

Investigación sobre el Propósito
del Homo sapiens
en el Paleolítico superior :
del afán por sobrevivir al afán por trascender



No imagines que estas encadenado a este tiempo y a este espacio.

Ariane Weinberger
Parques de Estudio y Reflexión - La Belle Idée

INDICE

Encuadre	3
Preámbulo	7
El reconocimiento del fuego	8
La búsqueda de trascendencia en el centro de la cultura del Paleolítico superior desde los Pirineos hasta los Urales	11
I. Contextos	11
II. El arte escultórico. Las Venus paleolíticas.	16
La Venus, la continuidad de la especie, la trascendencia biológica	19
La Venus y la experiencia trascendente	20
Conclusión.....	24
III. El arte parietal, las cavernas decoradas	25
Exploración del mundo interno hasta sus últimos límites	26
Traducción de un mundo de significados.....	29
Límites trascendidos, suspensión del yo, conciencia inspirada.....	32
Conciencia lúcida	37
Posibles técnicas y procedimientos utilizados	40
Unidad y continuidad cultural, identidad regional	41
Conclusión.....	43
IV. Una "Escuela de Formas"	44
Epílogo	45
Conclusiones finales	49
Bibliografía	53
Resumen	54

Investigación sobre el Propósito del Homo sapiens en el Paleolítico superior: del afán por sobrevivir al afán por trascender

Encuadre

Interés

El interés por esta investigación nace de una serie de experiencias personales en relación con el "hombre prehistórico": la primera de esas experiencias sucedió en el 2004 durante la conservación y la producción del fuego, en el contexto del taller de la materia, y la última en 2011, al visitar varios sitios paleolíticos en Dordogne (Dordoña), Francia. El interés se manifestó también en el 2010, al trabajar con el Propósito durante el desarrollo de la Disciplina Morfológica. Y nos pareció que ese Propósito – del modo en que fue formulado en aquel momento– era en realidad el Propósito común de la especie humana que sigue sin resolverse todavía, transcurridos cientos de miles de años desde su aparición, su sufrimiento de fondo: la finitud.

¿No es que la búsqueda de trascendencia y el mito de la inmortalidad son el motor de la Historia? Y si la muerte aparece como el mayor sufrimiento respecto al futuro, ¿no es evidente que la búsqueda y la sospecha de trascendencia representan la más grande esperanza, y la experiencia trascendental la mayor liberación?

Pero antes de entrar en tema, conviene precisar qué entendemos por "Propósito" y por "Trascendencia".

El Propósito responde a la pregunta qué es lo que quiero lograr.... Tiene que tener gran resonancia para uno; algo que uno desee profundamente y que sienta que puede dar sentido a su vida y quizás más allá de ésta. Este Propósito requiere tiempo para ser bien conformado y va configurando un estilo de vida. Tiene una gran magia. Es otra mecánica que la de la voluntad. En el momento presente no actúa, actúa en el futuro cuando coincide con la imagen que se puso antes. Se potencia y se pone en acto. La clave es la carga afectiva, tanto para la introyección como para la proyección. El deseo importante de producir un logro es lo que produce este logro. Mientras más necesidad hay, más carga afectiva se mueve. El Propósito es la aspiración, la cota interna a lograr.¹

¹ Las Cuatro Disciplinas, 2010, consultar <http://www.parquepuntadevacas.org> (apartado: "Centro de Estudios", "Producciones"), pág. 33.

Respecto a la Trascendencia, la entendemos tal como explica Silo en las siguientes líneas:

Cuando nosotros hablamos de trascendencia hablamos de aquello que continúa aún cuando estos fenómenos de percepción y de conciencia mecánica desaparezcan... Cuando hablamos de conciencia hablamos del sistema nervioso, hablamos del cerebro, hablamos de lo que percibe, hablamos de lo que mueve al cuerpo, hablamos de las grabaciones de memoria, de los aparatos. Pero cuando nosotros aquietamos la conciencia y obtenemos respuestas internas de otra calidad y de otra fuerza, ya estamos hablando de esto a lo cual dotamos de posibilidad de trascendencia y que llamamos en general "lo mental"... (Hay quienes) han tenido experiencias de tal manera que para ellos es evidente que aunque se muriera en ese momento, eso otro continuaría sumándose. Hay gente que ha tenido ese registro y uno no tiene por que discutirse, porque lo han tenido con mucha evidencia, tan evidente como para nosotros es ver un objeto... Es muy difícil discutir la experiencia que han tenido otros, pero también es muy difícil transmitir la experiencia que han tenido otros, de todos modos está bien todo esfuerzo que se haga por transmitir la experiencia, o por lo menos transmitir una técnica que permita al otro esa experiencia, eso estará bien. En todo caso estas gentes experimentan algo que..., que claro, es tan fuerte, tan importante para ellos, que entonces ya esto de la muerte y eso de..., de los temores en la vida cotidiana, pierden peso. Se orienta todo de otro modo.²

Entonces, nos encontramos con dos series de preguntas:

1. ¿Cuál es la más antigua manifestación del Propósito y cuál es la más antigua huella de experiencia trascendental? ¿Cómo y en qué contexto se habrá producido? ¿Bajo qué forma fue traducida en el mundo?
2. ¿Qué pasaría si la experiencia de la trascendencia inmortal fuera lograda por toda la humanidad, tal como sucedió en su momento con la domesticación del fuego? ¿Surgirá entonces un nuevo mito, una nueva espiritualidad, una nueva cultura, una nueva civilización, esta vez a escala planetaria? ¿Emergerá entonces una nueva especie? Y ¿qué tipo de Propósito tendrá ese hombre nuevo? ¿Cómo lo formulará?

La necesidad de comprender el pasado impulsa a la consciencia a preguntarse sobre el futuro e, inversamente, la necesidad de proyectarse hacia el futuro exige y ayuda a integrar el pasado.

² Extracto de una charla de SILO sobre el sentido de la vida, Brasil, 1980.
<http://www.nuovastradaonlus.org/archivoweb/espanol/archespa.htm> (apartado: "Apuntes")

Desarrollo

En este trabajo nos limitamos a buscar respuesta a la primera serie de preguntas, las referidas al pasado. Para esto estudiaremos algunos aspectos de la cultura más antigua: la del Paleolítico.

Empezaremos por el Paleolítico inferior, focalizando en su momento más significativo: el "descubrimiento" del fuego, unos 700.000 años atrás. Una vez que esté mejor comprendido este evento tan determinante para el proceso evolutivo posterior, nos vamos a centrar en el período del Paleolítico superior (entre -35.000 y -10.000) y más particularmente en la región que se extiende entre los Pirineos y los Urales y hasta el Altaí, porque es en esa región y en esa época donde encontramos la mayor cantidad y calidad de huellas tangibles que son de interés para nuestra investigación.

En la parte central de este estudio sobre el Paleolítico superior "europeo", presentaremos primeramente algunos contextos históricos para comprender mejor en qué condiciones el Homo sapiens configura su búsqueda de trascendencia. Luego analizaremos sus producciones artísticas, especialmente las "Venus paleolíticas" y el arte parietal de las cavernas subterráneas, con la intención de descubrir si el propósito lo había conducido efectivamente a una experiencia significativa y de qué tipo. Trataremos de detectar también algunos indicadores que nos pueden señalar la vía —es decir los procedimientos utilizados— para acceder a tal experiencia. Siendo nuestro interés principalmente la experiencia "directa", no nos detendremos en las sepulturas, aunque el Propósito se expresa también allí. Finalmente examinaremos las repercusiones que ha tenido la acción del Propósito y las experiencias transcendentales, en la formación de una cultura impregnada —a escala continental— de un estilo de vida espiritual.

En las conclusiones finales resumiremos la visión que resulta de nuestro trabajo de investigación relacionándola con la segunda serie de preguntas, las que tienen que ver con el futuro de nuestra especie.

Método

En este trabajo no vamos a presentar ni a discutir las diversas hipótesis e interpretaciones que existen sobre este período del proceso humano, aunque nos vamos a referir a ellas de vez en cuando. Sin embargo aprovechamos para expresar aquí nuestra gratitud a los científicos e investigadores que dedicaron sus vidas con tanta pasión y empeño a sacar a la luz los tesoros del pasado, aunque no siempre coincidimos con las conclusiones que han sacado de sus estudios y aunque sentimos la necesidad de aportar nuestro propio ladrillo en la "construcción de

puentes", que puedan conectar numerosos datos que quedan todavía aislados entre sí.

Desde luego asumimos nuestra propia mirada. Esa mirada está guiada por el interés definido anteriormente y proviene por un lado de las experiencias personales en materia de "búsqueda de experiencia trascendente" (Disciplina morfológica³); visita de cuatro cavernas decoradas, de dos refugios bajo rocas y de varios museos; finalmente, datos obtenidos gracias a la documentación escrita y a las entrevistas personales que tuvimos con algunos historiadores de la prehistoria.

Estudiaremos dichas producciones artísticas utilizando el método de análisis e interpretación alegórica y simbólica desarrollado en los siguientes libros: *Psicología I y II, Autoliberación y Morfología*, así como a la luz de *Psicología IV*⁴. Como ya precisamos antes, nuestra investigación fue impulsada por una intuición. Y si bien nuestra intención es la de fundamentar metódicamente todo lo que afirmamos, no pretendemos comprobarlo de manera "científica".

Para terminar, siendo que nuestros ancestros han transmitido sus experiencias en un lenguaje artístico, nos parece conveniente apelar a una visión poética para comprenderlas y apreciarlas. Y es por esta razón que hemos "envuelto" este objeto de estudio en un "ropaje poético" compuesto por un preámbulo y un epílogo extraídos de una obra literaria⁵.

³ La Disciplina morfológica (de la Forma) es una de las cuatro Disciplinas transmitidas por Silo en su enseñanza de Escuela. Estas cuatro vías, conocidas como Disciplina Formal, Material, Mental y Energética, permiten al operador acceder a las experiencias de los espacios profundos, trascendentes. (ver: *Las Cuatro Disciplinas*, Op. Cit., pág. 26-33).

⁴ SILO, *Apuntes de Psicología*, Editorial Ulrica, Rosario, Argentina, 2006; Luis Ammann, *Autoliberación*, Editorial Plaza y Valdés, México, 1991 (otra edición en. ATE, Barcelona, 1980); José Caballero, *Morfología*, Editorial Antares, Madrid, 2001; Silo, Op. cit.

⁵ El preámbulo y el epílogo son extractos de la novela *El día del león alado* por cual el autor, SILO, recibió el premio de literatura poética en 1997, en Italia.

Preámbulo

Cuando la superficie de este mundo comenzó a enfriarse, llegó un precursor y eligió el modelo de proceso que habría de autosostenerse. Nada le resultó de mayor interés que planear una matriz de n posibilidades progresivas divergentes. Entonces, creó las condiciones de la vida. Con el tiempo, los trazos amarillentos de la atmósfera primitiva fueron virando hacia el azul y los escudos protectores comenzaron a funcionar dentro de rangos aceptables.

Más adelante, el visitante observó los comportamientos de las diversas especies. Algunas avanzaron hacia las tierras firmes y tímidamente se fueron acomodando a ellas, otras retrocedieron nuevamente a los mares. Numerosos engendros de distintos medios sucumbieron o siguieron su transformación abierta. Todo azar fue respetado hasta que al fin se irguió una criatura de medianas dimensiones animales capaz de ser absolutamente discente, apta para trasladar información y almacenar memoria fuera de su circuito inmediato.

Este nuevo monstruo había seguido uno de los esquemas evolutivos adecuados al planeta azul: un par de brazos, un par de ojos, un cerebro dividido en dos hemisferios. En él casi todo era elementalmente simétrico como los pensamientos, sentimientos y actos que habían quedado codificados en la base de su sistema químico y nervioso. Aún llevaría algún tiempo la amplificación de su horizonte temporal y la formación de las capas de registro de su espacio interno. En la situación en que se encontraba, escasamente podía diferir respuestas o reconocer diferencias entre la percepción, el sueño y la alucinación. Su atención era errática y, por supuesto, no reflexionaba sobre sus propios actos porque no podía captar la naturaleza íntima de los objetos con los que se relacionaba. Su propia acción era vista con referencia a los objetos táctilmente distanciados, y mientras se siguiera considerando simple reflejo del mundo externo no podría abrir paso a su intención profunda capaz de mutar su propia mente. Atrapando y huyendo había moldeado sus primeros afectos que se expresaban por atracción y rechazo, modificándose muy lentamente esa bipolaridad torpe y simétrica esbozada ya en las protoespecies. Por ahora su conducta era demasiado previsible, pero llegaría el momento en que autotransformándose daría un salto hacia la indeterminación y el azar.

