



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

A

Las figuraciones femeninas en la prehistoria

Autor:

Artundo, P. M.

Revista:

Estudios e investigaciones

1988, 1, 67-88



Artículo



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

LAS FIGURACIONES FEMENINAS EN LA PREHISTORIA

Patricia M. Artundo

Las figuraciones femeninas prehistóricas constituyen lo que calificamos un elemento de comunidad cultural, pues se encuentran no solamente en el área europea occidental, sino también en la oriental, habiéndose llegado a encontrarlas, incluso, en la lejana Siberia.

Pero no nos adelantemos. Las representaciones antropomórficas que más se conocen, son aquellas denominadas **Venus aurifiencienses** o **Venus esteatopígeas**, que aquí llamaremos **típicas**. Pero debemos remarcar, en primer lugar, que ellas no constituyen lo esencial del repertorio de las figuraciones humanas durante el Paleolítico, sino que existen muchas otras representaciones que se apartan de esta tipología.

Se ha hablado de la Prehistoria como de la **Era Zoomórfica**, debido a que el animal pareciera ocupar toda la atención del hombre prehistórico. Esta denominación tiene su origen en una de las explicaciones tradicionales que se dan sobre el sentido de las representaciones prehistóricas. Esta la relaciona fundamentalmente con sus necesidades primordiales, que serían esencialmente dos: el procurarse alimento -atraer a los animales y asegurar el éxito en las cacerías- y, por otra parte, el deseo de fertilidad, en el orden de la procreación y aumento de las especies humana y animal.

Este argumento tiene su origen en los estudios de la etnología comparada, los que, según nuestro punto de vista, fallan al tratar de adscribir la mentalidad del hombre primitivo, actual o subactual, a la del hombre prehistórico, en lo que se refiere especialmente a la denominada "magia simpática".

Según esta teoría, la imagen se asocia estrechamente con el ser que ella representa: **Así mediante toda figura o doble representado se pueden ejercitar sortilegios benéficos o maléficos que repercutirán sobre el ser allí aprehendido dentro de su imagen** (1). La figuración del animal se convertiría de este

modo en un símbolo potente, y no significaría la concreción de un mero impulso imitativo de las formas naturales, sino que cumpliría una función específica a partir de su misma ejecución.

A partir de la teoría enunciada, muchos aspectos del arte paleolítico parecieron cobrar sentido. Así se explicó la concentración que el hombre prehistórico ponía en la representación del animal, dejando de lado tanto al hombre mismo como al resto de la naturaleza, sin llegar nunca éstos a lograr un nivel representativo comparable al de los animales.

Evidentemente, en forma implícita, se establecía que el hombre prehistórico se mantenía en un nivel bastante elemental de la existencia, ignorante de los modos discursivos del pensamiento, determinado no sólo por sus condiciones biológicas, sino también por las psíquicas, éstas últimas se manifestarían en un sentimiento de inseguridad frente a los peligros del mundo exterior.

Por ahora, destaquemos un punto para el que estas explicaciones resultan insuficientes. Cuando se reconoció que existían dos sistemas de representación, uno figurativo y otro abstracto, hubo que buscar una explicación **creíble** para estos últimos. Ella fue de índole marcadamente naturalista y se tradujo en algunos de los nombres que esos símbolos recibieron, como por ejemplo, los tectiformes, equivalentes a las viviendas prehistóricas.

Asimismo, el hecho de que las representaciones de animales heridos por flechas o azagayas, deban ser producto de un ritual llevado a cabo para conseguir la presa deseada, a la luz de las nuevas teorías ha sido puesto en duda.

Esto ha sido posible gracias a los trabajos realizados por el investigador francés Leroi-Gourhan y por su círculo de colaboradores. Aquí no intentaremos resumir el contenido de su teoría -tarea difícil por su amplitud y complejidad- remitiendo, en consecuencia, al lector a la obra del prehistoriador citado (**Prehistoire de l'art occidental**, 1965), como a otros de sus es-

tudios citados en la bibliografía del presente trabajo.

Hemos dicho que la teoría tradicional, tal como la hemos enunciado, postuló la existencia de un mayor número de representaciones de animales que las antropomórficas y con respecto a éstas últimas, una superioridad numérica de las representaciones femeninas sobre las masculinas. Pero en un lapso de setenta años se ha comprobado que las figuraciones humanas conocidas han pasado de menos de un centenar a más de cuatrocientas. Asimismo, es de esperar que nuevos descubrimientos eleven esta cifra, haciéndola, por lo tanto, provisional.

Al "escaso" número de figuraciones humanas, se agregó un nuevo argumento: el de la contraposición entre la forma de representación, sumamente realista, utilizada para figurar al animal, y el carácter despojado y sumario de las antropomórficas. El ejemplo más citado e ilustrativo del caso, es el de la "Escena del Pozo", en Lascaux -de cuya controvertida interpretación no nos ocuparemos aquí- en la que el bisonte como la herida causada por una azagaya, son representados con detenimiento y esmero, mientras que en el hombre mismo no nos es posible distinguir su rostro ni detalles anatómicos minuciosos, pero en el que sí se percibe una fuerte esquematización. (Foto 1)

A esto, deberíamos agregar -según algunos investigadores- la necesidad del hombre prehistórico, de imitar y asumir la naturaleza de los animales.

Así se explicaría la aparición de perfiles, en los que los rasgos típicamente humanos no están presentes y, por el contrario, notamos que la frente retrocede, la mandíbula se alarga formando una especie de hocico y en la que, finalmente, el mentón ha sido suprimido (Foto 2).

