido por el bastón de las clases encumbradas, se mantuvo vivo en Egipto, de la misma manera como parece indicar la imagen del pozo de Lascaux, donde tampoco murió el cuerpo humano como gnomon solar, puesto que sigue manteniendo su cabeza de ave y falo erecto.

Como evidencia del uso de bastones por parte de las clases encumbradas egipcias, tenemos el cetro Heka que ha sido el símbolo más importante y poderoso del antiguo Egipto. Se lo usaba como insignia real y a modo de amuleto que personificaba el poder mágico del Sol. Es decir que el cetro Heka, era un consagrado bastón gnomónico²⁵, mágicamente convertidor de las representaciones del Sol en conocimientos alojados en la cabeza.

Existen muy pocas pinturas paleolíticas mostrando figuras humanas, y al parecer la del pozo de Lascaux sería la única que pinta una escena donde un ser humano con cabeza de pájaro (sapienza gnomónica), se muestra tumbado ante un bisonte destripado por una lanza (acontecimiento), y todo esto, frente a una vara sosteniendo a un pájaro (gnomón exterior).

Esta escena del pozo en la Cueva de Lascaux, al sur de Francia, se encuentra literalmente en un pozo de aproximadamente cinco metros de profundidad y la pintura se compone básicamente por tres figuras directamente relacionadas.

- A) Un bisonte malherido por una flecha
- B) Un ser humano tumbado, con cabeza de ave y pene erecto.
- C) Una vara gnomónica verticalmente plantada, con la figura de un ave en su cúspide.

²³ G. Sartón, Historia de la ciencia (Buenos Aires: Editorial Eudeba, 1970).

²⁴ M. E. Sanchez Romero, Teorema de Tales. Disponible en <https://matematicasyya.wordpress.com/tag/primer-teorema-tales/>

²⁵ Sobre los Cetros, (Ushebtis egipcios) se puede consultar Cetros, (Ushebtis egipcios) <http://www.ushebtisegipcios.es/cetros>

El conjunto está hecho con firmes trazos negros de carbón y al parecer sin pigmentos, y aunque muy raro en el arte paleolítico, las tres figuras fueron tratadas en simultaneidad temporal, lo cual sitúa el traspaso del gnomón humano al material, dentro del acontecer diario y trágico de la caza de un bisonte. Esto significa que al mismo tiempo que una lanza destripaba al bisonte, el protagonista humano que supo blandir la lanza, al igual que lo hacen las sombras solares, caía en su calidad de gnomón solar, a los pies del nuevo tipo de gnomón material y no biológico, exteriorizado. Son los comienzos de los nuevos tiempos, que más tarde en las mega-estructuras líticas, conocerán su esplendor.

El hombre y la vara, tienen atrapados los cielos en sendas cabezas de aves, como la lanza al herido y doblegado bisonte del acontecer diario, y en tanto el hombre queda tumbado, la fálica erección de la vara con el ave, lo continúa.

La vara plumífera finalmente, es la continuación del hombre erguido, que refiere a la sapienza de los cielos mediante el pájaro que, sabedor del cielo en la tierra, mágicamente acopia conocimientos en la cabeza; es el “sapiens gnomónico” quien sin abandonar la escena, cede paso al gnomón solar material y no biológico, construido con un palo, vara, o poste, y que más tarde, independientemente de su forma, será menhir o estela representativa del hombre.

2.- Miradas interpretativas

2.1. Del arte por el arte: esta mirada está considerada como la primera y más rudimentaria interpretación del arte paleolítico. Fue propuesta entre otros, por E. Lartet y H. Christy²⁶, y sostiene que el arte sólo tiene por objeto el puro placer; como puede ser el decorar las armas y los utensilios.

Esta mirada, que evidentemente tiene su pequeño espacio en cualquier obra, no explica la complejidad prehistórica, por lo que a poco del descubrimiento del arte parietal, fue rápidamente abandonada como teoría explicativa.

2.2. Chamánica: En línea con la mirada de D. Lewis-Williams²⁷, el pájaro simboliza el “vuelo del alma” y en general, sostiene que la mayoría del arte paleolítico se realizó según un sistema chamánico de creencias. No obstante, admiten que esto no implica que todas las imágenes se hayan hecho bajo condiciones de estados alterados de conciencia, ni que deriven de visiones²⁸. Con esta mirada, coincidimos en ver en el pájaro, un camino al cielo que, según estimamos, la sombra del gnomón solar, dibuja a los pies del hombre.