Así, el visitante esperaba un nuevo nacimiento en esa especie en la que había reconocido el temor ante la muerte y el vértigo de la furia destructiva. Había presenciado cómo esos seres vibraban por la alucinación del amor, cómo se angustiaban por la soledad del Universo vacío, cómo imaginaban su futuro, cómo luchaban por descifrar la huella del comienzo en la que fueran arrojados. En algún tiempo, ésta especie hecha con la arcilla del cosmos emprendería el camino para descubrir su origen y lo haría andando por caminos imprevisibles.⁶

⁶ SILO, *El Día del León Alado*, en *Obras completas*, Vol.I, México, 2002, pág. 586.

El reconocimiento del fuego

*El hombre del paleolítico inferior tuvo que recuperarse después de la hazaña que sus ancestros prehumanos habían realizado convirtiéndose en humanos. Ya que no fue solamente la más antigua proeza de la humanidad, sino también la más grande y más difícil de todas las que la humanidad haya realizado desde entonces.*⁷

Hace aproximadamente 700.000 años, por primera vez, el homínido desobedece radicalmente los dictámenes de la naturaleza y se opone a su instinto de conservación avanzando hacia el fuego, en lugar de huir de él como todos los animales. Por ese acto menos previsible que lo acostumbrado, trascenderá su animalidad y hará nacer su humanidad. Esta será una experiencia determinante para el proceso evolutivo.

No todos los investigadores comparten la misma visión en relación al momento de aparición del "fenómeno humano". En cuanto a nosotros, nos acercamos a Catherine Perlès: *El hombre aparece con el fuego... el fuego, pudiendo ser considerado como "criterio" y como "factor" de hominización... la posesión del fuego es un hecho esencialmente, exclusivamente humano.*⁸

¿Qué es lo que sucedió en aquel momento? El cambio de conducta indica un cambio de relación entre el homínida y el fuego, o más exactamente un cambio de relación del homínida consigo mismo, con su propia conciencia.

El fuego en tanto percepción ya existía para el homínida: el fuego existía en la naturaleza proveniente de los volcanes, de los fuegos de los bosques, etc. Pero al parecer, un día se produjo un cambio en la significación de ese fenómeno percibido. Como si el impulso sensorial del fuego que le penetraba ya no fuera registrado y estructurado de la misma manera que antes, o desde el mismo lugar (en la misma profundidad) que antes; como si "algo" hubiera perturbado su circuito mental para reorganizarlo de otra forma; como si hubiera tenido por un lado una representación antigua grabada en su memoria desde hace millones de años y asociada al "peligro-miedo-fuga" y, por otro lado, el surgimiento de una representación nueva asociada a la "curiosidad-fascinación-avance". ¿Quién es este ser tan luminoso y misterioso que se mueve, se desplaza, silba, emite olores, come y devora, duerme y se despierta como todos los otros seres vivos y que es a la vez tan diferente? El Homo no sabe qué hacer con esta tensión que va en dos direcciones opuestas. Pareciera que de esa "contradicción emotiva" –ya que es el plexo emotivo el que ha

⁷ Arnold J. TOYNBEE, *L'histoire*, Bibliothèque historique Payot, Paris, 1996, pág. 114.

⁸ Catherine PERLES, *Préhistoire du feu*, Masson, Paris, 1977, pág. 156.

debido activarse en ese momento– surgió la "libertad de elección" y, por primera vez, el Homo aprovechará para dar una respuesta menos determinada que habitualmente: él elige, en ese instante, el futuro en perjuicio del pasado, lo nuevo en perjuicio de lo viejo, la imaginación en perjuicio de la memoria. Pero ¿de dónde venía entonces esa nueva libertad, ese coraje, esa curiosidad, esa intuición, esa inspiración, esa apertura de su conciencia? De dónde le venía siendo que en ese momento él no podía todavía imaginar todos los beneficios que el fuego iba a aportarle. Él no podía saber que arriesgando su vida, iba a ganar el medio de sobrevivir y desarrollarse.

A menos que una fuerza irresistible lo haya atravesado, golpeando e iluminando su conciencia todavía oscura de la misma manera que el rayo descendió del cielo para golpear e inflamar ese árbol erguido delante de él...

A menos que él haya "reconocido" esa llama, esa energía, ese calor, esa luz, esa forma de vida en su propio interior aunque se presentara fuera de él...

A menos que la Intencionalidad evolutiva haya irrumpido para unir un fuego interior con un fuego exterior...

A menos que él haya escuchado en el crepitar de ese fuego exterior el llamado interior de su Propósito y que, siguiéndolo, haya trascendido su condición animal...

¿La experiencia del fuego fue un fenómeno concomitante? Según Catherine Perlès, no se ha probado que el fenómeno del descubrimiento del fuego haya sido simultáneo. Según los informes de las excavaciones, el uso del fuego fue efectivamente registrado en el mismo período en lugares muy alejados entre sí. Por otro lado, en regiones vecinas y comunicadas, no necesariamente se han encontrado huellas de uso del fuego en la misma época. ¿Qué podemos deducir de estas constataciones? Se puede considerar el fenómeno como una concomitancia en la medida en que el lapso de algunos cientos de miles de años no es tan significativo en una época donde las etapas se miden en millones (por ejemplo, cuatro millones de años separan al *Australopithecus* del *Homo habilis*). Inversamente, considerar que no todas las especies (o todos los grupos de una misma especie) descubrieron el fuego al mismo tiempo, significa simplemente que la experiencia interna del fuego –en tanto que "reconocimiento de lo sagrado en sí y fuera de sí"– no se produjo al mismo tiempo para todos. En todo caso esto apoya también la hipótesis de que la experiencia trascendente estuvo en el origen de ese acto, y que sin esa experiencia la imagen del fuego no pudo operar de la misma manera en la conciencia del "vecino". Por otro lado, esto no se opone al hecho de que enseguida, una vez instalado el nuevo "paisaje", el fenómeno haya sido contagioso y compartido, movilizándolo en una misma dirección.

El fuego se convierte de ahora en adelante en algo indispensable para la vida, pero el problema es que no está garantizado hasta tanto su conservación y sobre todo su producción no estén resueltas definitivamente. Se sigue entonces un largo proceso de varios cientos de miles de años, de aprendizaje y evolución.

En efecto, "afuera" comienza el uso del fuego y "adentro" comienza el trabajo de la intencionalidad que dará lugar a respuestas diferidas. Afuera, se aprende a conservar el fuego y adentro, se memorizan las técnicas y los procedimientos utilizados, lo que dará lugar a la transmisión de datos por el lenguaje y más tarde a la memoria diseminada. Afuera, el fuego se convierte en el centro de gravedad física (centro de la gruta, centro alrededor del cual se formará el "círculo" de la tribu) y adentro se desarrollan los centros de respuesta emotivo e intelectual, al tiempo que se consolida un "centro de gravedad interno": el nivel de conciencia de vigilia. Afuera, el tiempo se alarga gracias a la luz artificial del fuego que prolongará el día al igual que la esperanza de vida (el fuego protege contra los animales salvajes y el frío, el fuego favorece el desarrollo de herramientas gracias a las cuales la caza se hace posible permitiendo más opciones de comida) y adentro se alarga el horizonte temporal, la noción del pasado y del futuro. Afuera, la producción del fuego es definitivamente adquirida, produciendo una nueva liberación frente a la naturaleza, y adentro esto produce tal vez la sospecha de que la vida podría continuar o renacer después de la muerte, de la misma manera que ese fuego externo podía ser reanimado una vez apagado. Pareciera ser que el manejo definitivo de la producción del fuego y las primeras sepulturas fueron fenómenos sincrónicos (hace aproximadamente 150.000 años). Es también en este período que nace el Homo sapiens. Afuera, el fuego le permite explorar nuevos espacios del mundo externo tales como cavernas oscuras y adentro le permitirá la exploración de nuevos espacios internos, más profundos, más inspirados, sagrados.

Así, el ser humano nace de una experiencia con "lo profundo de sí mismo", de una inspiración que se convertirá en una aspiración: un Propósito que lo sobrepasa y que lo empuja a superarse en una dirección trascendente.

Al instinto de sobrevivencia se sumará una intención de sobrevivencia, una aspiración de vida y luego de continuidad de vida, de trascendencia, de inmortalidad. Un "propósito" y una "dirección" a partir de ahora impresas en la memoria de ese *ser histórico cuyo modo de acción social transforma su propia naturaleza*⁹.

⁹ SILO, *Carta a mis amigos*, en *Obras completas*, Vol.I, Plaza y Valdés, México, 2002, pág. 653.

La búsqueda de trascendencia en el centro de la cultura del Paleolítico superior desde los Pirineos hasta los Urales

I. Contextos

El período más largo de la historia de la humanidad ha sido, hasta ahora, el Paleolítico inferior. Este pudo haber durado quinientos mil años contando desde el momento donde nuestros ancestros se convirtieron manifiestamente en humanos. Comparándolo, el Paleolítico superior, que comenzó tal vez hace 30.000 años, ha sido de corta duración: sin embargo su duración fue larga en términos de escala temporal de las civilizaciones, y más larga aún en la escala temporal de las religiones superiores.¹⁰

El Paleolítico superior se extiende entre –35.000 y –12.000 años atrás, coincidiendo con el fin del último período glacial. Es un período que se caracteriza principalmente por: 1) la llegada del Homo sapiens a Europa (desde África), aprovechando probablemente el mejoramiento climático para instalarse en ese continente; 2) el desarrollo de nuevas técnicas (láminas, industria ósea, propulsor, etc.); 3) la eclosión del arte prehistórico, especialmente con las cavernas decoradas y las estatuillas femeninas conocidas como las "Venus paleolíticas".

Homo sapiens (nacido hace aproximadamente 160.000 años atrás) desarrolla su tecnología en todas las zonas donde vive. Sin embargo, curiosamente, es sólo en el continente que hoy corresponde a Europa, donde desarrolla, en esa época, ese particular estilo de arte plástico considerado cada vez por más científicos como arte "sagrado". No estamos diciendo que el arte "profano" (decorativo) no existió en otros continentes. Tampoco decimos que el arte sagrado –en tanto expresión de una espiritualidad o sentimiento religioso– no existió de forma rudimentaria antes de ese período temporal y/o en otras zonas geográficas del mismo período, sin embargo es solamente en este continente donde se han encontrado tal cantidad y calidad de producciones artísticas sistematizadas.

Lo que llama nuestra atención es el hecho de que ese arte surge allí donde Sapiens convive con el Hombre de Neandertal, es decir desde los Pirineos hasta los Urales y un poco en Asia central, y sobretodo que surge en el momento en cual Neandertal desaparece: ¡hace 30.000 años! Efectivamente, los últimos fósiles neandertales (encontrados en Portugal) están fechados 28.000 años atrás, mientras que las más antiguas

¹⁰ Arnold J. TOYNBEE, Op. cit., pág. 58.

cavernas decoradas descubiertas hasta hoy, están fechadas –31.000 (por ejemplo las cavernas de Chauvet en Ardèche y de Arcy-sur-Cure en Yonne, Francia) y las más antiguas Venus (talladas en bulto redondo) 35.000 años atrás (por ejemplo la Venus de Hôhle Fels, "roca hueca", en el valle Ach, Alemania, o la Venus de Savignano, Italia). No creemos que se trate de una simple casualidad ya que se ha demostrado que las dos especies estuvieron en contacto durante miles de años. Es más, fue demostrado también que hubo hibridación, por lo menos en los comienzos de su encuentro. Efectivamente, Homo sapiens convivió durante casi 10.000 años con el hombre de Neandertal, y desde luego también fue testigo de su extinción progresiva. Las hipótesis sobre esa extinción son las más diversas, pero ninguna pudo ser demostrada hasta el día de hoy.¹¹ La más inverosímil nos parece la que preconiza la exterminación de Neandertal por un "Sapiens colonizador": nada justifica esa hipótesis, puesto que las dos especies producían el fuego y que había suficiente alimento para todos. Por otro lado, los esqueletos neandertales no muestran fallecimientos por causa violenta.

En cuanto al arte del Sapiens europeo, existen numerosos estudios y análisis al respecto, pero su interés no parece puesto en el surgimiento del arte. Tampoco hemos encontrado ningún escrito que vincule estos dos hechos sincrónicos (la simultaneidad de la desaparición del Neandertal y el surgimiento de ese tipo de arte). Ese arte es la expresión del surgimiento de una nueva espiritualidad y, para nosotros, esa espiritualidad nace en un contexto preciso: una crisis existencial.