Esta teoría parecería afirmarse aún más, por el hecho de que el retrato propiamente dicho no aparece nunca en el Arte Prehistórico. Generalmente, el rostro se nos muestra velado, tanto en las figuraciones femeninas como en las masculinas -aclaremos que muchas veces no es fácil definir el sexo de estas representaciones- y que sólo existen pocas excepciones en las

que el artista nos ha dejado figurado un rostro específicamente humano. Entre ellos citemos la **Cabeza Negroide** de Grimaldi, el llamado **El Leonardo de Vinci** (Venus XI) de Dolni-Vestonice y, finalmente, la famosa **Dama de la Capucha** de Brassempouy, en la que, a la perfección y variedad de la técnica, se le suma la finura y delicadeza de los rasgos. (Foto 3)

En este marco, las figuraciones femeninas se nos muestran -tomando los extremos en que éstas se localizan, por un lado en los Pirineos y por otro, al sudoeste del lago Baikal- como un elemento de cultura común a regiones muy alejadas entre sí.

Henri Delporte (3) realiza un estudio intensivo de estas figuraciones, estableciendo su área de dispersión en una extensión de 3.000 km. de largo por 300 km. de anchura, que se extiende desde los Pirineos hasta la cuenca media del Don. En esta región se encontraría el 95% de las figuraciones femeninas, considerando -debido a las condiciones geográficas favorables- a esta zona como una ruta utilizada por varias culturas paleolíticas. Fuera de ella, existen dos regiones bien localizadas, Italia y Siberia, en las que también se encuentran representaciones femeninas, pero cuyas relaciones con el grupo principal son difíciles de establecer.

De acuerdo a su distribución geográfica, Delporte distingue cinco grupos, a saber:

- a) El grupo pirenaico-aquitano, muy denso, contenido en el triángulo que constituyen los Pirineos, Macizo Central francés y el litoral atlántico;
- b) El grupo italiano, cuyo mismo nombre nos indica el territorio que ocupa;
- c) El grupo renano-danubiano o grupo de la Europa central, que se ubica a lo largo de los dos ejes mayores que constituyen las cuencas del Rin y del Danubio, con prolongaciones hacia el oeste, en el norte y en el este de Francia;
- d) El grupo ruso, a situar en la mitad meridional de Rusia,

en las cuencas del Dnieper y del Don, entre Kiev, Toula y Foronej, con una prolongación menor hacia el este en la cuenca del Dnieper;

- e) Finalmente, el grupo siberiano, que se presenta a varios millares de kilómetros al este del precedente (5.000 km.). próximo al lago Baikal y a la ciudad de Irkutsk.

En cuanto a la cronología, si bien se puede afirmar que las primeras figuraciones femeninas, datan del aurifiaciense, y que éstas son las vulvas de animales grabadas (La Ferrasie, Abri Blanchard, ca. 30.000 AC), no es sino hasta el gravettiense (entre 23.000 y 28.000 AC) que aparecen las figuraciones femeninas en forma de estatuillas o esculturas en bajo relieve. Estas volverán a aparecer en el magdaleniense medio y terminal (14.000-9.000 AC).

A partir de su repartición geográfica y cronológica se plantean dos problemas: el primero se refiere específicamente a España, que si bien se manifiesta rica en obras de arte parietal, carece hasta el momento de obras de arte mobiliario que puedan ser catalogadas de estatuillas femeninas, sin dudar de ese carácter (e.g. la llamada Venus de El Pendo).

Asimismo, no se han encontrado en los estratos correspondientes al Solutrense. Pero esto no es definitorio para decir que durante ese período no las hayan realizado. Lo mismo se podría decir con respecto a España.

Hemos dicho que las **Venus aurifiacienses** -representaciones femeninas típicas- son las más conocidas, pero hemos aclarado también cuál es su posición con respecto al conjunto de las figuraciones antropomórficas del Paleolítico Superior. Con respecto a las primeras, debemos destacar que actualmente no se las considera aurifiacienses sino que se las adscribe al horizonte gravettiense. No entraremos aquí en los problemas relativos a su cronología, para lo cual remito a la obra citada de Delporte, en la que éstos son planteados en profundidad.

Notemos, sí, que en un primer momento se consideró que es-

tas estatuillas -y de ahí su nombre, **Venus**, expresaban un ideal erótico del hombre prehistórico. Luego, recibieron el calificativo de **esteatopígicas** o **esteatomerías**. El primero en denominarlas así fue Edouard Piette (4), para quien podían considerarse como retratos humanos, sirviendo en consecuencia, como documentos antropológicos. Establecía una comparación con ciertas razas africanas -bosquimanos, pigmeos- en las que los mismos rasgos hipertrofiados estarían presentes.

Estos mismos rasgos -región pélvica, vientre y nalgas hipertrofiados- en contraposición al tratamiento de la cabeza, busto y extremidades, que aparecen como olvidados o atrofiados, son los que actualmente han conducido a algunos investigadores a sostener que se trataría de ídolos de fecundidad, debido a que todas aquellas partes del cuerpo que se asocian a la capacidad procreativa de la mujer se encuentran marcadamente acentuadas.

Si bien esta interpretación es una de las más aceptables, limitémonos, por ahora, a decir que ciertas características, tales como el desarrollo lumbar y un vientre desmesurado, sólo se pueden notar en un número muy reducido de estatuillas gravettienses, al igual que la representación vulvar.

Es también Leroi-Gourhan, quien se ha ocupado con detenimiento del estilo de estas estatuillas, caracterizándolas a partir de un sistema de construcción romboidal y rítmico.

En el primero -encuadre romboidal, determinado por el diámetro terminal maximal que se encuentra a media altura del cuerpo- **senos, vientre, pubis, caderas, se inscriben sumariamente en un círculo, que prolongándose abarca torso y piernas** (5).

La figura se organiza en torno a los ejes verticales y horizontal, inscribiéndose su contorno en un rombo, y en la que aparece la región de la pelvis marcadamente hipertrofiada, mientras que la cabeza, tórax, caderas y extremidades inferiores, aparecen reducidas en longitud y volumen.