2.3. Totémica: esta mirada difundida en Londres por el escocés J. Ferguson McLennan²⁹, se circunscribe a los límites del tótem. No obstante, pese a su limitación, vale decir que, el gnomon solar en general, es un tótem y en consecuencia, la consagración

²⁶ E. Lartet y H. Christy, *Reliquiae Aquitanicae* (Londres: Ed. William and Norgate, 1865/1875).

²⁷ J. D. Lewis-Williams, *La mente en la caverna* (Madrid: Akal, 2005).

²⁸ J. Clottes y J. D. Lewis-Williams, *Los chamanes de la Prehistoria* (Barcelona: Editorial Ariel, 2001); J. D. Lewis-Williams, *La mente en la caverna...* 2005.

²⁹ S. Freud, *Obras completas. Tótem y tabú y otras obras* (1913-1914) (Buenos Aires: Amorrortu editores, 1991).

(ahistorización)³⁰ hierológica del gnomón solar, es parte del proceso evolutivo, que se conjuga con el chamanismo, la magia y la astronomía.

La escultura mapuche, por ejemplo, destaca entre sus características la producción artística en soportes de maderos, principalmente del árbol “canelo”, y en ese sentido, el “chemamull” (hombre de madera) y el “rewe” (canelo escalonado), son muestras concretas de la consagración del gnomón solar, como símbolo hierológico y gnomónico.

2.4. Mágica. S. Reinach³¹ resume esta mirada, la cual busca una explicación finalista mágica del arte rupestre, apoyándose en el principio de que si dos acciones, en diferentes circunstancias y épocas, son idénticas entre sí, necesariamente se infiere que sus motivaciones, buscadas en la magia simpática de los pueblos primitivos, también lo son.³²

En el caso que nos ocupa, la motivación buscada es la apropiación mágica de “los cielos”, entendido como presa a poseer y simbolizado mágicamente con una cabeza de pájaro, que en su vuelo, atrapa y aloja el conocimiento de los cielos, para luego en el reposo, traer al suelo. Es conveniente insistir, en que la magia refleja en sus formas y responde en sus motivaciones, a un finalismo práctico y concreto, que entre los patagónicos por ejemplo, significó atrapar al ñandú (chiqué) y la forma, ha sido el disfraz o enmascaramiento.

Curiosamente, en la escena del pozo, esa imagen naturalista del pájaro, como símbolo mágico de los cielos, coexiste indisolublemente con el signo conceptual del palo, que racionalmente, es un signo que representa al hombre, fálicamente parado y reproducido materialmente, por las propias manos humanas. Es decir, que esta obra en el pozo de Lascaux, es transicional, dado que en ella coexisten dos estilos en pugna: por un lado el naturalismo mágico que copia sensorialmente la realidad para atraparla, y por otro, el animismo geométrico e ideográfico, para el que un hombre ya no es su imagen sino un signo. El hombre es lo que significa un palo o un menhir, y basta con asociar un arma al lado de un palo, para saber que esa relación, es la razón de ser hombre, como la de dos hemisferios, para saber que es una mujer.

En la escena del pozo de Lascaux donde ambos estilos en lucha coexisten, se refleja también la coexistencia y lucha de dos modos de procurar la subsistencia, y el paso incipiente de una economía de caza y recolección, a otra, de domesticación de animales y cultivos.

2.5. Astronómica. Para la D^{ra} Ch. Jegues-Wolkiewicz³³, el pájaro en el poste representa la estrella polar de la Edad de Escorpión y se vincula con los equinoccios, mientras que la figura humana por encima del pájaro posado en el poste, es Saget o Sagitta, que significa flecha. De manera que el pájaro sobre el palo alude a la estrella polar que configura el

³⁰ J. Samaja, El lado oscuro de la razón. (Capital Federal: JVE Psiqué, 2000), 88.

³¹ S. Reinach, “L’art et la magie à propos des peintures et des gravures de l’age du renne”. L’Anthropologie XIV (1903) 257-266.