En efecto, ¿acaso no es probable que, siendo testigo de esa extinción progresiva, Homo Sapiens experimente una crisis existencial tan importante como el mismo Neandertal? Sin duda, la producción del fuego había asegurado en una cierta medida su sobrevivencia como individuo y grupo, pero ¿qué estaba pasando con el tema de su continuidad? Si Neandertal podía desaparecer a pesar de que manejaba el fuego del mismo modo que él, a pesar de que poseía la misma tecnología que él, entonces él también, –Sapiens–, podría desaparecer y más aún con un índice de mortalidad infantil tan elevado¹².

No sabemos cuál fue la respuesta de Neandertal ante su propia extinción porque que no ha dejado otras huellas aparte de sus sepulturas, gracias a las cuales tenemos conocimiento de su especie. Las inhumaciones pueden ser una respuesta a la aspiración de conservar huellas de su existencia, pero es bastante evidente que tenía un significado adicional: la esperanza

¹¹ Las hipótesis mas importantes sobre la desaparición de los hombres de Neandertal se encuentran en el pequeño libro de Bruno MAUREILLE, *Qu'est-il arrivé à l'homme de Neandertal*, Éditions Le Pommier, Paris, 2008.

¹² La esperanza de vida del Homo Sapiens nos ha sido presentada a la bajada (media de 30 años) a causa de la tasa de mortalidad infantil muy elevada, pero con otro cálculo, la media de edad sería de aproximadamente 60-70 años. De hecho se han encontrado esqueletos de personas de edad de aproximadamente 75 años.

o la intuición de que no todo se termina con la muerte. Sin embargo Neandertal no dejó testimonios de una experiencia "directa" de trascendencia.

Respecto a Sapiens, parece que había dado a su propia crisis existencial una respuesta espiritual mas "avanzada": la de trascender su límite aparente y sobretodo el más sufriente: la limitación de la vida por la muerte, la "finitud". Desde luego, el hombre desobedecería una vez más sus determinismos, buscando en adelante la Experiencia de la inmortalidad. Y buscará también dejar huellas materiales del mundo inmaterial que iba descubriendo, para que las producciones tangibles pudieran desafiar el tiempo y perdurar en la memoria para siempre. Desde el "Homo erectus", el hombre se hace nómada, es un viajero y un explorador que abandona su medio de origen para aventurarse en tierras lejanas y desconocidas. En adelante, Sapiens europeo practicará también un "nomadismo interno": internalizará –por así decir– su tendencia nómada, para explorar las zonas más lejanas y más profundas de su espacio interior.

No podemos saber con exactitud qué nivel de profundidad había alcanzado, pero lo que testimonia su arte es que había logrado efectivamente ampliar su horizonte espacio-temporal y sobretodo que había logrado, además, superar sus límites habituales para vivir estados de "consciencia inspirada"¹³. Y parece que lo que había experimentado fue suficientemente potente para encontrar cómo traducir las señales de los espacios sagrados a niveles perceptibles en el mundo.

En ocasiones, cuando todo va mal para los seres humanos de una región o de una época, se genera un "gran clamor".

Entonces, el Propósito emerge de las profundidades y susurra al oído del hombre: *No imagines que estas encadenado a este tiempo y a este espacio*¹⁴.

Entonces, el hombre cabalga la Dirección trascendente que lo conduce a su interioridad profunda, y ahí tiene el registro de que esos espacios y tiempos están mas allá de su espacio y tiempo habituales y mas allá de su muerte.

Entonces, el hombre capta "señales" que traduce en mitos; mitos que generan una espiritualidad (o una mística, o una religión) que da lugar a una cultura que a su vez da identidad a una región, como por ejemplo a la Europa del Paleolítico superior.

Pregunta a Silo: ¿Cómo se explica que los mitos raíces que han dado origen a tan importantes civilizaciones tengan su origen en pueblos "salvajes"?

¹³ SILO, *Psicología IV, en Apuntes de Psicología*, Editorial Ulrica, Rosario, Argentina, 2006, pág. 323-329.

¹⁴ SILO, *El Mensaje de Silo (cap. El Camino)*, Editorial Ulrica, Rosario, Argentina, 2007, pág. 151.

Respuesta: Los pueblos serán salvajes en lo relativo a su nivel de organización social, habrá pueblos trogloditas hasta pueblos con niveles de desarrollo como el actual; pero en el desarrollo de su funcionamiento interno son muy similares los trogloditas a los contemporáneos... Las señales que dan origen al mito vienen en "el equipo" con que nace el ser humano y pueden ser traducidas de muy diversas maneras; otra cosa es que las escuche y las traduzca. Esas señales vienen en "el equipo" de todos los seres humanos, escuchar o no escuchar esas señales es lo que hace la diferencia... Lo que realmente sucede es que el ser humano de esa época traduce esas señales que provienen de esos otros espacios y tiempos; las puede traducir de maneras diferentes, como dioses, diosas, muchos dioses, un solo dios,....sin dioses,..

Pregunta: ¿Qué determina la traducción de esas señales?

Respuesta: Los condicionamientos de la percepción.

La estructura de la percepción depende del mundo que ves afuera de la piel, el mundo del espacio y del tiempo del yo. No te confundas con que tus imágenes, pensamientos, emociones, registros son de otro mundo. Las imágenes que están en tu memoria son imágenes del mundo de afuera; los registros que experimentas en tu cenestesia son registros de tu interacción con ese mundo; las emociones son emociones de tu interacción con ese mundo. Los pensamientos son pensamientos con base en ese mundo. De los espacios y tiempos de mundo interno profundo, que trasciende a este, no hay percepción...

Pregunta: ¿Cómo se traducen las señales que dan origen al mito?

Respuesta: Si no te ubicas en ese otro mundo no se te traducen esas señales. Debe haber una visión de que hay algo más allá de la percepción. Hay que ubicarse en un espacio interno diferente al de la percepción habitual para reconocer el significado de esas señales internas y para que en uno se traduzca el mito.

Eso es lo que hacen las experiencias inspiradoras, servir de puente de unión entre los mundos. Si te ubicas en ese mundo por lo menos reconocerás las señales de ese mundo a través de sus traducciones.¹⁵

Dados esos contextos, estudiaremos el modo en que se expresó el Propósito del Sapiens europeo, a qué tipo de experiencias lo había llevado y cómo fueron traducidas a través de un lenguaje artístico.

Nuestras investigaciones bibliográficas y de campo nos hacen llegar a la conclusión de que el Propósito estaba en el centro de esa cultura y que fue configurado como una fuerte aspiración a la continuidad de la vida, un afán a la trascendencia, a la inmortalidad, expresándose en tres planos:

1. la continuidad de la especie, la trascendencia biológica;
2. la continuidad histórica, la trascendencia social;
3. la continuidad después de la muerte, la trascendencia espiritual.

¹⁵ Apuntes de una conversación entre Enrique NASSAR y SILO, Mendoza, Argentina, 26 de Noviembre 2006 (edición interna).

Inmortalidad significa que hay algo que no termina con la muerte. Para algunos, la inmortalidad tiene que ver con la descendencia, con eso que no acaba con la propia muerte porque sigue en los hijos. Para otros, la inmortalidad es permanecer en la memoria de la posteridad por las acciones hechas durante la vida y que no se paran con la muerte, o bien por los objetos producidos y transformados que siguen influyendo más allá de la propia muerte. Y para otros, la inmortalidad es lo que continúa mas allá de la muerte del cuerpo, es la vida que sigue con el alma o el espíritu según la creencia o la experiencia que se tiene.¹⁶

¹⁶ Explicaciones dadas por Silo sobre *El Message de Silo*, en Santiago de Chile 8/09/2002, <http://silo.videos.mensajedesilo.cl>

II. El arte escultórico. Las Venus paleolíticas.



Venus de Willendorf, Austria
- 26 000



Venus de Gagarino, Rusia
- 22 000



Venus de Kostiensky1, Rusia
- 24 000



Venus de Savignano, Italia
- 35 000



Venus de Lespugue, Francia
- 22 000



Venus de las Balzi Rossie, Italia
- 21 000

Más de 600 figuras femeninas –llamadas "Venus paleolíticas"– fueron descubiertas por toda Europa desde los Pirineos a la Siberia. Las estatuillas, de 5 a 25 centímetros máximos de alto, son esculpidas en piedra, en hueso o en marfil. Datan en su mayoría de -30.000 a -20.000 años. Fueron encontradas casi exclusivamente en el contexto doméstico del hábitat.

Entre estas estatuillas femeninas, aproximadamente doscientas presentan características particulares: son talladas en bulto redondo, sin pies y sin punto de sostén a una base (pedestal), sus cabezas son desprovistas de

rasgos, sus cuerpos no respetan la realidad anatómica natural. Son esas las estatuillas las que nos interesan ya que sus características parecen revestir una importancia especial. Utilizar dos técnicas diferentes en un mismo espacio-tiempo para representar "la misma cosa" indica en efecto una intención específica. A menos que no se tratara de la misma cosa. Es muy probable que las estatuillas femeninas simbolizen el matriarcado (de hecho, no existen figuras masculinas en este período). Todas esas estatuillas de la época destacan los atributos femeninos, pero estos atributos están exacerbados en la estatuaria de bulto redondo, haciendo suponer un significado suplementario particular.

Las estatuillas talladas a todo derredor o volumétricas, representan la figura femenina desnuda en posición erguida, pero no teniendo plano de apoyo y terminando en punta sin que pudieran quedarse en pie.

El tallado en volumen es una técnica de escultura que consiste en esculpir al sujeto sin vincularlo a su fondo. Esta técnica permite desarrollar un sujeto en 3 dimensiones, de manera que el observador pueda ver al sujeto desde cualquier punto de vista que quiera; en este tallado en volumen no existe un "delante" y un "detrás" de la figura, no existe uno o dos puntos desde el cual es posible observarla, sino que para apresarla es necesaria una "visión circular" del punto de vista o del objeto que va rotando. Uno es impelido a observar al objeto en su totalidad y no una sola de sus partes. Este modo de esculpir indica una sensibilidad y una visión del mundo, de las cosas y de la vida; el mundo, las cosas y la vida son vividos como una totalidad y no como partes desestructuradas, y todo es importante todo tiene un significado.

La imagen femenina de las estatuillas se aleja de manera importante de la realidad natural y no corresponde a la realidad anatómica; los órganos correspondientes a la reproducción y a la nutrición de los niños, se representan con mucha precisión y más allá de su voluntaria deformación en el sentido de su hipertrofia. Al contrario, los rasgos distintivos del rostro no son representados. La cabeza tiene una forma esferoidal o en punta y solo en algunos casos existe la noción del cabello. También los pies no son jamás evidenciados y las piernas terminan en punta o redondeadas, probablemente se los hundía en el terreno o en fisuras de las rocas. Los brazos a veces faltan completamente, a veces están atrofiados, son muy sutiles, o se apoyan sobre los enormes senos o en su vientre.¹⁷

En cuanto al ambiente de las Venus, ellas fueron descubiertas en un contexto doméstico: dentro o cerca del hábitat, cerca de las paredes internas o externas del hábitat y, más raramente quebradas en pedazos dispersos sobre el suelo del hábitat.¹⁸

¹⁷ Agostino LOTTI, *Espacialidad y temporalidad en la pintura, escultura y arquitectura, en el momento en que se manifiesta una nueva espiritualidad – El Paleolítico*, 2008, página 11, <http://www.parcoattigliano.eu> (apartado: Centro Studi, monografie)

¹⁸ Henri DELPORTE, *Observations paléo-topographiques*, *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1962, Vol 59, n°11-12, pág. 813-818.

La Venus, el fuego y la trascendencia social

Desde el principio, el fuego ha tenido una importancia capital para la vida. No es sorprendente por tanto que haya sido considerado como sagrado y sinónimo de vida. En el Paleolítico superior la producción del fuego, siendo ya definitivamente manejada, guardaría toda su sacralidad en tanto que el fuego es el "benefactor" que permite la vida, *aquel que da la vida*¹⁹, y que había perdido desde hacía cierto tiempo, su connotación de "peligro". La "guerra del fuego" perderá igualmente su sentido ya que en esa época todo el mundo podía producir su fuego y no había entonces más necesidad de quitárselo a otros. Así, el fuego puede convertirse en un factor de unidad síquica y social, más allá de la tribu.

En cuanto a las Venus, son representaciones femeninas y fueron encontradas cerca del fuego o en el hogar mismo del hábitat. Además, estaban recubiertas de ocre rojo, pigmento obtenido por combustión, es decir gracias al fuego²⁰. En consecuencia, la Venus participa al mismo tiempo de lo femenino y del fuego, y siendo que la mujer y el fuego representan la "vida", la Venus reunía entonces en ella los atributos de la femineidad, del fuego y de la vida. Ahora bien, la Venus siendo un fenómeno extendido sobre todo un continente (desde los Pirineos hasta los Urales), da testimonio de la existencia de una unidad cultural basada en un mismo sistema de registros y significados, traducidos de manera homogénea.