Lo notable es que estas **Venus** han recibido un tratamiento

que induce a creer que han sido hechas para ser vistas de frente, y que presentan con relación al movimiento -al igual que la mayoría de las figuraciones antropomórficas- una animación nula. (Fotos 4 y 5)

Existen además otras esculturas correspondientes a este mismo período que se apartan de este tipo de composición, siendo su ángulo de visión privilegiado el lateral y no el frontal. Tal es el caso de la estatuilla de Tursac, en la que, por otra parte, si bien la masa abdominal se inscribe en un círculo como en los casos anteriores, la pierna flexionada lo hace, igualmente, en otro círculo excéntrico y de menor tamaño. (Figuras 1 y 2).

Ahora bien, teniendo en cuenta la unidad estilística de estas estatuillas, y que las más antiguas parecen ser las de Doni-Vestonice (Moravia, 26.000 AC), se ha propuesto la hipótesis que la tradición figurativa, tal vez partiendo de ese centro, haya llegado primero a Aquitania (hacia el 21.000 AC) y, por otra parte, hacia el Este, arribara a Kostenki (15.000 AC), conociendo el apogeo de dicha cultura. (Mapa: Distribución de las Figuras Femeninas).

Pero hemos dicho ya que existen otras representaciones que se apartan de la figuración gravettiense **típica**. Uno de los casos más llamativos es justamente el de las estatuillas de Dolni-Vestonice, denominadas **heréticas**, pues aparecen al lado de una estatuilla **típica**, como la Venus I, pero que se apartan radicalmente de su concepción. Estas son las agrupadas como Venus XII (quince en total), las Venus XIII y la XIV, denominadas respectivamente: **Perlas**, **Figurilla en forma de horquilla** y **Bastón con senos**. (Fotos 6 y 7).

Finalmente, se nos presentan las estatuillas del magdaleniense reciente y terminal, que presentan una unidad estilística, oponiéndose a las del grupo gravettiense. A esto debemos agregar la dificultad existente e cuanto a la datación de las estatuillas del subgrupo ruso de Mézine (Ucrania), caracteriza -das por la utilización de una decoración geométrica, como la de cualquier intento de asimilar al magdaleniense occidental

las pertenecientes al grupo siberiano (Malta y Buret). Resumiendo las características principales de éstas últimas, podemos decir que, en ellas aparece el pelo figurado al igual que, en muchas oportunidades, el rostro; los senos son planos, o no existen, desapareciendo también el papel otorgado a la pelvis por su volumen y, generalmente, existen indicaciones de vestimenta. Por último, destaquemos que los detalles generalmente están figurados, más que por la escultura, por el grabado.

Tanto en Europa Occidental como Central, las figuraciones femeninas del magdaleniense (aprox. entre 14.000 y 9.000 AC), se nos presentan muy variadas tanto por su técnica como por su estilo. Así es que aparecen representaciones bastante realistas como la de los dos relieves de La Madeleine (Tarn), que nos revelan además una técnica altamente evolucionada, por el modelado sumamente delicado, y de las que nos sorprende lo imprevisto de sus posturas, apareciendo recostadas con la cabeza apoyada sobre un brazo. (Foto 8).

También aparecen figuraciones altamente estilizadas, especialmente durante el magdaleniense reciente, tales como las de Le Gare de Couze, La Roche, Fontanles, en Francia y en la zona oriental: Perterfels, Nebra, Hohlenstein, Gönnersdorf. En ellas, generalmente, la cabeza y las extremidades superiores e inferiores, raramente son representadas. Lo mismo podemos decir de los senos, salvo en algunos grabados en que aparecen figurados como colgantes. El vientre, a diferencia de las estatuillas gravettenses, es plano, mientras que la prominencia glútea es fuertemente acentuada. (Figura 3 y Foto 9).

Esto afirmaría la hipótesis propuesta por algunos prehistoriadores de que, en cuanto a las figuraciones femeninas, éstas fueron evolucionando hacia formas cada vez más estilizadas, llegando, en algunos casos, a ser muy difícil reconocerlas como tales.

SENTIDO DEL ARTE PREHISTORICO

Cualquier estudio que se limitara sólo a un examen analítico sobre el posible significado de las representaciones del arte

prehistórico, seguramente quedaría inconcluso. Se debería intentar, entonces, ir más allá de esta función simbólica de la imagen como representación de algo, cuyo significado podemos conocer o no.

Ernst Cassirer (6) es quien destacó que es justamente el símbolo una clave para comprender la naturaleza del ser humano. Es el planteamiento simbólico del mundo lo que distingue al hombre del resto de los organismos vivientes, ya que él no se enfrenta directamente con la realidad sino que antepone entre ambos, el lenguaje, el mito, el arte y la religión, mediante los cuales articula su propia existencia.

El pensamiento de Cassirer tuvo gran influencia en muchos pensadores de nuestro siglo. A nosotros nos interesan, en especial, los trabajos realizados por Susanne K. Langer, quien se detiene en dos aspectos fundamentales del arte: primero se refiere a su función primaria y, el segundo, a la función que los símbolos cumplen en él.

En este último sentido, el símbolo tiene un significado. Y éste **así como las imágenes que lo transmiten, entran en la obra de arte como elementos en su composición** (7). En este nivel apuntan a algo que está más allá de lo que en sí mismos representan.

Tomemos un ejemplo. En el famoso Retrato de los Arnolfini, de J. Van Eyck, el perro que aparece junto a los esposos, constituye un símbolo de **fidelidad** y, como tal, contribuye a la significación total de la obra de arte. Pero no nos es posible afirmar que ésta sea el resultado de adiciones parciales de símbolos, sino que es en sí misma, como totalidad, una forma expresiva.

En este último sentido, a partir de formas que son perceptibles a nuestros sentidos, el arte objetiva el sentimiento de un modo que se lo pueda contemplar y comprender. Esta sería, según Langer, la función primaria del arte.

Ahora bien, el término sentimiento, no está limitado a ex-

presar el agrado o desagrado que el ser humano pueda experimentar, sino que abarca toda nuestra experiencia interior, cuya formulación sería imposible de lograr por medio del pensamiento discursivo. Digamos que, éste último, no es apto para expresar la **vida mental ilogizada**: la vida de los sentimientos y las emociones. Por tal motivo se considera, generalmente, que el pensamiento abstracto es incompatible con la respuesta emocional, creándose un antagonismo entre ésta y el primero. Pero en vez de referirnos en términos de oposición entre uno y otro, digamos que esta vida interior parece irracional porque es inaccesible a la influencia formativa del lenguaje discursivo.