³² M. Sinués del Val “1903-1925: El arte y la magia. El complejo diálogo entre Prehistoria, Historia del Arte y Etnografía en el contexto de los inicios del siglo XX”. Cuadernos de Arqueología de Navarra, 22 (2014), 7-72. Disponible en:

<https://www.unav.edu/publicaciones/revistas/index.php/cuadernos-de-arqueologia/article/view/663>

³³ Se puede consultar la página personal de J. Chantal W., <http://www.archeociel.com/>.

vértice boreal del triángulo esférico equinoccial. Es decir, que esta mirada, no solo confirma la nuestra, en el sentido de que el pájaro simboliza los cielos, sino que con mayor precisión, afirma que el pájaro es o señala la estrella polar. Pero además, teniendo en cuenta que la estrella polar, vista desde el punto cenital del gnomón solar, configura uno de los lados del triángulo esférico equinoccial, que se alinea con la meridiana del lugar, podemos inferir que, conforme a esta mirada, implícitamente el palo es un gnomón solar y la altura del palo, podría estar indicando la altura de la estrella polar, en ese lugar (Latitud). Esta mirada de la D^{ra} Jegues-Wolkiewicz, muy cercana a la nuestra y con precisiones astronómicas, implícitamente confirma que el palo es un gnomón solar fálicamente erecto, mientras que, desde nuestro punto de vista, el hombre tumbado, en tanto cabeza de pájaro, también es un gnomón, pero tumbado; es decir, cancelado, conservado y superado por el palo.

Para completar, digamos que Sagitta, (la Flecha), es una de las tres constelaciones más pequeñas dentro del Triángulo esférico Estival y es posible que quienes pintaron la escena del pozo, la conocieran con este nombre, dado que los antiguos hebreos, persas, árabes, griegos y romanos, la llamaban también así. De manera que el carácter de flecha (constelación), del cuerpo humano tumbado y con cabeza de pájaro, implica también implícitamente, que es un gnomón solar.

2.6. Estructuralista. Las teorías estructurales iniciadas por W. M. Wundt³⁴ y a las que aportó también W. Dilthey³⁵, luego continuadas por distintos pensadores y escuelas, básicamente sostienen que el arte paleolítico no es algo aleatorio sino que, tanto la ubicación y temas estaban definidamente relacionados, y para fundamentar esta relación, apelando a la enumeración y la estadísticas, A. Leroi-Gourhan³⁶ y A. Laming-Emperaire³⁷, convirtieron al conjunto en estructuras matemáticas que, como tales, arrojaron resultados que permiten elaborar catálogos. Ellos relacionaron ubicaciones geográficas y situacionales dentro de las cuevas, asociaciones temáticas de las figuras y posibles significaciones. De esta manera lógico-matemática se llegó a la conclusión de que las imágenes con mayor carga simbólica eran los bisontes y los caballos, y que el resto de animales solo acompaña.

Según A. Leroy. Gourhan³⁸, en la caverna se vivía un clima de santuario en el que uros, mamuts, bisontes y caballos, eran la base de representaciones asociados entre sí, y que además, se encontraban preferentemente ubicadas en los paneles centrales. Cabras

³⁴ J. Piaget, Seis estudios de psicología (Barcelona: Barral Editores, 1972); J. Ferrater Mora, Diccionario de filosofía (Barcelona: Editorial Ariel, 2001), 3778. W. M. Wundt, Compendio de Psicología (Madrid: La España Moderna S. A., 1896). Disponible en http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/musicoterapia/informacion_adicional/311_escuelas_psicologicas/docs/Wundt.pdf

³⁵ W. Dilthey, Introducción a las ciencias del espíritu. (México: Fondo de Cultura Económica, 1949). Disponible en http://www.posgrado.unam.mx/filosofia/pdfs/Textos_2019-1/2019-1_Dilthey_IntroduccionCienciasEspiritu.pdf; W. Dilthey, Philosophia: Enciclopedia filosófica on line (Roma: Pontificia Università della santa croce-Roma, 2006/2018). Disponible en <http://www.philosophica.info/voces/dilthey/Dilthey.html> [consultado el 18-5.2018]. F. Krueger, Estructura y totalidad psíquica (Buenos Aires: Juárez Editor, 1969).

³⁶ A. Leroi-Gourhan, Préhistoire de l'art occidental (París: Mazenot, 1965).

³⁷ A. Laming-Emperaire, La signification de l'art rupestre franco-cantabrique (París: Picard, 1962).

³⁸ A. Leroi-Gourhan, Préhistoire de l'art occidental... 1965.

y ciervos acompañaban, en tanto leones, osos y rinocerontes, quedaban relegados en las profundidades de las cuevas.

Los resultados de esta mirada estructuralista se encuentran atrapados dentro de sus propios límites metodológicos cuando, luego de relacionar los elementos, concluye en que el sistema representativo parietal es binario. El bisonte (uro) y el caballo, “equivalentes al uno y al cero binario de la lógica booleana”, tenían el valor de lo masculino y femenino respectivamente. Evidentemente, estas conclusiones como la de comparar las cuevas de lugares y tiempos tan distintos, dentro del mismo esquema formal y abstracto, parece más un intento por arribar a la “idea pura” perseguida por los autores, que a la propia verdad rica en particularidades y rebelde frente a las sistematizaciones.