Entonces, la vida gracias al fuego y gracias a la mujer. Pero el fuego ¿gracias a quién? ¿Cuál es el lazo entre el fuego y la mujer? Es cierto que los mitos europeos que han llegado hasta nosotros sobre el fuego, hablan de un "regalo de los dioses"²¹, pero estos mitos –aun si su origen se encuentra en leyendas milenarias–, fueron escritos en una época bien posterior al descubrimiento y a la producción del fuego, en una época impregnada de creencias en divinidades. Ahora bien: en la época paleolítica, a pesar de su espiritualidad evidente –que ya nadie pone en duda–, no hay huellas de "dioses". Esto prueba que los signos de lo Profundo pueden ser traducidos sin recurrir necesariamente a imágenes de divinidades. En efecto, no hay que excluir que la Venus traduzca plásticamente el mito del fuego: el fuego gracias a la mujer. *Es el mito en el sentido de la historia sagrada que relata un evento que tuvo lugar en el tiempo primordial, el tiempo fabuloso de los comienzos*²². Un mito que podría tener inclusive raíces históricas, ya que es posible que sea la mujer quien primeramente reconoció ese calor, esa energía, esa luz, esa "forma de vida" en el interior de sí misma por la proximidad de registros cenestésicos del estado de gravidez. Es también posible que fuera "ella" la

¹⁹ Agostino LOTTI, Op. cit, p. 27.

²⁰ Catherine PERLÈS, Op. cit, p. 117.

²¹ Ana L'HOMME, *Recopilación de mitos vinculados al fuego*, 2011, página 5. www.parquemanantiales.org (apartado: "Producciones", "Monografías")

²² Mircea ÉLIADE, *Aspects du mythe*, Gallimard Idées, 1963, p. 16.

primera que experimentara el contacto con el Propósito trascendente; posibilidad que no puede ser probada. Pero aún si no fuera así, es en cambio más que probable que durante el largo período de conservación del fuego, fuera la mujer quien se haya quedado más frecuentemente cerca del fuego para velar por él, para cuidarlo como lo hacía con sus hijos. Nosotros no somos partidarios de una "división sexual" sistemática en cuanto a las actividades cotidianas y espirituales de este período paleolítico, pero al menos podemos suponer que la mujer embarazada iba menos seguida a la caza y que se consagraba más tiempo a la función sagrada de guardiana del fuego: ocuparse de que el fuego no se apagara jamás, ocuparse de que la "vida del fuego" perdurara para siempre. Y aun cuando el descubrimiento del fuego no fue necesariamente mérito de la mujer, es más que probable que la conservación del fuego sí haya sido de su competencia. Y si la mujer pasaba mucho tiempo cerca del fuego, es muy posible igualmente que fuera ella quien hubiera encontrado cómo producirlo, puesto que además ya producía la vida biológica, lo que la ubicaba en una "frecuencia creativa".

La Venus es "mujer-fuego-vida", y probablemente también "madre mítica" que vela por la continuidad de la vida y del fuego, que produce o crea el fuego y la vida, el "fuego de la vida" y, de ese modo, la unidad y la continuidad de la vida colectiva (lo que apoyaría la existencia del matriarcado). Si el mito sirve a la cohesión de conjuntos humanos dándoles unidad ¿no es posible que una de las funciones de la Venus en tanto que "mito plástico" haya sido la perpetuidad de la unidad y de la identidad social? ¿No es posible que ella haya sido el "símbolo" de la trascendencia social?

La Venus, la continuidad de la especie, la trascendencia biológica

La cabeza de las Venus (el rostro siempre desprovisto de trazos) está en general inclinada en dirección al vientre. Los enormes senos apuntan igualmente hacia el vientre. Las piernas atrofiadas y los pies siempre inexistentes hacen que la mirada del observador se dirija hacia el vientre y las nalgas; estas últimas conducen a su vez la mirada hacia el vientre. Es el gran vientre el elemento central de la forma global. Además, aunque el cuerpo esté abierto al mundo (contrariamente a la cabeza "interiorizada") la mirada es llevada a querer penetrar el interior de ese "vientre-volumen-continente", allí donde se encuentra la vida futura.

En efecto, esta figura no representa una mujer de manera realista sino más bien un estado de gravidez, la vida en su estado no manifiesto, el potencial, y en consecuencia la esperanza, el futuro. Además, no existe ninguna estatuilla o pintura representando un parto. No hay ninguna estatuilla o pintura, tampoco, representando al niño. Podemos concluir

que en el contexto de inquietud por la continuidad de la especie, la Venus representa "la madre mítica" (ni mujer propiamente dicha, ni diosa, y todavía tampoco madre-tierra) que lleva en ella la vida de las futuras generaciones, la continuidad de la especie, la trascendencia biológica. Aquella que contiene y que da la vida, el futuro, la continuidad. Es además interesante notar que lo que es importante es invisible desde el exterior.

Y si ponemos en relación la "cabeza interiorizada" de la Venus con su "vientre inflado" podríamos asimismo suponer que se trata de un acto de creación de la vida por "inspiración", tanto más cuando en esa época no se hacía todavía la relación entre acto sexual y procreación²³. ¿De dónde venía entonces esta vida que la mujer llevaba en ella? ¿Era ella capaz de crear la vida por ella misma, "concentrándose en sí misma"²⁴?

¿O bien algo "no material" continuaría viviendo después de la muerte para introducirse y renacer en el cuerpo de la mujer? En este caso, el pasado y el futuro estarían en continuidad, la cadena temporal no sería interrumpida y la muerte tendría más sentido. Además es probable que haya tenido regularmente contacto con seres fallecidos, a través de los sueños o pasando largas horas cerca del fuego, donde las llamas y el humo facilitaban la entrada en estados de conciencia alterados. Es ciertamente en esa época donde se encuentran las raíces lejanas de la creencia en la reencarnación, creencia que ha debido acentuarse luego en el Neolítico, con la importancia de las estaciones y la regeneración cíclica de la naturaleza.

En síntesis, es muy probable que frente a la extinción del Neandertal y, por analogía frente al riesgo de extinción del Sapiens mismo –siendo además que la tasa de mortalidad infantil era muy elevada–, la Venus haya representado la madre mítica, el estado de gravidez, la creación de la vida, la continuidad de la vida y de la especie: es decir, la "trascendencia biológica".

La Venus y la experiencia trascendente

En este capítulo vamos a estudiar la Venus de Willendorf. Es una estatuilla en bulto redondo encontrada en Austria, que data de aproximadamente - 26.000 años, en calcáreo oolítico, midiendo 11 cm. La hemos elegido

²³ No hay ningún indicio tecnológico o artístico que haga suponer que el hombre paleolítico haya hecho la relación entre el acto sexual y la procreación. Nada sorprendente: los síntomas de embarazo no son detectables inmediatamente, y no toda relación resulta en fecundación. En cuanto a las representaciones interpretadas como órganos sexuales, éstos no aparecen jamás asociados al embarazo. Es solamente en el Neolítico que aparecerá la noción de fertilidad-fecundación (agricultura y cría de ganado) y también de proceso (lo que se siembra hoy, dará sus frutos más tarde).

²⁴ Numerosos mitos mucho más tardíos, representan esta idea. Por ejemplo el mito asirio donde la diosa Aruru se concentra en ella misma para crear el ser humano.

como objeto de estudio por dos razones: es representativa de un gran número de Venus en bulto redondo, entre las cuales las más conocidas son la Venus de Savignano (-35.000 años) encontrada en Italia, de Kostienski (-24.000 años) y de Gagarino (-22.000 años) encontradas en Rusia, de Lespugue (-22.000 años) encontrada en Francia. Pero, además, ella nos inspira especialmente.



a) Internalización, alteración, suspensión²⁵

La cabeza de la Venus de Willendorf está encerrada en un "malla" o "gorro", el rostro está completamente disimulado, desprovisto de trazos personales que habitualmente representan la identidad individual. Esto puede significar la superación de la individualidad, del "yo". Además, la ausencia de órganos correspondientes a los sentidos externos indica que éstos están "cortados": sin ojos para ver, sin orejas para escuchar, sin nariz para sentir los olores, sin pies para caminar, sin manos para trabajar, tocar o atrapar (los brazos están sólo insinuados, asentados sobre los senos, casi fundidos con ellos). No queda más que el mundo interno: el intracuerpo y la mirada interior, la cenestesia y las representaciones internas. Se trata entonces de un estado interiorizado.

Se nota también un registro de concentración por las formas curvas que concentran la visión hacia el interior, hacia el centro. Las ampulosidades compactas (en lo alto del cuerpo) y de compactación por reducción (en lo bajo del cuerpo) parecen redondear las formas sobre sí mismas.

El "gorro" que cubre la cabeza está hecho de bandas horizontales circulares apiladas, compuestas de pequeñas esferas, produciendo en quien lo mira un movimiento de ojos circular y casi en espiral, un efecto de mareo, de vértigo. Esto sugiere la alteración de la conciencia.

²⁵ Silo, Psicología IV, Op. cit., pág. 330-333.

Por otra parte, la estatuilla es pequeña y "suspendida": no puede estar de pie y no tiene ningún punto de apoyo con base material alguna. Adquiere entonces una ligereza que contrasta con su estado de gravidez y su estatura corpulenta que debería producir un efecto de carga, de peso. Esto podría sugerir un estado donde todos los sentidos están suspendidos, inclusive los sentidos internos, un estado donde ya no se siente el cuerpo y sin apego alguno con lo "terrestre". Un estado que corresponde a la "suspensión del yo".

¡Más allá de los sentidos, la experiencia del Sentido se hace posible!

b) Traducción de la Experiencia trascendente

Se puede igualmente ver la Venus como una traducción de la Realidad trascendente, que contiene la vida, que crea la vida, los sentidos, la vida sensorial. La Venus como traducción de señales de lo Profundo, traducción posterior y de-formada de una Realidad sin forma, no representable.

Las Venus fueron descubiertas cerca de los hogares y recubiertas de ocre rojo (siendo el rojo a la vez el color de las brasas que concentran el fuego y el color del ocre obtenido por combustión gracias al fuego). La Venus puede entonces ser asimilada al fuego mismo y, en este contexto espiritual, al "fuego trascendental" o a la Vida trascendente (inmortal). Esta Trascendencia está dotada de atributos. La Venus es fuerte, corpulenta, lo que expresa la Fuerza; es pacífica e inmóvil, lo que sugiere la Paz; tiene formas redondas y generosas, lo que alude a la Bondad; está embarazada, lo que significa la capacidad de Creación; tiene dos enormes senos, lo que muestra su capacidad de alimentar y colmar la vida; su cabeza está desprovista de trazos individuales, lo que indica lo transpersonal, el Nosotros. Desde luego representa la trascendencia "vivida" como una realidad transpersonal, creadora de vida, alimentando y colmando la vida, un estado de fuerza-paz-bondad.

Pero la Venus posee también otras características, precisamente la "no dualidad", la no contradicción, la "multiplicidad unida". Ella representa un "todo coherente y armonioso", la Unidad donde reina la unión de los contrarios, la *coincidentia oppositorum*²⁶. En efecto, la Venus es un contenido y al mismo tiempo un continente. Está concentrada en sí misma y al mismo tiempo abierta al mundo. Algunas de sus partes están sobredimensionadas y otras subdimensionadas. Algunas están manifiestas y otras solamente insinuadas. Ella es fuerte y potente, y al mismo tiempo pequeña y pacífica. Es gorda y robusta y al mismo tiempo ligera y "suspendida". Es natural pero no realista. Parece atemporal pero contiene el futuro. Parece estática e inmóvil y sin embargo es "activa" (no pasiva).

²⁶ Concepto desarrollado por Nicolas DE CUES, Mircea ÉLIADE y otros.

c) Posibles procedimientos utilizados para producir la experiencia trascendente

El hecho de que el fuego haya sido situado físicamente en el centro del hábitat y que la Venus haya sido encontrada en general cerca del hogar (o en el hogar mismo), ubica a esta última igualmente en el centro. Ahora bien, el centro es el espacio sagrado simbólico por excelencia ya que a partir del "Centro" se puede entrar en contacto con otros espacios.²⁷

Entonces, si llevamos un poco más allá la reflexión sobre la "práctica" misma y si elegimos como enfoque el de nuestra propia experiencia –la de la Disciplina Morfológica–, podemos suponer que la práctica se hacía cerca del fuego, en el centro del espacio circular (círculo de la tribu), cóncavo o semiesférico (la gruta). Se puede imaginar que la persona inmersa en sí misma experimentaba la acción de forma esférica de su espacio de representación²⁸ (espacio interno, mental, coincidente aquí con el espacio externo, físico del hábitat). Registrándose en su centro como un "fuego central", la mirada se difundía desde el centro –como la luz del fuego– iluminando hasta sus últimos límites. Es un registro de plenitud pero también de encierro, de "finitud". Entonces, yendo hacia el "límite de su mundo", la atención puede cambiar de dirección y, de modo centrípeto, "concentrarse" reduciendo la representación-mundo y el propio registro en su centro hasta que los dos se confundan en un punto. Este camino de concentración, de reducción máxima, no está exento de alteración y de "vértigo" (recordemos las bandas circulares sobre la cabeza de la Venus de Willendorf). Pero eso permite, en cambio, sobrepasar los límites del espacio-tiempo del "yo": cuando la concentración llega al punto a-dimensional, este "umbral mínimo" a partir del cual no hay más espacio –ni siquiera punto–, no hay más tiempo –ni siquiera instante–, ya que se trascienden las coordenadas espaciales²⁹ con las cuales trabaja la conciencia habitual.