De esto se deduce la importancia cultural del arte, pues él **objetiva el estado consciente y los deseos, la conciencia de sí y del mundo, las emociones y las disposiciones anímicas** (8).

Pero ¿qué relación específica podemos establecer entre estos conceptos vertidos y el arte prehistórico propiamente dicho?

En primer lugar, y es lo que postulamos aquí, el hecho de que esta mentalidad de tipo intuitivo con que se ha querido caracterizar al hombre prehistórico -en oposición a la racional- no fue un impedimento para que él cobrara conciencia de sí mismo y de lo que lo rodeaba, siendo el arte el medio natural con que expresó una y otra cosa.

Lo que sus obras nos revelan, no es sólo un conjunto de símbolos (e.g. la representación del animal -bisonte- que, según la teoría de Leroi-Gourhan, traduciría la idea de un principio femenino), sino un sistema de pensamiento que, como tal, implica cierto orden y coherencia.

Es por ello que no podemos seguir afirmando, sin más, que el hombre prehistórico -debido a su nivel elemental de existencia- se haya mantenido ignorante de su posición en el mundo y de su naturaleza específica.

¿Cuál es el sistema de ideas a que hacemos referencia?

Henri Delporte -en la obra ya citada- nos da una respuesta, que se aparta sensiblemente de aquella interpretación que asigna una función mágica a la imagen.

Para este investigador, el hombre prehistórico se veía obligado a mantener diversas relaciones con el animal, que no se limitaban a las de asegurar una satisfacción material a su necesidad de alimento. Se trataría, en realidad, de **una especie de dualismo que no tiene nada que ver con ningún planteamiento maniqueísta, la representación del animal sería la del mundo viviente exterior al hombre (9).**

La figuración femenina -que, como hemos visto, se mantiene durante todo el Paleolítico Superior- traduciría, en contraste y oposición con el MUNDO EXTERIOR, al GRUPO HUMANO. Lo que es válido pensar, si se considera que la mujer asegura no sólo la renovación sino también la persistencia de la especie humana.

Esto explicaría, además, dos aspectos del arte prehistórico que ya hemos destacado:

- 1º) Las diferencias entre la figuración femenina y animal, como así también,
- 2º) la relativa mediocridad numérica de las representaciones masculinas.

Tal vez esta interpretación parezca demasiado ambiciosa, pero tiene -a nuestro juicio- varios aspectos positivos. En principio, y lo que es de suma importancia, no concibe al hombre paleolítico como a un ser intelectualmente limitado, sino que lo hace poseedor de una inteligencia normal, la que le habría permitido cobrar conciencia de su existencia y naturaleza específicas, distinguiéndose a sí mismo de lo que lo rodeaba y, particularmente, del animal.

Sin duda, ésta hipótesis, podría ser largamente discutida, pero ello no la desmerecería en nada. De todos modos, Delporte, se cuida muy bien de considerarla como **exhaustiva o excluyente**, debido a que él mismo está convencido de que el hombre prehistórico

no era en nada simple o simplista, destacando, además, que esa concepción dualista del mundo no basta para darnos una explicación totalizadora del arte prehistórico.

*

NOTAS

- (1) ALMAGRO, Martín: Arte Prehistórico. Ars Hispaniae. Vol. I. 1957. Pág. 20.
- (2) WORRINGER, W.: Abstracción y Naturaleza. F.C.E. 1975, pág. 63. En su tesis (Primera Edición, 1908), Worringer -a pesar de sus ideas que tanta influencia ejercieron en el Arte Contemporáneo- consideraba que el arte prehistórico era un ejemplo de una habilidad imitativa manual, que no tenía nada que ver con el "arte".
- (3) DELPORTE, H.: La imagen de la mujer en el arte prehistórico. Edic. Istmo. Madrid, 1982.
- (4) PIETTE, Edouard: L'art pendant l'âge du renne. París, 1907.
- (5) LEROI-GOURHAN, A.: Observations technologiques sur le rythme statuaire. La Haye (Mélanges Levi-Strauss), en DELPORTE, H. La imagen... op. cit., pág. 165 y ss.
- (6) CASSIRER, Ernst: Antropología Filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura. F.C.E., México, 1945.
- (7) LANGER, Susanne K.: El símbolo en el arte y el símbolo artístico. En: Los problemas del Arte, pág. 139.
- (8) LANGER, Susan: La importancia cultural del arte. En: Esquemas filosóficos. Pág. 100.
- (9) DELPORTE, H.: La imagen... op. cit. pag. 307 y ss.

BIBLIOGRAFIA

BATAILLE, Georges: Prehistoric Painting. Lascaux or the birth of Art. Mac Millan, London LTD. Gran Bretaña 1980.

BERTRAN, Antonio: De cazadores a pastores. El arte rupestre del Levante Español. Ed. Encuentro, Madrid, 1982.

CASSIRER, Ernst: Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura. F.C.E. México, 1945.

DELPORTE, Henri: La imagen de la mujer en el arte prehistórico. Ed. Istmo, Madrid, 1981.

GARCIA GUINEA, N.A.: Altamira y otras cuevas de Cantabria. Edición conmemorativa-Pinturas de Altamira, 1879-1979. Silex Madrid, 1979.

GIEDION, Sigfried: El presente eterno: los comienzos del arte. Alianza Editorial, Madrid, 1981.

LEROI-GOURHAN, André: Prehistoria del arte occidental. Gustavo Gili, Barcelona, 1968.

LEROI-GOURHAN, André: Los cazadores en la prehistoria. Edit. Argos Vergara, 1984.

LEROI-GOURHAN A. y otros: La Prehistoria. Colección Nueva Clío, V. I. Edit. Labor, Barcelona, 1980.