No es este el lugar apropiado para continuar, pero como pista superadora, señalamos al alemán F. Krueger³⁹.

2.7. Juicio valorativo. El proceso de desarrollo categorial de cada una de las miradas expuestas, encierra la crítica de la cual surgió, y en consecuencia, como lo hace la propia evolución biológica, la de las especies categoriales no eliminan a lo superado, sino que lo conservan y cancelan. Es decir que las teorías que surgieron como superadoras de otras anteriores, no eliminan las superadas, y por el contrario, entre lo que pudo conservarse cancelado tras lo novedoso, muchas veces se halla escondida la clave de una nueva superación teórica.

Teorizar para los griegos significaba “mirar”, observar con inteligencia”, por lo que los primeros teóricos griegos fueron los inspectores del Estado, aquellos que observaban con inteligencia⁴⁰. De modo que siguiendo a los griegos, para nosotros, teorizar sobre las pinturas rupestres significa encontrar un punto de vista cada vez más alto en el nivel de concreción categorial. Y esto es lo que proponemos cuando integramos todas las miradas anteriores, en torno al uso del cuerpo como instrumento, y su posterior desdoblamiento por reproducción material y no biológica, el gnomón solar.

El arte por el arte, el chamanismo, la magia, el el totemismo, el estructuralismo y la astronomista, aunque diferentes y canceladas como miradas generales, deben ser conservadas, si la nueva teoría se precia de abarcativa y superadora, sin perder de vista que teorizar sobre la interpretación del arte paleolítico, es interpretar lo que se ve, sin contar con fuentes, ni discurso iconográfico explícito, capaz de darnos alguna certeza. En consecuencia, toda interpretación tiene un fuerte componente epocal y subjetivo que necesariamente, a la vez que explica algo, se convierte en mochila que pesa y obstaculiza las nuevas miradas⁴¹.

Se podría decir que en el estructuralismo puede apreciarse de qué manera la superación no elimina lo cancelado, sino que lo conserva como cualidad estructural, y que la realización de la obra por parte de un chamán, dentro de algún estado de conciencia alterada, no necesariamente significa eliminar el carácter mágico y simbólico de las imágenes, y mucho menos, el posible carácter santuario de la cueva. Por el contrario el chamán, en distintos estados de conciencia, pudo valerse de todas o algunas de estas

³⁹ F. Krueger, Estructura y totalidad psíquica... 13, 153 y 183.

⁴⁰ J. Samaja, Dialéctica de la investigación científica (Buenos Aires: Helguero Editores, 1987), 16.

⁴¹ G. Bachelard, La formación del espíritu científico (Buenos Aires: Siglo XXI, 1974). 9. Traducción de J. Babini.

posibilidades, para realizar la obra con los fines astronómicos que la D^{ra} Jegues-Wolkiewiez interpreta, y sin embargo, coexistir con el clima de santuario y la sobrevivencia del carácter fálico y sexuado del conjunto.

En definitiva, valiéndonos de todos estos recursos interpretativos y los datos concretos que aporta la interpretación astronómica enunciada por la D^{ra} Jegues-Wolkiewiez, entendemos que la mirada gnomónica que proponemos, es abarcativa y aporta una nueva perspectiva para vernos retratados, como la única especie animal, que excluyentemente se reprodujo a/sí mismo, material y exteriormente por medios no biológicos, comenzando con un palo gnomónico como el del pozo de la cueva de Lascaux, que luego, mediante la técnica y el arte, ese palo que reemplazó al cuerpo en sus funciones gnomónicas, se hizo menhir y estela gnomónica.

3.- Traspaso, memoria material y simbología

La reproducción material y no biológica del cuerpo, desde sus comienzos mediante intentos parciales, ha sido la memoria material donde el humano comenzó a verse. “El sílex es la primera memoria reflejante, el primer espejo”, dice B. Stiegler⁴², haciendo referencia a que el hombre se reproduce y se ve materialmente de manera no biológica, al principio y parcialmente en el sílex, y más tarde y totalmente, en el gnomón exterior que materialmente lo reproduce y memoriza, en tanto que también lo refleja totalmente, decimos nosotros.