No obstante, según los informes de las excavaciones, se han encontrado también ciertas Venus cerca de las paredes interiores del hábitat y se ha deducido que ellas estaban insertas en las fisuras de esas paredes rocosas. En este caso, y siempre desde el punto de vista de la Disciplina Morfológica, la Venus puede tener el significado de la superación de los límites, de que los límites periféricos máximos del espacio de representación hayan sido trascendidos; límites confundidos con aquellos del hábitat, del mundo representado, es decir los límites espacio-temporales de lo cotidiano. El "yo-atención" es, en este caso, desplazado de su lugar central dirigiéndose hacia los límites periféricos máximos, dejando el centro vacío (vacío central). Y, habiendo alcanzado los límites

²⁷ Mircea ÉLIADE, *Images et symbole (Symbolisme du "Centre")*, Gallimard, Paris, 1980, pág. 34-72.

²⁸ Concepto desarrollado por Silo en *Apuntes de Psicología y Contribuciones al pensamiento (ver: Obras completas)*; concepto adoptado y utilizado por L. A. AMMANN en *Autoliberación* y por José Caballero en *Morfología* (obras citadas precedentemente).

²⁹ Hacemos referencia al eje Y (verticalidad), al eje X (horizontalidad) y al eje Z (profundidad).

cada vez más "inmateriales", estos límites copresentes pueden ser superados también (el vacío del vacío), para salir así de las dimensiones espaciales y temporales y entrar en los espacios-tiempos infinitos, sagrados. Se trata entonces nuevamente de la superación de los límites mentales, pero ahora con otro procedimiento.

Sin embargo, ciertas Venus han sido también descubiertas cerca de las paredes exteriores del hábitat, lo que puede querer testimoniar una experiencia de "irrupción de lo Profundo", es decir del registro de que otra realidad penetra desde "afuera" al interior del espacio de representación (a través del límite).

En todos los casos, que la Venus haya sido ubicada cerca de las paredes periféricas máximas (o inserta en ellas) o cerca del hogar central, ella se sitúa en un "umbral extremo" a partir del cual se sale de un mundo para entrar en otro.

En fin, ciertas Venus fueron encontradas rotas, los pedazos dispersos sobre el suelo del hábitat mezclados con objetos cotidianos. Esto podría traducir por un lado la pérdida o dispersión del registro de la experiencia misma –experiencia que no puede ser "retenida" una vez que la vigilia normal se restablece– y por otro lado, el registro de que la Unidad indivisible de las Profundidades está quebrada cuando se regresa al mundo cotidiano, pero que lo sagrado se encuentra diseminado y coexiste al lado de lo terrenal.

Conclusión

La simplicidad de las Venus no es más que aparente: ellas están cargadas de significados profundos y múltiples. Esto no es sorprendente si consideramos que en esa época el ser humano no tenía una forma mental dualista o binaria. En efecto, múltiples puntos de vista y significados en relación a un mismo objeto traducen una forma mental "esférica" de la realidad. Estamos en una época "cóncava": el fuego en la concavidad de la tierra o en la concavidad de los cuencos (concavidad móvil), la concavidad de la grutas, la concavidad del vientre, la concavidad del mundo interno.

Ni representación de una mujer en sentido realista, ni de una diosa en sentido neolítico, la Venus parece ser un mito vuelto plástico, representando la sacralidad de la "madre mítica", el mito del fuego, la creación y la continuidad, la trascendencia de la vida. La Venus es la expresión de la búsqueda de la trascendencia biológica, social y espiritual. Ella es el testimonio de una experiencia trascendente y su traducción. No sabemos si esa experiencia era sistemática o sistematizada, pero la Venus es al menos testimonio de que tal experiencia existió, y algunos indicadores espaciales (topográficos) parecen indicar que los procedimientos para lograrla tenían un componente morfológico.

III. El arte parietal, las cavernas decoradas



Caverna de Lascaux, Dordogne, Francia



Cerca de 240 grutas ornamentadas han sido descubiertas en Europa en el último siglo. *En el sudeste de Francia (Aquitania y Pirineos) y en España septentrional (Asturias, Cantabria y País Vasco), conocemos más de 160 cavernas de arte parietal. También se han consignado otras 21 cavernas en Francia meridional (Languedoc-Roussillon y Rhône en los Alpes), otras 14 en el resto de Francia y 23 en el resto de la Península ibérica. Fuera de esta áreas, las cavernas de arte parietal paleolítico son más raras: una decena en Italia, una en Rumania, solamente tres en el Ural meridional (y una en el Altai). Estas diferencias indican solamente una facilidad más o menos grande de conservación y descubrimientos arqueológicos ya que las pinturas murales en las grutas eran un fenómeno expandido en toda Europa durante la era paleolítica.*³⁰

³⁰ Agostino LOTTI, Op. cit., pág.18.

En efecto, el arte parietal subterráneo de las cavernas ornamentadas, diferente del arte rupestre a cielo abierto de los refugios bajo rocas, parece ser un fenómeno casi exclusivamente europeo y se extiende durante cerca de 20.000 años: de -31.000 años (por ejemplo la caverna de Chauvet, Ardèche, Francia) a -12.000 años (por ejemplo la caverna de Niaux, Ariège, Francia). Además, este arte presenta, más allá de sus particularidades locales, una gran homogeneidad temática y estilística sobre todo el continente.

La mayor parte de los investigadores llama a estas cavernas "santuarios", seguramente para dar cuenta del carácter sagrado que se desprende de esos lugares. En cuanto a la significación de las cavernas mismas y del arte parietal que ellas abrigan, las interpretaciones son de lo más diversas. Pero a pesar del trabajo titánico de los arqueólogos, esas cavernas decoradas siguen siendo por el momento "indescifrables". En efecto, el arte parietal no es un arte decorativo –aunque sea estéticamente de los más impresionantes– es un "lenguaje" complejo, estructurado y articulado. Y pesar de que se hayan podido descifrar algunas "letras" e inclusive "palabras", todavía no se pudo descifrar "una frase" entera y menos aún "la obra" en tanto que globalidad, aunque todos concuerdan en reconocer que ella irradia Sentido.

En este estudio no tenemos la intención de discutir las numerosas interpretaciones existentes. Sin embargo nada nos impide asumir nuestra propia mirada, resultante de los datos entregados por los investigadores y de nuestras propias observaciones y experiencias (registros) hechos in situ (trabajo de campo). Y estas observaciones nos conducen a la conclusión de que el hombre paleolítico pudo trascender los límites de su espacio-tiempo habitual, que las cavernas por su morfología eran espacios propicios para las experiencias de tipo trascendente y, finalmente, que fueron precisamente esas experiencias internas las que se grabaron sobre las paredes para la posteridad. Para nosotros, las grutas decoradas traducen la "estructura de conciencia inspirada" y representan –tal como los hogares con las Venus– el "centro de gravedad" común del Paleolítico superior europeo, confirmando unidad espiritual, cultural y regional.

Exploración del mundo interno hasta sus últimos límites

Las cavernas de paredes pintadas y/o grabadas no eran utilizadas como lugares de habitación (en ciertos casos bastante raros, la entrada de la caverna servía de abrigo, pero jamás su parte más profunda, allí donde se encontraban las pinturas) y muy raramente como lugares de sepultura (en general se encuentran las sepulturas próximas a los hábitats).

El arte parietal no se ubica en la naturaleza recorrida por los hombres y explorada por sus miradas. Es de una oscuridad total, sometido al artificio de la luz para ser visto; impone un descenso bajo tierra, un olvido

*momentáneo del mundo de los vivientes. Queda aislado en la soledad de las profundidades... Contrariamente al arte rupestre a cielo abierto, el arte parietal subterráneo está separado de lo real; se localiza allí donde no se puede vivir permanentemente.*³¹

En efecto, penetrando más y más profundamente, se deja atrás la realidad del mundo cotidiano con las variaciones luminosas, térmicas, auditivas, olfativas, etc. En ese espacio reina el silencio, la oscuridad, la inmovilidad. Todo parece ser siempre lo mismo, se pierde la noción del tiempo, las percepciones de los sentidos externos son amortiguadas. Es la situación ideal para entrar en contacto con la propia interioridad, para explorar la espacialidad de la conciencia, el espacio de representación que va a modelarse en función de la morfología de las paredes.

Las cavernas tienen largas y sinuosas galerías y corredores de varios kilómetros, a veces con pasajes bajos y estrechos que luego se abren a salas, a grandes espacios semiesféricos. La morfología de las cavernas se orienta desde la entrada hacia el fondo, ofreciendo así espacios de circulación y otros "de inmovilización momentánea" donde, con una mirada "difundida" se puede abrazar el todo en simultaneidad. Pero hay también partes que no se pueden abarcar si no se logra un salto de perspectiva, una mirada "inclusiva" (incluyente).

He aquí un video que permite experimentar algunos registros de entrada en las profundidades de una caverna:

<http://www.cerimes.fr/le-catalogue/corpus-de-la-grotte-de-rouffignac.html>³²

No estamos simplemente en el interior de una gruta: tenemos la sensación de estar en nuestro propio mundo interno, en nuestro propio espacio mental. Y experimentamos los registros sicofísicos de concentración y/o de dispersión del sistema de tensiones, registros producidos por la acción de forma: los corredores que empujan hacia el interior cada vez más profundamente, después la esfericidad envolvente y protectora de las salas o los nichos, esfericidad que al mismo tiempo limita y encierra. Límites que se quisiera poder transgredir.

Al encontrarse allí físicamente, todo lleva a pensar –sobre todo a sentir– que se trata de un recorrido "iniciático". "Caminos" que conducen a "moradas", "centros de poder" donde se revela lo Sagrado.

En efecto, al igual que el mundo interno, las cavernas subterráneas no pueden ser vistas desde el exterior. Hay que encontrar la entrada e internalizarse para descubrirlas, explorarlas, tal como se hace en el mundo interno. Son oscuras y se necesita de un fuego "artificial" para aclararlas, así como se tiene necesidad de la mirada interna para iluminar

³¹ Denis VIALOU, *Au cœur de la Préhistoire, Chasseurs et Artistes*, Gallimard, Paris, 1996, pág. 84.

³² Una producción del *Service du Film de Recherche Scientifique* (Película de Investigación científica), bajo la dirección de la Arqueología del Ministerio de Cultura, Francia, 1996.

el mundo interior. Tienen un volumen de forma cóncava tal como las regiones más profundas del mundo interno. Están "vacías", en "silencio", tal como a veces la conciencia antes de alterarse y trascenderse. Y claro, según el tipo de propósito que opere en copresencia, esta alteración será más o menos lúcida y más o menos inspirada.