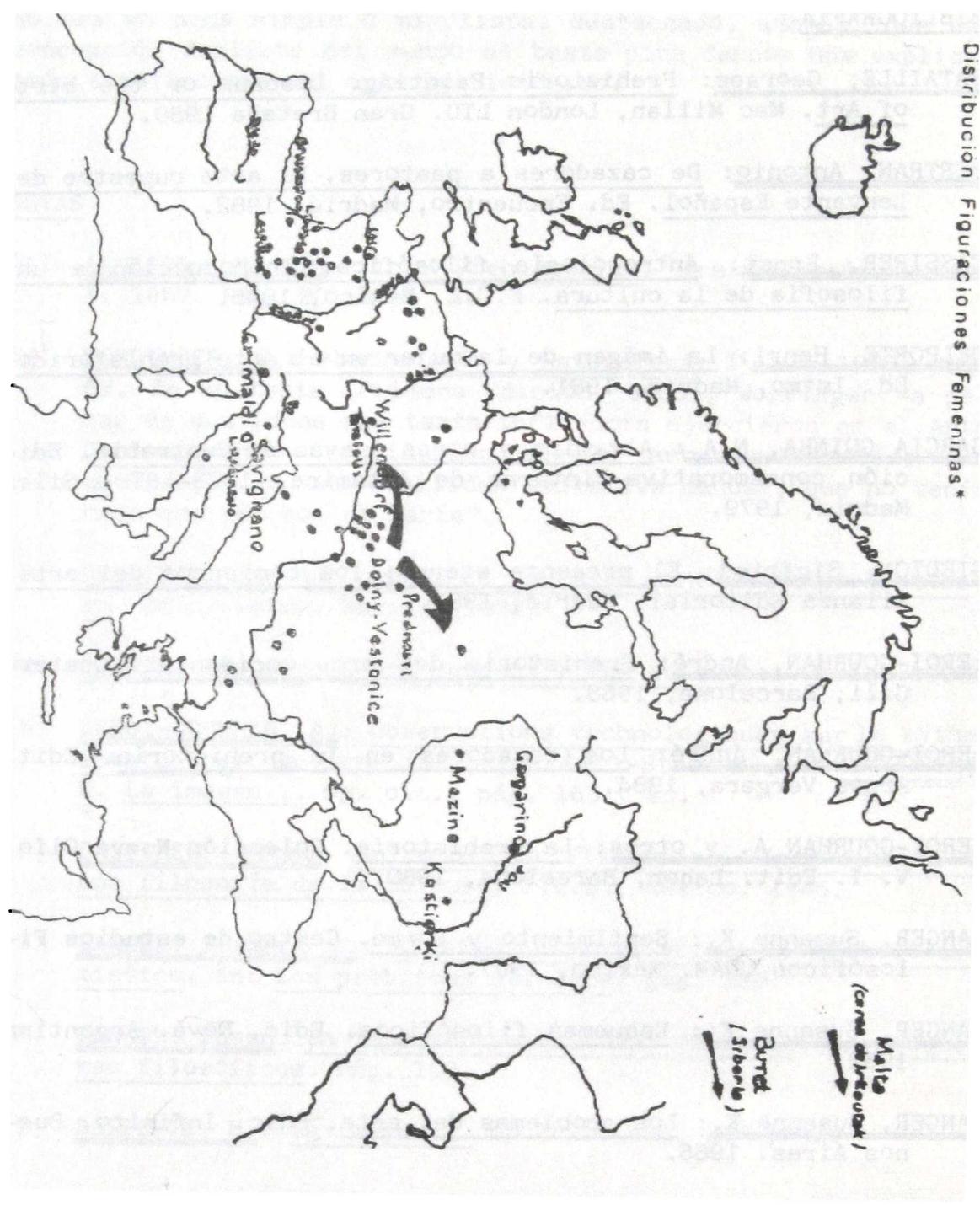
LANGER, Susanne K.: Sentimiento y Forma. Centro de estudios Filosóficos UNAM. México, 1967.

LANGER, Susanne K.: Esquemas filosóficos. Edic. Nova. Argentina 1962.

LANGER, Susanne K.: Los problemas del arte. Edic. Infinito. Buenos Aires. 1966.

READ, Herbert: Imagen e Idea. F.C.E. México, 1980.