De esta manera y como ninguna otra pintura, la escena del pozo de Lascaux refleja el traspaso instrumental del cuerpo humano a la vara gnomónica, plantada en el suelo de forma tan vital como fálica, al tiempo que también refleja el desdoblamiento experimental del cuerpo, que se separa de la experimentación gnomónica⁴³. El cuerpo humano deja de ser fatalmente el único instrumento gnomónico, y se coloca como soporte del sujeto (ente), que en su reproducción material y exteriorizada (vara gnomónica), se ve y se toma como a su propio objeto, en tanto que como sujeto experimentador, toma distancia y se separa de la experimentación.

Aunque esta interpretación de la pintura el pozo de Lascaux es, desde la mirada gnomónica, una prueba muy valiosa y, hasta el momento, única en su tipo, no puede sin embargo, ser considerarla como irrefutable.

No obstante, sí hay que destacar como irrefutable la presencia de un hombre con cabeza de ave (gnomón humano) y un palo plantado en el suelo con plumífera cúspide (gnomón material), lo cual es altamente sugestivo para la provisionalidad de la hipótesis.

De manera que hace 40.000 años la representación sensible temprana estaba circunscrita a la fertilidad humana con eje en los sentidos y más tarde, desde hace unos 14.000 años, aproximadamente, intentando prolongar y trascender su propia limitación corporal, los humanos paleolíticos “crearon vida” en el plano bidimensional del dibujo, como así también en la reproducción material y no biológica del cuerpo, convencidos de que al reproducir la escena, mágicamente, también reproducen la vida, creando vida⁴⁴.

⁴² B. Stiegler, “La técnica y el tiempo” (San Sebastián: Editorial Hiru, 2002), 285.

⁴³ A. Haber, Símbolos, Héroes y Estructuras (Buenos Aires: Hachette, 1976), 15-16.

⁴⁴ A. Hauser, Historia del arte y la literatura... 2002.

Quien por aquellos tiempos supo ser un referente del grupo y conocedor de los cielos (cabeza de ave), al estar reproducido material y exteriormente después de muerto, seguirá cumpliendo con sus funciones de gnomón solar (líder), haciendo lo que suelen hacer las aves cuando luego de su tránsito celeste, se posan en el suelo que le brinda alimento y reposo.

4.- Del cielo como un ave en mano

La cabeza de ave del gnomón solar humano de aquellos tiempos, pudo como los pájaros posarse sobre la tierra mirando al Este, de la misma manera que lo hicieron los mapuches, quienes dormían con sus pies hacia el Lefken Mapu, (oeste), y su cabeza hacia el Puel Mapu (este), mientras que en la ceremonia equinoccial (Gillatún), atraían a las aves arrojando semillas al Sol naciente, y subían al rewe, que apuntando al Sol, los conducía a los cielos. (Figura 3)



Figura 3
Rewe apuntando al Sol

En cuanto al pájaro que hemos interpretado como cabeza gnomónica, indicando el lugar en que se alojan los conocimientos del Sol y de los cielos, debemos señalar que la apreciación, se corrobora con el uso de plumas en la cabeza por parte de las culturas originarias de América, a modo de insignia jerárquica o mérito que los vinculaba con el Sol.

En tal sentido, para algunas culturas, las águilas eran muy valoradas por la conexión especial que ellas tenían con el cielo, de modo que recibir una de sus plumas, era la manera de simbolizar la conexión con los cielos, el poder del sol y el trueno⁴⁵.

Pero quizás, lo más curioso de esta escena representada en el pozo de la cueva de Lascaux, radique en la similitud que guarda el hombre tumbado, con la imagen del dios egipcio Horus (hombre cabeza de halcón), y del gnomón solar o vara plumífera del pozo, con el “cetru uas” que Horus lleva en sus manos y que significativamente, está compuesto por un recto bastón con cabeza de animal fabuloso de formas muy semejantes a un ave.

Pero la simbología que mejor resume la correlación entre los cielos, el gnomón solar y las sombras, es sin lugar a dudas, el Dios mesoamericano Quetzalcóatl (quetzal=pluma y cóatl=serpiente) o Kulkán (en maya: k'ulk'an, 'pluma y serpiente') quien se desdobra cual mellizo de sí mismo, en la forma de serpiente (viboreante sombra rastrea) emplumada (ave), que en los días de equinoccio por la tarde, baja de los cielos con cuerpo de luz, por la balaustre de la escalinata noroeste de la pirámide de Chichén-Itza. Este es el símbolo gnomónico por excelencia, pues reúne el cielo en sus plumas, las sombras en su viboreante forma, y la luz, dinamizada en la balaustre, por el movimiento del Sol.