Y justamente este Propósito parece haber sido de una gran potencia e inspiración hacia la superación. En efecto, se han constatado dos cosas interesantes. Primero, no existen pinturas o grabados cerca de la entrada de las grutas. Ellos aparecen solamente a varios cientos de metros de la entrada, y hasta casi 2 kilómetros en algunos casos como en la caverna de Niaux. Ahora bien, para penetrar más profundamente en la mayoría de las cavernas, había que caminar en cuatro patas y a veces reptar, sólo o en fila india, a veces durante horas, sobre todo para alcanzar las partes más profundas.³³

Por otra parte, las pinturas y grabados fueron realizados hasta en los últimos rincones, e inclusive sobre techos a priori inaccesibles, como por ejemplo en la caverna de Rouffignac en Dordogne donde el "Gran techo" constituye el conjunto de dibujos más considerable de la gruta puesto que concentra 66 figuras. *La presencia de estos dibujos por debajo de este vasto embudo de arcilla resbalosa terminan en un pozo de 7 mts. con al menos 4 metros de vertical, presenta problemas. Primero, un problema de accesibilidad. Sobre todo el contorno del embudo, la altura sobre el techo era muy frágil: no excedía ni siquiera el metro y teniendo en cuenta las subidas resbalosas, eso subraya las dificultades de ejecución de muchas de las figuras, particularmente las más grandes que sobrepasan los dos metros de largo, tal como el gran caballo. Por otra parte, [...] la accesibilidad a ciertas partes de ese techo no ha sido posible sino gracias a palos con extremidades escuadrados y botados a través del hueco.*³⁴

El arte parietal se funde en la morfología de las grutas. Se adapta a las divisiones naturales siguiendo las fantasías rocosas de sus paredes. Se integra en el recorrido tortuoso, en los pasajes difíciles o peligrosos. *Su voluntad de ir hacia el fin de los desvíos ascendentes, de escalar los macizos de estalagmitas a lo largo de las fallas aéreas para alcanzar la altas bóvedas, dejar sus huellas o bien quitarles la "leche de luna"³⁵, o inclusive su fascinación por las zonas peligrosas, de los abismos marcados en sus dibujos, traicionan su concepción de la caverna, de sus misterios y de sus poderes. Este mundo subterráneo peligroso era un mundo extremo. Aventurarse más lejos, a lo más alto, a lo más profundo.*³⁶

³³ Hoy día, gracias a los acondicionamientos turísticos (excavaciones) se puede penetrar en las grutas permaneciendo de pie, pero las marcas antiguas nos proveen indicaciones precisas sobre las dimensiones (altura, etc.) de la época.

³⁴ Claude BARRIERE, *Bulletin de la Société préhistorique française*, 1980, pág. 269-276.

³⁵ La leche de luna (Moonmilk) : espeleotemas.

³⁶ J. CLOTTES, J. COUTIN, L. VANRELL, *Cosquer redécouvert*, Le Seuil, Paris, 2005.

¿Para qué tanto esfuerzo puesto en penetrar cada vez más lejos, más profundamente y más alto, si lo único que se quisiera es asegurar que las pinturas se conserven en la memoria del grupo (tribu) y de la posteridad – lo que es ya indicador de una intención de trascendencia temporal y social–? ¿Por qué entonces esta necesidad de pintar en los lugares "imposibles"? Es cierto, la gran carga afectiva del Propósito –de "superarse", de "trascender"–, empuja y succiona, moviliza toda la fuerza intencional y atencional para ir más allá de las dificultades y de los impedimentos que se presentan en el Camino. Querer explorar el espacio entero y dejar su huella en todas sus partes para testimoniar que ahí se estuvo, es comprensible. Pero nosotros pensamos que hay también otra razón: era importante cubrir la "globalidad" del espacio para testimoniar una experiencia "global", una estructura global de conciencia, es decir la estructura de conciencia inspirada.

Las primeras experiencias fueron probablemente accidentales y ciertamente favorecidas por la acción de forma de las grutas, pero después es evidente que aquellos "exploradores de las profundidades" hicieron todo lo posible para revivir esas experiencias de una manera intencional: el número importante de grabados y pinturas es un indicador. En efecto, aún sin considerar las pinturas y grabados que no fueron conservados o que fueron recubiertos –los artistas superponían frecuentemente sus obras sobre las ya existentes– hay muchos centenares de pinturas y grabados en cada caverna. Si se multiplica esto por las 240 cavernas descubiertas hasta hoy (sin contar aquellas que no conocemos todavía) ¡se llega entonces a un número impresionante de obras en relación a la baja densidad de población de la época³⁷!

Traducción de un mundo de significados

El arte parietal no es el reflejo de lo cotidiano. No hay alusiones al medio natural, ni objetos utilitarios, ni escenas de vida cotidiana; el número de figuras humanas es insignificante; los animales representados no son aquellos que eran cazados y, de manera general, aunque el estilo sea naturalista, no es realista (hay deformaciones intencionales) y aunque sea figurativo, no es narrativo (temas no relacionados por argumentos).

Lo único que parece representar al mundo del "yo" son los "signos codificados" que podrían indicar, según los investigadores, el inicio "de la escritura" o de la "numeración", pero estos ideogramas son por el momento indescifrables. Todos los otros contenidos, aunque provengan del mundo de la percepción, son alegorías que reflejan un sistema de registros mucho más inmaterial y sutil: un "mundo de significados".

Casi todos los dibujos representan animales –en ciertas cavernas se

³⁷ Estimación de aproximadamente 150.000 habitantes al final del paleolítico superior (período donde la densidad poblacional fue la más alta).

encuentran hasta 14 especies diferentes– en su gran mayoría mamíferos. Pero las especies más representadas –y de lejos– son los equinos, los bovinos como los uros y los bisontes (y más raramente los mamuts y los rinocerontes) y los cérvidos. Las excavaciones recientes (análisis de huesos provenientes de restos de alimentos) han demostrado que estos animales ¡no eran aquellos que se comían! En efecto, no se encuentran entre las pinturas más que un número insignificante de renos, de cabras o peces (que constituían la alimentación esencial) y, cuando éstos aparecen, es en la periferia y muy excepcionalmente en las partes más profundas. En este sentido, estamos de acuerdo con los investigadores que rechazan la hipótesis de ritos propiciatorios o mágicos para la caza.

¿Por qué habrán elegido esos animales? ¿Qué tienen en común?

- 1) Son "inatrapables", libres (ni cazados, ni comidos, ni domesticados).
- 2) Tienen una gran fuerza (caballos, bisontes, mamuts, rinocerontes, ciervos, leones, etc. son animales de gran volumen, peso y fuerza).
- 3) Están asociados a una dirección, en particular las tres especies más representadas. El caballo sugiere el desplazamiento horizontal, más aún cuando su cuerpo es frecuentemente representado intencionalmente de manera alargada, "estirada". Los uros, los bisontes, los mamuts, sugieren la concentración sobre todo cuando su volumen o su joroba están representados de manera sobredimensionada, y los cuernos de los uros son representados no de perfil como su cabeza y su cuerpo, sino casi de frente, de suerte que la forma cóncava de los cuernos conduce la mirada hacia el espacio incluido en el interior de la curva. Finalmente, el ciervo sugiere la elevación y también la evolución gracias a sus astas ramificadas, frecuentemente sobredimensionadas.



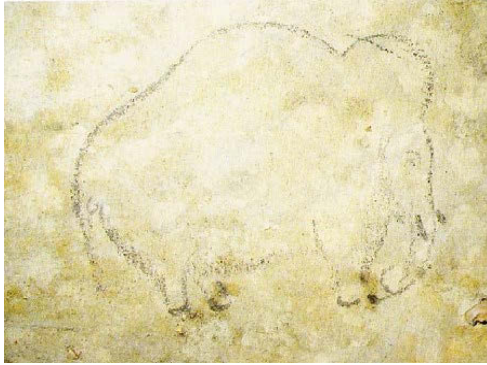
Caverna de Lascaux



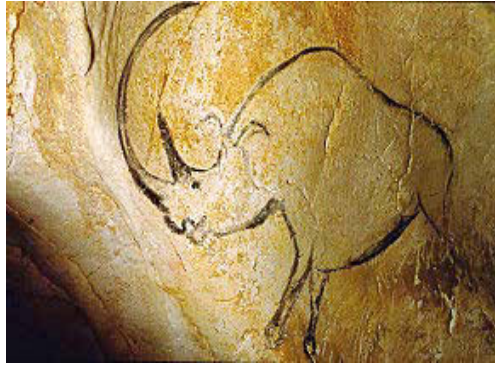
Caverna de Altamira, España



Font de Gaume, Francia



Caverna de Rouffignac, Francia



Caverna de Chauvet, Francia



Caverna de Altamira, Espana



Caverna de Lascaux, Francia

Así, los animales nos conectan con la libertad, la fuerza y la dirección del alma, o bien con la "potencia de la dirección autónoma" del Propósito. Se puede ver también en el caballo la intencionalidad, en el bovino (el mamut y el rinoceronte) la concentración y en el ciervo, la elevación y evolución de la conciencia, elevación por la intencionalidad que se concentra sobre sí misma, es decir la conciencia que se trasciende volviendo sobre sí misma.

Pero lo que más llama la atención cuando uno se encuentra frente a estos animales representados visualmente, es que en realidad no se los "ve" aun si se les mira. Más bien se los "siente". Lo que se desprende de ellos es un registro de "vida", más exactamente un "principio", una "esencia". Es como si se entrara en contacto con la esencia del ser.

Ya desde el momento en que se acercó al fuego, el ser humano ha manifestado un extraordinario interés por captar la esencia de las cosas y ese impulso o ese interés fue tan fuerte, que él puso su vida en peligro pero eso también lo condujo a descubrimientos muy importantes en cuanto a sus posibilidades. Esta observación permanente y acumulativa en el hilo del tiempo, hace captar la idea de que existe, en el interior de los seres humanos, alguna cosa viviente, "idea o principio esencial", que está oculta a la vista.

Si pudiéramos conocer ese principio, podríamos manipular o modificar ese "ser", volverlo "doméstico" y en consecuencia "usable"; él sería entonces un poder para avanzar hacia la continuidad temporal.

Y si ese ser, ese principio o esencia es un "fuego no representable" (sólo sus efectos pueden ser representados), entonces se puede comprender por qué el fuego, en tanto fuego, jamás fue representado en ningún lado en esa época aunque era el centro de la vida. Se puede comprender también por qué se colorea todo lo que era sagrado con los diferentes colores o estados del fuego: amarillo (llama) negro y rojo (brasas potenciales e incandescentes).

Límites trascendidos, suspensión del yo, conciencia inspirada

Norbert Ajoulat nos hace destacar³⁸ que en ciertas cavernas, especialmente en Lascaux, los equinos, bovinos y cérvidos son representados con características que corresponden a la estación del apareamiento, es decir en primavera para los equinos, en verano para los bovinos y en el otoño para los cérvidos. De este elemento podríamos deducir que los animales están dotados de un significado adicional: la temporalidad.

No pensamos, en efecto, que lo importante sea el tema del apareamiento, que podría ser representado de manera más explícita teniendo en cuenta el talento artístico que estos artistas demostraban. Para nosotros, la característica del período de celo servía justamente para señalar la estación, es decir el tiempo.

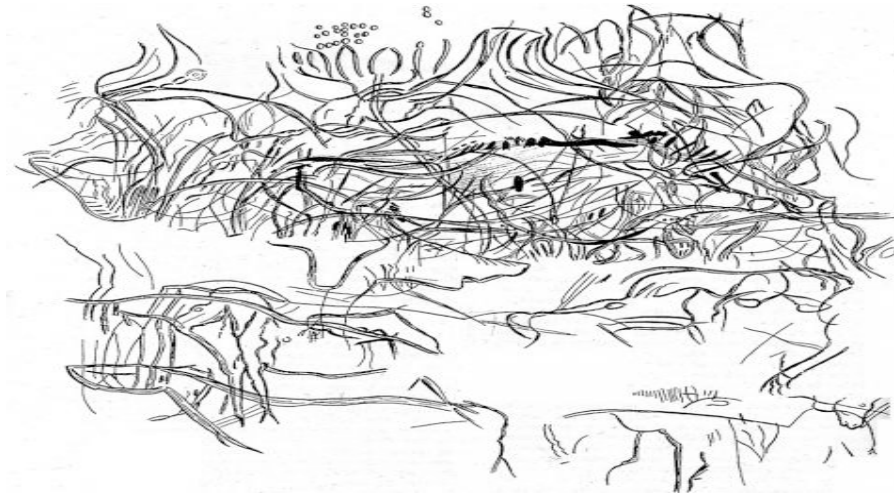
Como los animales se funden en las paredes, de las que parecen ser parte, se convierten de alguna manera en los límites mismos. Entonces las partes pintadas representarían los límites temporales (y espaciales) mientras que las partes no pintadas o no grabadas de las paredes, representarían el no-tiempo y el no-espacio, un "vacío copresente".

La cuestión se plantea entonces en saber si esos límites espacio-temporales fueron trascendidos. Tal vez no lo fueron en ciertas galerías de ciertas cavernas (como aquellas de Lascaux o de Niaux), en zonas que representaban el "camino de internalización", zonas donde se suceden los paneles equino-bovino-cérvidos, donde las estaciones primavera-verano-otoño sugieren el "transcurrir". Al contrario, en las salas, nichos, bóvedas, techos –a título de ejemplo en las grutas de Gargas, de los Tres hermanos y de Rouffignac– todos los animales se encuentran simultáneamente, en todos los sentidos, en todas las direcciones y frecuentemente se superponen en una suerte de "torbellino intencional" donde no hay ninguna referencia, las estaciones se mezclan y se anulan, es decir: el tiempo se suspende.