Distribucion Figuraciones Femeninas *



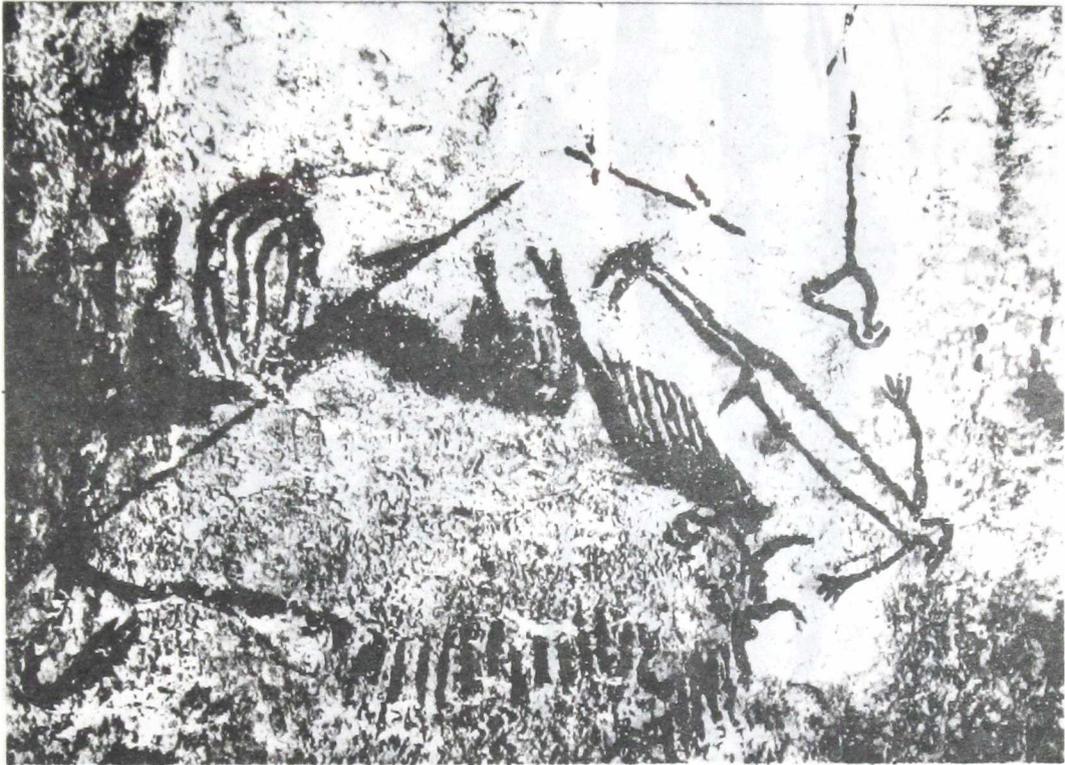


FOTO Nro. 1

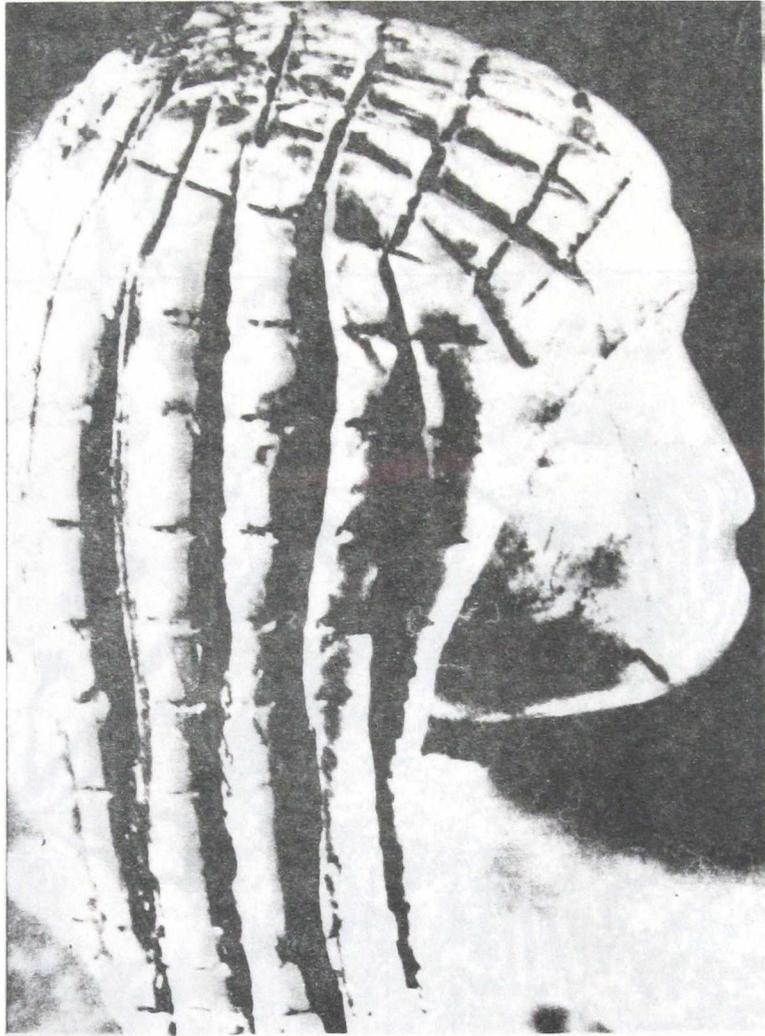


FOTO Nro. 2

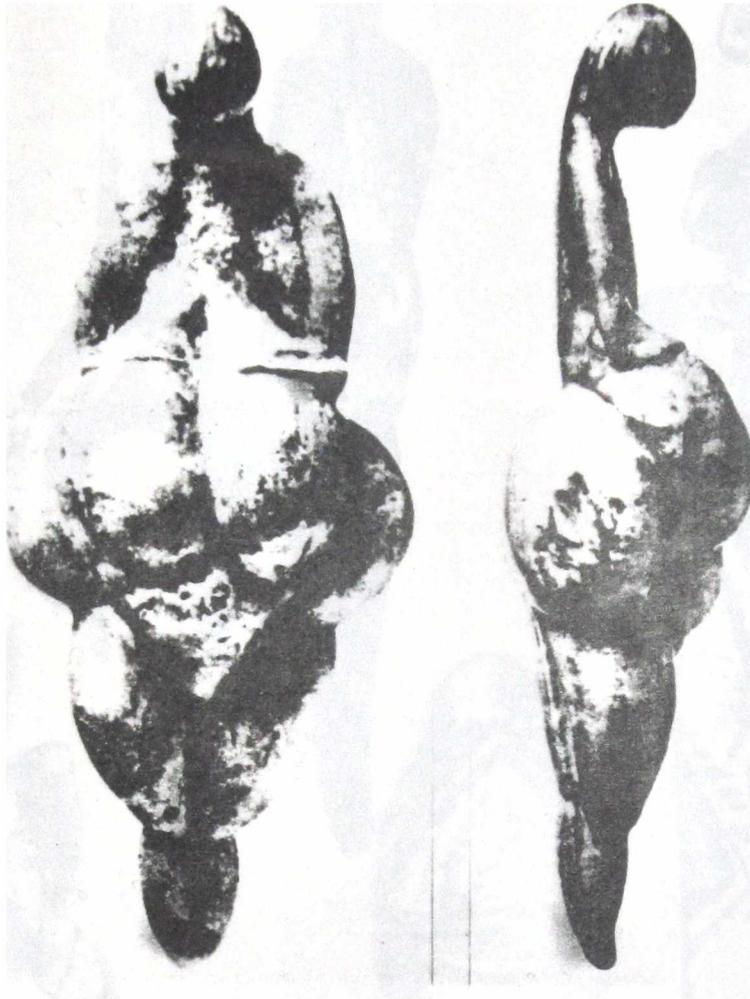


FOTO Nro. 3