Visto todo esto y aunque parezca claro el mensaje en el sentido del traspaso de un tipo de gnomón a otro, hay sin embargo algunos aspectos un tanto grises en el proceso del traspaso, entre el gnomón humano y el gnomón material y exterior, que la pintura sola no nos dice, pero que sí puede hacerlo el dibujo de la sombra propia. En ese sentido, recurrimos a Plinio el Viejo, quien veía el origen del dibujo en el seguimiento perimetral de la sombra con un carbón lo cual de ser esto cierto, el dibujo, tendría un origen gnomónico⁴⁶.

Pero independientemente de la veracidad de este aserto, hay una etapa que intermedia entre la subjetividad y la tridimensionalidad del cuerpo del gnomón material, y esa etapa queda al descubierto cuando se advierte que el dibujo de la sombra sobre el plano proyectado, es una representación bidimensional del propio cuerpo fuera de/sí, que luego, debido a la necesidad de ver hacia atrás la propia sombra, da lugar a la reproducción tridimensional del cuerpo como gnomón solar y de esa manera, el experimentador alcanza a ver todas las direccionamientos y longitudes de las sombras propias, para cada posicionamiento del Sol.

Redondeando la idea, digamos que, el mito de Plinio el viejo, aunque no se ajuste a la verdad en el tiempo y lugar indicado, es sin embargo, esencialmente revelador de cómo a partir del uso de la mano, el humano exterioriza su cuerpo primero en el plano, (bidimensional) y luego en el espacio tridimensional.

Esto pudo haber ocurrido muy tempranamente y hasta simultáneamente en más de un lugar, por lo que si pensamos en el antiguo Egipto, tenemos que decir que el paso

⁴⁵ R. Guénon, Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada (Barcelona: Editorial Paidós, 1995). sobre plumas ver M. Moncada, El tocado de plumas indio. Disponible en <https://sombrieroslocos.wordpress.com/2013/11/01/el-tocado-de-plumas-indio/>

⁴⁶ Plinio el Viejo, Origen del dibujo. Disponible en http://www.historia-del-arte-erotic.com/Plinio_el_viejo/libro35.htm

de la percepción de la sombra en la subjetividad, al plano bidimensional, a partir del conocimiento del uso de las sombras para orientarse en el tiempo y el espacio, (según surge de considerar los relatos y aportes de los antiguos griegos), es de muy vieja data. Aunque, debemos decir también, que en cuanto al tiempo transcurrido entre el uso lúdico del cuerpo para jugar con las sombras (*gnomón antropos*), al valerse de ella para orientarse (*sapiens* gnomónico) y finalmente reproducirse de cuerpo entero en un gnomon material (*Homo faber*) y exterior, no es tanto y guarda cierta proporcionalidad cuando atendemos al tiempo que demandó medir la intensidad de luz artificial.

Recién a fines del Siglo XVIII, Benjamin Thompson⁴⁷, conde de Rumford, presentará lo que sería el primer fotómetro, el cual, por sus características de funcionamiento, es sin duda, un fotómetro gnomónico de luz artificial. Como vemos, una vez más y finalmente, la gnomónica marca el inicio.

5.- Conclusión

Paradójicamente, no ha sido la presencia de la figura humana la evidencia del involucramiento instrumental del cuerpo con la acción, sino su ausencia milenaria en las representaciones artísticas. Considerando de 300.000 años aproximadamente la antigüedad de la especie⁴⁸ se tardó cerca de 286.000 años aproximadamente, para que aparezca la figura humana de cuerpo entero como concepto, y cuando lo hace, es en ocasión de tomar como modelo a dibujar, el palo o vara gnomónica que el mismo humano construye con sus manos en el intento de reemplazar su cuerpo en la experimentación gnomónica y de ese modo, producir las sombras ya no con su cuerpo, sino con un instrumento material y objetivo, –el gnomón solar material y exterior plantado en el suelo–.

La escasez y ausencia de la figura humana⁴⁹ en el arte paleolítico temprano, es prueba del uso del cuerpo como instrumento, por que los artistas paleolíticos, no se veían enteramente a/sí mismos, debido al compromiso instrumental del cuerpo con la acción grupal representada.

Recién hace unos 14.000 años que los humanos nos vemos fuera de/sí, de cuerpo entero, gracias a la reproducción material plantada vertical y exteriormente, en reemplazo gnomónico del cuerpo. Este proceso demandó a la humanidad, tanto tiempo como el de pintar un gnomón solar, con el propósito de fijar algunas nociones en la memoria, valiéndose de símbolos de dos o tres formas geométricas simples en reemplazo de las imágenes naturalistas.