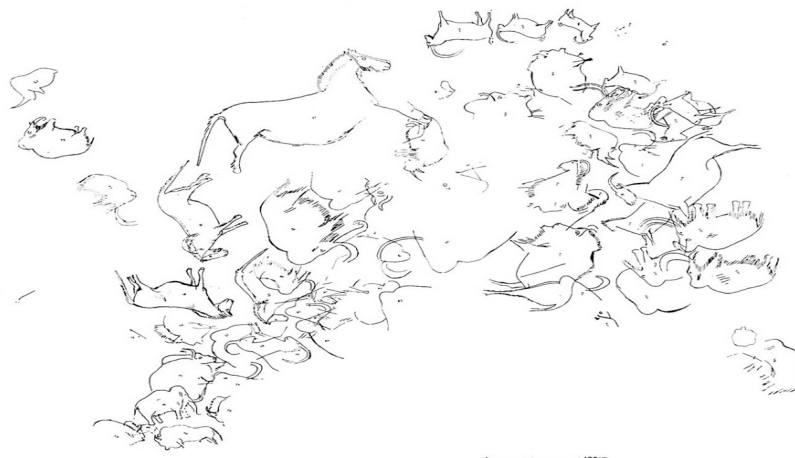
³⁸ Norbert AJOULAT, *Lascaux, le geste, l'espace et le temps*, Le Seuil, Paris, 2004.



Caverna de Gargas, Francia



Caverna des Trois-Frères, Francia



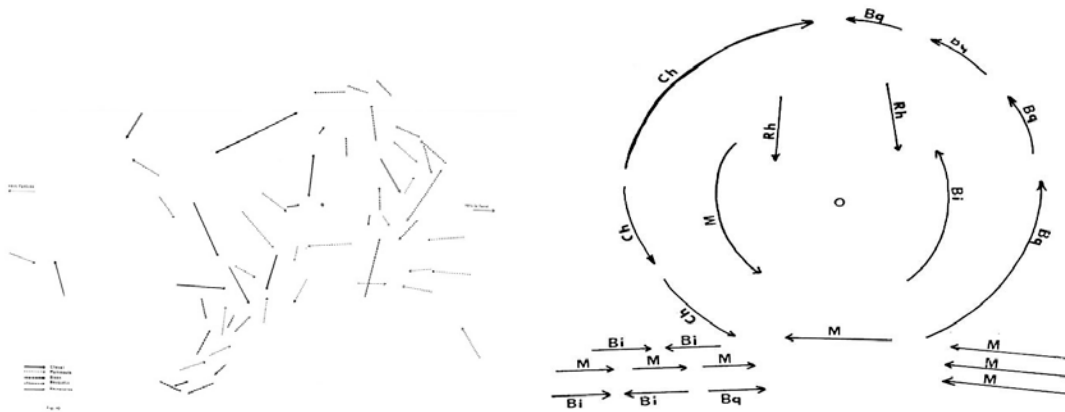
Caverna de Rouffignac, Francia

En cuanto al "Gran techo" de la caverna de Rouffignac, Claude Barrière ha hecho un descubrimiento importante:

Los 66 animales están en una disposición aparentemente desordenada y en torbellino, en todos los sentidos, más o menos entrecruzados y superpuestos...

Para mejor captar la composición de este conjunto, utilizamos el siguiente artificio: reemplazar los animales por flechas diferentes para cada especie y del largo de cada animal. Apenas el desorden desaparece, los animales se disponen según un esquema muy particular. El conjunto se organiza según un plan en Omega en función del acceso al techo alrededor del pozo...

El centro queda vacío de animales, sin embargo casi en el centro geométrico, un dibujo en almendra teniendo exactamente la forma de un ojo de gran dimensión...



Esta organización del Gran techo no puede ser el fruto del azar o de la simple disposición periférica a los pozos. Hay demasiado de sistemático en las alternancias y disposiciones (de los animales) para no concluir un carácter voluntario.³⁹

En este estudio, Claude Barrière no va más lejos en su interpretación. En cuanto a nosotros, no podemos dejar de hacer la relación con las Venus y nuestra hipótesis de trascendencia de los límites espacio-temporales a partir de una mirada central creando el vacío central, y luego el vacío del vacío. A menos que ese "ojo", en el centro del vacío de la suspensión, quiera testimoniar una experiencia más profunda todavía: aquella del encuentro con "el ojo divino" o, en nuestra terminología, la "Mente".

Por otra parte, el tiempo está seguramente suspendido en la caverna en tanto que globalidad, sobre todo si nos referimos al primer significado dado a los animales: en efecto, los límites (paredes) grabados de "libertad-fuerza-dirección evolutiva" son límites ilusorios, límites trascendidos. Por otra parte, se tiene a veces el registro de que los animales penetran y desaparecen en las paredes, que salen para entrar en el vacío. Otras veces, parecen penetrar en el campo de presencia desde

³⁹ Claude BARRIÈRE, Op. cit., pág. 269-276.

"otro lado", desde un vacío copresente, según la luz del fuego y la mirada los oscurece o los aclara... Pero este registro de entrada y de salida es producido también por la combinación cóncava-convexa, por ejemplo en la gruta de Font-de-Gaume en Dordogne, precisamente en la "Capilla" de los bisontes donde, además de la "irrupción de la Fuerza" que sorprende al visitante desprevenido, los bisontes parecen verdaderamente entrar y salir de los límites, lo que nos recuerda –ahí también– las Venus asociadas a las paredes del hábitat.

Citemos también, la repetición de los motivos produciendo los efectos de perspectiva, de profundidad; a título de ejemplo, en la caverna de Chauvet los paneles de los caballos y de los felinos, y sobre todo de los rinocerontes, donde los cuernos repetidos crean una verdadera "vía de salida"...

Lo "sagrado" trasciende los límites y/o irrumpe en el interior de los límites.



Caverna de Chauvet



Si el tiempo está suspendido, entonces el "yo" está igualmente suspendido. Efectivamente, la figura humana está muy raramente representada y, en general, se trata de seres compuestos que se encuentran en la periferia de la caverna (por ejemplo en Lascaux, el hombre con cabeza de pájaro está ubicado en un pozo a un lado, y el hombre-bisonte está situado en el extremo de la gruta de Gabillou). En este caso, el cuerpo es esquemático y la cabeza es la de un animal. El

humano, entonces, es físicamente (cuerpo) "inconsistente" y mentalmente (cabeza) no es "él mismo". Esto pareciera indicar la transformación del que entra en la gruta: su cuerpo pierde importancia y su mente está ahora dotada de nuevos atributos. Pero en las profundidades de las cavernas no hay más presencia humana, el "yo sicofísico" desaparece totalmente. No pensamos que se trate allí de un trance con "sustitución del yo"⁴⁰, sino de la "suspensión del yo" sin sustitución; los animales representan aquí no a los "dioses" o los "espíritus", sino las capacidades trascendentes de la conciencia y/o las traducciones alegóricas de significados luego de una experiencia de contacto con los espacios profundos.

En fin, existe un efecto general de suspensión por el hecho de que los animales mamíferos de gran talla y de peso importante, o sea pesados, aparecen aquí muy ligeros, flotando, levitando, volando, como ingravidos, como si hubiera un "congelamiento de las imágenes" como si estuvieran suspendidos en el vacío ya que no hay ningún suelo firme representado, no hay ningún punto de apoyo con referencias materiales (lo que nos recuerda las Venus sin pies y sin pedestal). Cuerpos enormes, voluminosos y potentes, y a la vez "cuerpos sutiles", de "almas" desprendidas, ligeras, elevadas, o dicho de otro modo, una "mente liberada".

Notemos también que a pesar de su naturaleza salvaje y su potencia, no hay ninguna agresividad que emane de estos animales, no hay ningún conflicto, combate o signo de violencia, ningún sufrimiento, aún cuando raras veces aparecen heridos por una flecha. Es como si estuvieran por encima de toda "pasión", desprendidos, en paz y pacíficos (como las Venus), de una neutralidad serena.

Además su mirada no está dirigida hacia el mundo exterior: los animales no miran nada en particular ni se miran entre ellos, tampoco cuando se encuentran frente a frente. Tienen los ojos abiertos pero su mirada es "vacía", "contemplando el vacío".



Caverna de Lascaux

⁴⁰ SILO, *Psicología IV*, Op. cit., pág. 330-333.

Todo esto nos parece testimoniar la suspensión del yo y la estructura de conciencia inspirada, y más particularmente el "éxtasis": *situaciones mentales en que el sujeto queda absorto, deslumbrado dentro de sí y suspendido*⁴¹. Pero teniendo en cuenta el efecto de movimiento producido por la llama de la antorcha, es igualmente posible registrar las características del "arrebato": *la agitación emotiva y motriz incontrolable, en la que el sujeto se siente transportado, llevado fuera de sí a otros paisajes mentales, a otros tiempos y espacios*⁴².

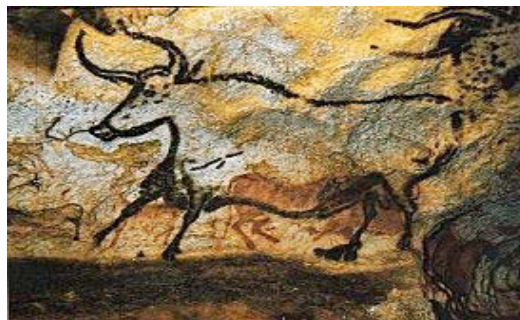
Conciencia lúcida

No sabemos desde qué nivel de conciencia los artistas entraban en los espacios sagrados, pero varios indicadores nos prueban que "regresaban" con un nivel de conciencia elevado y lúcido para ejecutar su arte. ¡A menos que haya sido la realización artística misma lo que les permitía elevar su nivel y su estado de conciencia para hacer la experiencia de contacto con lo Sagrado!

a) El salto de perspectiva

Lo que sorprende en todas las cavernas es la voluntad de crear perspectivas, de caer en cuenta de las distancias, de producir la noción de volumen, de profundidad, de tridimensionalidad, de mostrar la existencia de la coordenada Z, la profundidad del punto de observación; el salto de perspectiva permitiendo una visión global, en estructura. En efecto, el juego óptico ya mencionado e ilustrado anteriormente –es decir la utilización de los convexos-cóncavos produciendo el efecto de volumen– y la repetición de una forma (animal) sobre diferentes niveles (planos) creando el efecto de perspectiva, de profundidad y distancia, están omnipresentes.

Pero además los animales –y particularmente los uros– son representados desde diferentes planos a la vez: la cabeza y el cuerpo de perfil, los cuernos a tres cuartos, las pezuñas vistas desde arriba y el ojo generalmente de frente.



Grotte de Lascaux

⁴¹ SILO, *ibid.*, pág. 326.

⁴² SILO, *ibid.*

Otro hecho a subrayar: numerosas pinturas tienen una dimensión impresionante. A modo de ejemplo, en la gruta de Cussac, el bisonte mide 4 metros de largo, y en la caverna de Rouffignac, un caballo tiene un largo de 3 metros. Están realizados con proporciones perfectas, aunque el espacio en esas partes de la caverna no permitan al artista tener una distancia suficiente para visualizar su obra enteramente. En cuanto al techo, del cual el caballo es parte, tenemos ya visto que muestra una composición intencional, con una disposición en semicírculo alrededor de la apertura de los pozos. El conjunto no habría podido ser visto de un solo golpe, sino desde el fondo del pozo, es decir a 7 mts. de profundidad, cosa imposible. Así se hace evidente que la realización de estas pinturas es fruto de la perspectiva mental, de la profundidad de la mirada del ejecutante.

Otro ejemplo: en la caverna de Lascaux, en el extremo de la galería axial llamada "Méandre" (meandro), un caballo de más de 2 metros es representado en semicírculo, siguiendo la forma de las paredes curvas y como cayendo en el vacío (lamentablemente no existe ninguna foto o ilustración que pueda mostrar este efecto). Era imposible en aquella época verificar con la percepción si las proporciones correspondían, y sin embargo todo es perfecto. Por otra parte, es el caso de todas las representaciones inmensas, que el artista en ningún caso podía visualizar enteramente: esas representaciones no sufrieron ninguna deformación, las proporciones son perfectas (muy diferentes de las deformaciones intencionales de otras partes de la gruta donde se hubiera podido, de haber querido, respetar fácilmente las proporciones reales).



Grotte de Lascaux

Todo esto indica que las obras se realizaron siendo "miradas" no desde el lugar donde se encontraba físicamente el artista, es decir no desde el "yo" (conciencia de vigilia normal), sino desde una distancia mental, una mirada inclusiva, con una visión panorámica, de conjunto, permitiendo puntos de vista múltiples y simultáneos. En suma, una visión de estructura propia de un nivel de conciencia lúcida, de conciencia de sí.

b) Visión de estructura y de unidad.