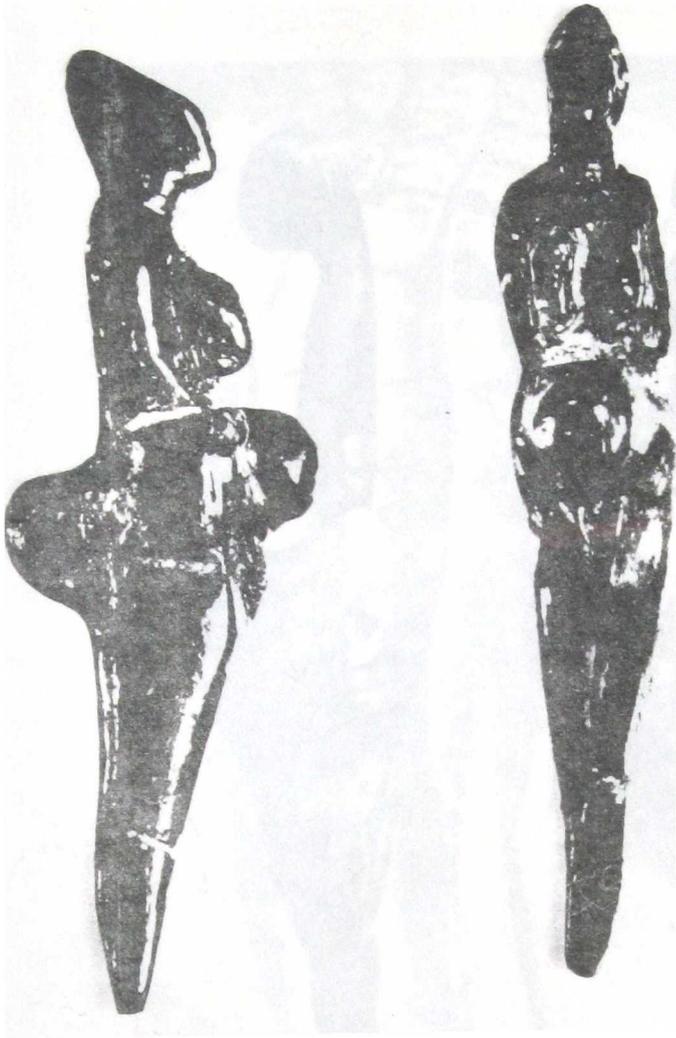


FOTO Nro. 4



FOTO Nro. 5

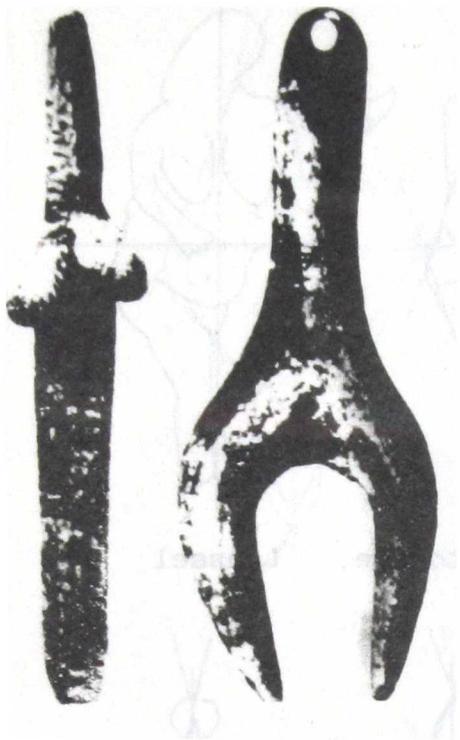


FOTO Nro. 6

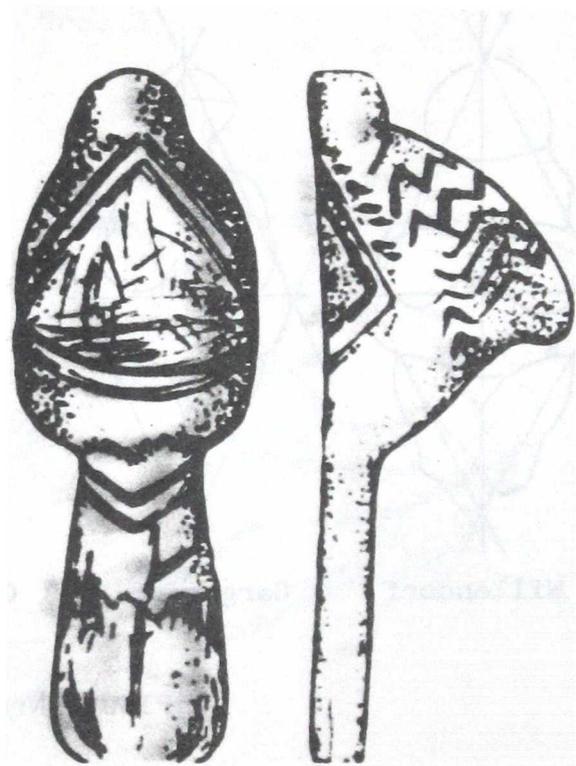


FOTO Nro. 7

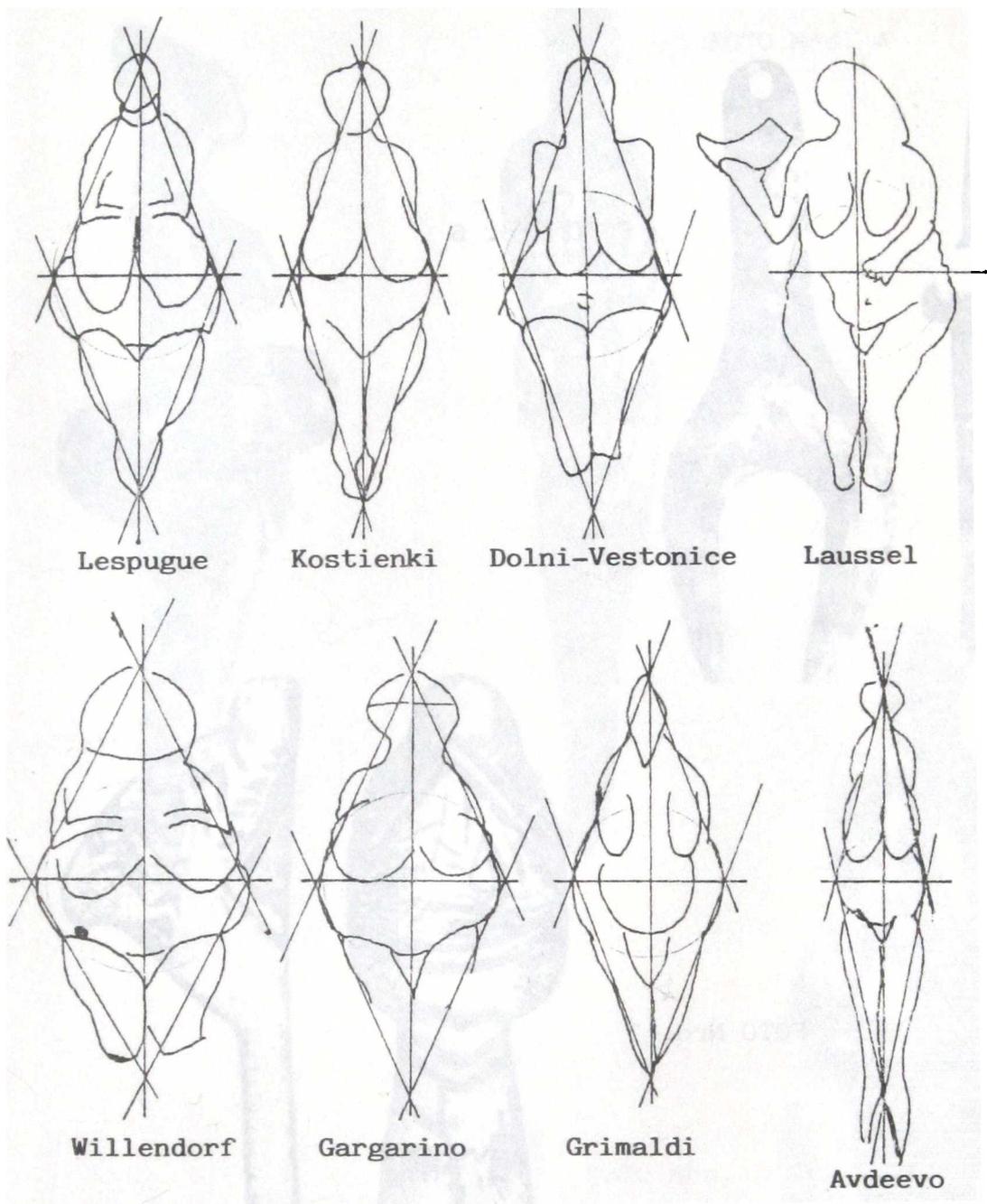