El paso del tipo de gnomón humano al material, expresado en el pozo de la Cueva de Lascaux, marca el cambio que en el arte prehistórico, conduce al predominio de la razón por sobre la esfera sensible. De manera que por algún tiempo, estas dos tendencias artísticas contradictorias, han tenido que convivir hasta que finalmente alcanzaron a resolverse técnicamente, cuando el hombre para representarse a/sí mismo de cuerpo entero, lo hace pintando como modelo, no su cuerpo, sino la reproducción

⁴⁷ Sobre el fotómetro de sombra ver J. Fernandez y E.Galóni, Física Elemental (Buenos Aires: Editorial Nigar, 1961).

⁴⁸ J. Hublin et alii, "Nuevos fósiles y origen panafricano del Homo sapiens". Nature, 546 (2017) 289-292. Disponible en <https://www.nature.com/articles/nature22336>.

⁴⁹ M.P. Soler Villalobos, El mundo de la pintura...16.

material de este, que él mismo fabricó y plantó como gnomón solar. Desde que plantó un gnomón solar, no pintó su imagen biológica, sino el reflejo material en el que se veía prolongando su vida.

Casi podríamos afirmar que, aquellos hechiceros y pintores prehistóricos, eran en verdad, los gnomonistas paleolíticos.

Resumiendo, decimos que las primeras figuras humanas, de un desproporcionado estilo naturalista, fueron las estatuillas conocidas como venus paleolíticas y tardaron cerca de 260.000 años en ser creadas por el humano moderno; luego hicieron falta otros 36.000 años más, para dibujarse conceptualmente de cuerpo entero como reflejo del gnomón solar, y otros 15.000 para aplicar los conocimientos gnomónicos a la luz artificial.

Dentro de los 260.000 primeros años anteriores a la aparición de las estatuillas más antiguas, estimamos que hubo una etapa lúdica muy dilatada que podría ser de unos 200.000 años aproximadamente, en el que predominó el juego inconsciente con las sombras, al igual que lo hace cualquier animal e incluso nuestros niños actuales.

Luego siguió otra etapa de conocimiento y uso espacio-temporal del cuerpo como instrumento solar, que tras un proceso de sucesivos ensayos y errores, pavimentó el camino hacia la reproducción material del cuerpo mediante un palo, vara o poste, con cabeza de ave para terminar siendo el modelo humano material, donde el hombre se vio como en un espejo, y se pintó.

Finalmente, hace 15.000 años aproximadamente, que comenzó un proceso de transformación artística y técnica, que hizo del palo, poste o menhir, una estela antropomorfa o zoo-antropomorfa, cada vez más naturalista, que dio lugar al arte estatuario de la antigüedad.

En cuanto al aporte de nuestra mirada gnomónica para la interpretación del arte parietal, se puede afirmar que valiéndonos de todos estos recursos interpretativos y especialmente de los datos concretos que aporta la interpretación astronómica de la Dra Chantal, entendemos que la mirada gnomónica que proponemos, es abarcativa y aporta una nueva perspectiva para vernos en el espejo de la representación y reproducción material, como la única especie animal, que excluyentemente, para reemplazar al cuerpo en su condición de instrumento gnomónico, se reprodujo a/sí (misma), material y exteriormente, por medios no biológicos. Comenzando para ello con un palo gnomónico, como el del pozo de la cueva de Lascaux, que luego, mediante el desarrollo de la técnica y el arte, sirvió de modelo a pintar que evolucionó, y se hizo menhir y estela gnomónica antropomorfa. Es decir, que aquel palo sustitutivo del cuerpo, que por estar tan distanciado de las formas humanas se nos hizo extraño, volvió a su cauce, y cobró la forma humana que le dió origen.

Bibliografía

Bachelard G. La formación del espíritu científico. Buenos Aires: Siglo XXI. 1974.

Calvino, R. A. El Hombre -gnomón zoológico-. Ushuaia: Editorial Utopías. 2014.

Calvino, R. A. "Il corpo umano come primo gnomone solare". Orologi Solari, 15, (2018).