FIGURA Nro. 1

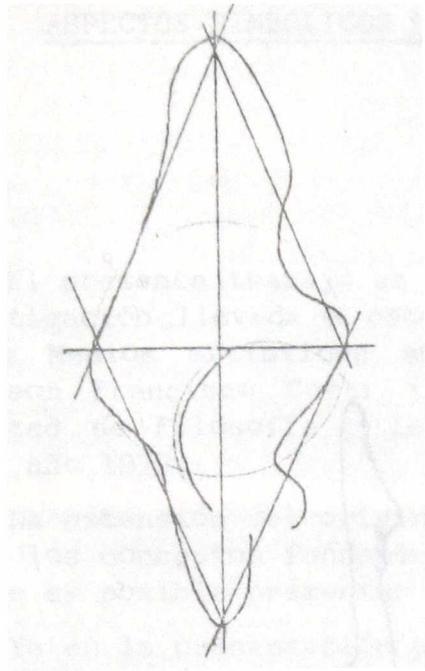


FIGURA Nro. 2

Tursac. Análisis de la construcción según Delporte.

FIGURA Nro. 3



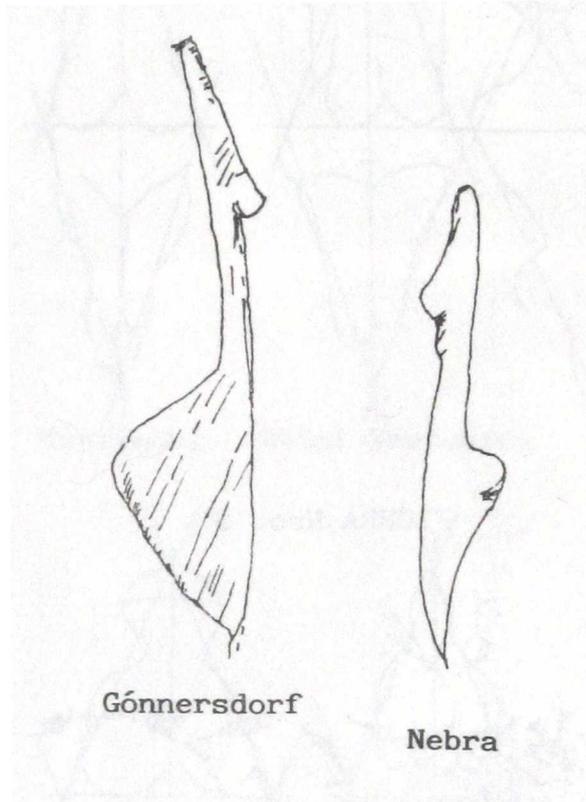


FIGURA Nro. 4