- Canal Frau S. Prehistoria de América. Buenos Aires: Editorial Sudamericana. 1973
- Chango Jurado, V. H., La imaginación. Quito: Universidad Central de Ecuador. 2013.
- Clottes, J. y Lewis-Williams, J. D., Los chamanes de la Prehistoria. Barcelona: Editorial Ariel. 2001.
- Dilthey, W. Introducción a las ciencias del espíritu. México: Fondo de Cultura Económica. 1949.
- Dilthey, W. Philosophia: Enciclopedia filosófica on line. Roma: Pontificia Università della Santa Croce-Roma. 2006/2018.
- Duhard, J. P. Réalisme de l'image masculine paléolithique. Grenoble: éd. Jérôme Millon. 1996.
- Fernández, J. y Galoni, E. Física Elemental. Tomo II. Buenos Aires: Editorial Nigar. 1961.
- Ferrater Mora, J. Diccionario de filosofía. Barcelona: Editorial Ariel. 2001.
- Freud, S. Obras completas. Tótem y tabú y otras obras (1913-1914) XIII. Buenos Aires: Amorrortu editores. 1991.
- Gómez-Tabanera, J. M. "El enigma de las venus paleolíticas." Historia 16. 17, (1977): 65-78.
- Guénou, R. Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada. Barcelona: Editorial Paidós. 1995.
- Haber, A. Símbolos, Héroes y Estructuras. Buenos Aires: Hachette. 1976.
- Haber, A. Jung y el principio de sincronización. Arquetipos y símbolos. Buenos Aires: Enrique Santiago Rueda. 1986.
- Hauser, A., Historia del arte y la literatura (Buenos Aires: Editorial Debate, 2002).
- Hublin, J. J.; Ben-Ncer, A.; Bailey, S. E.; Freidline, S. E.; Neubauer, S.; Skinner, M. M.; Bergmann, I.; Le Cabec, A.; Benazzi, E.; Harvati, K. y Gunz, P. "Nuevos fósiles y origen panafricano del Homo sapiens". Nature, 546 (2017).
- Jung, C. El hombre y sus símbolos. Barcelona: Luis de Caralt Editor. 1984.
- Krueger, F. Estructura y totalidad psíquica. Buenos Aires: Juárez. Editor. 1969.
- Laming-Emperaire, A. La signification de l'art rupestre franco-cantabrique. París: Picard. 1962.
- Lartet, E. y Christy, H. Reliquiae Aquitanicae. Londres: Ed. William and Norgate. 1865/1875.
- Leroi-Gourhan, A. Préhistoire de l'art occidental. París: Mazenot. 1965.

- Lewis-Williams, J. D. La mente en la caverna. Madrid: Akal. 2005.
- Maluquer de Motes J. La humanidad prehistórica. Barcelona: Montaner y Simón. 1991.
- Passemand, L. Les statuettes féminines paléolithiques dites stéatopyges. Nîmes: Tessier. 1938.
- Piaget, J. Seis estudios de psicología. Barcelona: Barral Editores. 1972.
- Plinio el Viejo. Tratado de la pintura y el color-Libro XXXV (23/79).
- Reinach, S. "L'art et la magie à propos des peintures et des gravures de l'âge du renne". L'Anthropologie XIV (1903) 257-266.
- Saccasyn della Santa, E. Les figures humaines du Paléolithique supérieur. Anvers: De Sikkel. 1947.
- Samaja J. Dialéctica de la investigación científica. Buenos Aires: Helguero. 1987.
- Samaja J. El lado oscuro de la razón. Capital Federal: JVE Psiqué. 2000.
- Sartón, G. Historia de la ciencia. Buenos Aires: Editorial Eudeba. 1970.
- Sinués del Val, M. "1903-1925: El arte y la magia. El complejo diálogo entre Prehistoria, Historia del Arte y Etnografía en el contexto de los inicios del siglo XX". Cuadernos de Arqueología de Navarra, 22 (2014), 7-72.
- Soler Villalobos, M^a. P. El mundo de la pintura. Madrid: Ediciones Granada. 1991.
- Stiegler, B. La técnica y el tiempo. San Sebastián: Editorial Hiru. 2002.
- Wundt, W. M. Compendio de Psicología. Madrid: La España Moderna S. A. 1896.

Para Citar este Artículo:

Calvino, Rubén Alberto. Arte paleolítico y gnomónica. Rev. Cuad. De Art. Preh. Num. 6. Julio-Diciembre 2018, ISSN 0719-7012, pp. 43-60.

Las opiniones, análisis y conclusiones del autor son de su responsabilidad
y no necesariamente reflejan el pensamiento
de la **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.

La reproducción parcial y/o total de este artículo
debe hacerse con permiso
de **Revista Cuadernos de Arte Prehistórico**.