Desde una mirada incluyente, la caverna aparece como "continente", una "forma" poniendo multiplicidad de elementos en relación, en estructura, en unidad.

La caverna decorada es un "todo coherente", donde reinan las paradojas, la unión de contrarios. Es el espacio del "más allá de los opuestos", de la *coincidentia oppositorum*.

La caverna es subterránea, pero su forma es la de la bóveda celeste; es un espacio vacío pero lleno de significados; el espacio de una forma cerrada, donde, sin embargo, reina un registro de infinito, de eternidad. Los animales son terrestres pero vuelan por los aires; están en movimiento y al mismo tiempo inmóviles, suspendidos; son grandes y pesados y al mismo tiempo ligeros, ingravidos; naturalmente son salvajes pero aquí son pacíficos. En numerosas cavernas se encuentran los motivos de manos apoyadas, tanto en "negativo" como en "positivo"⁴³.



Caverna de Chauvet

En fin, el rojo y el negro se alternan, están en yuxtaposición o bien componen el mismo animal.



Caverna de Lascaux

⁴³ Mano en negativo: aplicación de la mano sobre la pared y proyección de un colorante, por soplo. Mano en positivo: después de haberle inducido colorante, esta es aplicada sobre el muro como un sello.

Desde hace algunos años, ciertos investigadores comienzan a tomar conciencia: (...) *Es la razón por la que nos parece interesante introducir la noción de volumen en la interpretación de la organización del ámbito. En otros términos, nos parece que lejos de ser el fundamento del dispositivo, el panel no es más que la última subdivisión de un dispositivo haciendo del conjunto del arte de la gruta un todo coherente. No pensamos que la decodificación pueda limitarse al corte en sucesión de paneles, sino que es más bien preferible considerar la cavidad en su conjunto... Desde este punto de vista el célebre tema de la confrontación, donde la noción se encuentra extendida a la idea de fenómeno de eco de una pared a otra, lo que una vez más pone en evidencia la percepción de la galería en su volumen. El hecho no es además, único, y citaremos por memoria el caso de Niaux donde paredes, suelo y techo del salón negro se hacen eco...*⁴⁴

Se evidencia que la gruta es concebida como una unidad, una "composición" con una visión de conjunto y de estructura. Esto exige varios niveles de lectura: cada elemento parece tener una significación propia, tal como cada uno de los paneles; luego hay un gran número de relaciones ciertamente llenas de sentido entre elementos y paneles; además está el sentido global de la caverna en tanto "totalidad" y, finalmente ¿por qué no considerar también el conjunto de las cavernas?

Posibles técnicas y procedimientos utilizados

No podemos, evidentemente, afirmar nada en cuanto a los procedimientos utilizados, y menos aún pretender que haya existido una sistematización de "pasos" para alterar la conciencia y para suspender las actividades del yo. Pero tenemos por lo menos algunos indicios.

La entrada de la caverna servía ciertamente de "umbral" para pasar a otro espacio mental. El avance en las largas galerías horizontales correspondía seguramente a registros de interiorización cenestésica y kinestésica sobre el eje Z, para acceder luego a un espacio esférico. Desde allí era posible trascender los límites con los mismos procedimientos mencionados en el capítulo de las Venus, y/o producir un salto de perspectiva con una mirada inclusiva permitiendo desplazar el yo-atención hacia el campo de copresencias. Pero no sabemos cómo procedieron ellos para suspender su "yo" y para entrar en lo Profundo; nos parece sin embargo que todo lo dicho anteriormente habla en ese sentido.

En cuanto a la alteración de la conciencia, ya hemos mencionado la carencia de estímulos externos en las grutas. Podemos igualmente suponer un cierto agotamiento físico teniendo en cuenta el esfuerzo empleado para penetrar en las profundidades y en algunos casos muy

⁴⁴ Frédéric PLASSARD et Jean PLASSARD, *Figures inédites de la Grotte de Rouffignac*, Paris, Éditions du CNRS, 2001, Gallia préhistoire n°42, pág. 105.

raros, a la anoxia en ciertas partes profundas de la caverna. No pensamos en la inhalación de humo o de vapores tóxicos como medio sistemático de alteración, ya que el enebro que parece haber sido utilizado muy frecuentemente para confeccionar las antorchas no desprende ningún humo y que las maderas resinosas desprenden demasiado para haber sido utilizadas. Evidentemente podríamos suponer también la ingestión de ciertas plantas, pero no hay ninguna huella. En cuanto a la música, se han encontrado efectivamente huellas de instrumentos como las flautas, pero no en las grutas mismas, aunque ellas sean un lugar propicio para experimentar el sonido, particularmente para producir la interiorización y la alteración. Pero quizás no había necesidad de alterarse con sustancias externas y/o artificiales; quizás el poder del Propósito y la acción de forma eran suficientes o bien, como ya lo hemos sugerido ¿quizás la actividad artística en sí misma era un recurso para elevar el nivel de conciencia y producir la inspiración desde una vigilia lúcida?

Unidad y continuidad cultural, identidad regional

Durante los largos miles de años, tradiciones estables han asegurado una maduración de una simbólica donde el desarrollo es absolutamente continuo desde la primera manifestación artística hasta el fin del Magdaleniense. Esta continuidad es mas impactante aun cuando el equipo material se renueva periódicamente, lo que se expresa en los cortes culturales creados por los prehistoriadores como Châtelperroniense, Auriñaciense, Gravetiense, Solutrense, Magdaleniense ... Un arqueólogo del futuro, buscando cómo dividir de manera expresiva nuestra duración desde la Edad media, crearía sin duda la siguiente escala cronológica: arco-iense, ballesta-iense, arcabuz-iense, mosquete-iense, fusil-iense, cohete-iense, etc, que daría buena cuenta de la discontinuidad progresiva de nuestro equipamiento militar, pero no tendría ninguna muestra de la continuidad real de nuestras tradiciones religiosas. Lo mismo sucede en la Prehistoria: el Auriñaciense no es un tipo de hombre ni una lengua, sino un tipo de azagaya y mas allá de los criterios provenientes principalmente de las técnicas de caza), todo testimonia una continuidad. El arte es precisamente el testimonio más claro de esta continuidad. El arte paleolítico europeo es homogéneo y continuo, lo que implica la continuidad y la homogeneidad cultural de grupos humanos que lo han seguido. Tal azagaya quizás venida del Oriente o del Sur pudo haber sido adoptada con entusiasmo sin que por eso se perdiera el hilo de las tradiciones religiosas que estaban a la base de las tradiciones artísticas.⁴⁵

Esta homogeneidad no es una "uniformidad" y la continuidad temporal no es un "conservadurismo". Es muy evidente que se trata de la primera expresión estructurada y sistematizada, a través del arte visual, de un

⁴⁵ André LEROI-GOURHAN, *La préhistoire de l'art occidental*, Mazenod, Paris, 1965.

mismo sistema de registros, de significados, de representaciones internas, visiblemente compartidas, traduciendo una sensibilidad y una espiritualidad común. Se trataría entonces de un fenómeno interno común capaz de trascender las separaciones y las diferencias externas, de crear y de perennizar una unidad y una identidad cultural a escala continental. Y si esta "trascendencia social" ha podido producirse, es ciertamente porque había condiciones que lo permitieron: un mismo tipo de experiencias internas asociadas a un mismo tipo de espacios; experiencias no sometidas al azar cotidiano, a imagen de las cavernas preservadas de los cambios naturales, lugares "inmóviles" y "eternos", en contraste con el "nomadismo" y la "finitud".

Y aunque en cada nuevo lugar la tribu recreaba un nuevo centro de gravedad físico a su escala –la casa-hogar–, es muy probable que una de las funciones de las cavernas decoradas haya sido la de servir de centro de gravedad, centro de referencia estable para un conjunto humano más importante. Un "centro de gravedad colectivo" (en realidad "centros" en plural, ya que se trataba de un policentrismo como en todas las sociedades nómadas), primero existiendo físicamente, después de manera copresente ya que, siendo nómadas, las tribus no permanecían largo tiempo al lado de "su" gruta. Retomando la ruta, la tribu no llevaba consigo la gruta sino su recuerdo, una gruta intangible, una imagen: la caverna decorada como centro de referencia tangible, luego intangible, donde los significados continuaban operando desde la "copresencia". El nómada no se arraigaba físicamente, se arraigaba mentalmente. La gruta no era sólo un espacio físico externo sino que correspondía a un espacio interno y a un estado interno, según nosotros a la conciencia inspirada. Y era ese el centro de gravedad que daba entonces referencia y unidad física a todo un continente.

Sabemos, gracias a los métodos de datación, que las cavernas no eran frecuentadas con permanencia; cientos y miles de años, por tanto varias generaciones, separan a veces las diferentes realizaciones artísticas. Desde luego, los arqueólogos prefieren hablar más bien del número de eventos que de la duración de la frecuentación.

Parece que los artistas –o quizás nosotros deberíamos llamarlos "buscadores de sentido y de trascendencia expresándose artísticamente"– realizaban sus obras y se iban, sin jamás volver a ver sus producciones. Así, la experiencia traducida en imágenes era proyectada sobre la pantalla de su espacio de representación que coincidía con las paredes de la gruta; al mismo tiempo que estas representaciones internas eran grabadas en la memoria individual y colectiva, eran también grabadas materialmente sobre las paredes físicas para la posteridad. Y como la acción de grabar (o de dibujar) sobre las paredes era también grabada en memoria, esos "grabados" internos-externos actuaban de ahí en adelante desde la copresencia. Si eran recubiertas enseguida por otros grabados, se hacían más potentes todavía.

Es justamente interesante observar la gran cantidad de superposiciones de grabados (pero también de pinturas) donde un gran número es el

punto de partida de nuevas creaciones. La superposición –sobre todo de los grabados– era tan importante, que un artista estaba obligado a terminar enteramente su obra en una sola sesión, de otro modo no habría podido encontrar lo que había comenzado. Esta aparente "falta de respeto" hacia las realizaciones anteriores puede sorprender ya que había suficiente lugar en las cavernas inmensas para que todos pudieran grabar allí sus figuras sin cubrir aquellas que habían sido hechas anteriormente. Parece entonces que fue hecho intencionalmente y que el objetivo no era que las obras fueran "vistas" sino más bien el acto de realización mismo. Y si la continuidad temporal y la trascendencia eran valores centrales, entonces sí eso tenía un sentido: aquel de la cadena de actos, de la transformación de una acción en otra, tejiendo el hilo de la eternidad. *...Las acciones realizadas siguen actuando y su influencia no se detendrá jamás. Esta cadena de acciones desatadas en vida no puede ser detenida por la muerte...*⁴⁶

Y cuando uno se encuentra en la profundidad de estas cavernas, es innegable que las paredes irradian la Vida y la Dirección trascendente.

Conclusión

Después del descubrimiento del fuego, el hombre amplifica su espacio físico externo –sale de su medio de origen emigrando hacia otros continentes– al tiempo que amplía su espacio interno, su mente, buscando superar también ahí sus límites habituales. Él ya era nómada; a partir de ese momento sería también explorador y creador cada vez más obsesivo. Él penetrará en la profundidad de las cavernas gracias a la luz artificial del fuego, al tiempo que avanzará con la luz de su intencionalidad y la fuerza de su Propósito, en las profundidades de su espacio de representación para luego trascenderlo.

La caverna ornamentada es un mundo poético y mítico que testimonia otra realidad y a la vez transporta a esa otra realidad: un mundo de significados. Vida, Fuerza, Dirección, Libertad, Paz, Unidad, Belleza: un Paraíso extático pero no estático; un "todo coherente" donde los opuestos no se oponen, una estructura de conciencia inspirada, inspiración proveniente del "más allá" de los límites del espacio de representación, pero cuyos efectos se traducen en el interior de este espacio mental para ser materializado enseguida con gran talento sobre las paredes del espacio externo, físico.

El arte parietal no refleja un sistema de valores y creencias de tipo religioso (con divinidades) o mágico (en el sentido de "simple superstición"). Se trata de un arte que expresa una espiritualidad basada en la experiencia "directa" de la Presencia de lo Sagrado, experiencia traducida con los valores y las creencias de la época. Pudo haber sido igualmente, una experiencia cuyas consecuencias fueron precisamente un nuevo sistema de valores y creencias basadas en la Unidad.

⁴⁶ SILO, *El Mensaje de Silo*, Editorial Ulrica, Argentina, 2007, pág. 126.

IV. Una "Escuela de Formas"

La técnica avanzada de las pinturas paleolíticas revela que no se trata de obras de principiantes, sino de personas de oficio que dedicaron una buena parte de su vida a esta práctica del arte. Y numerosos "esbozos", "bocetos" y "experimentos" corregidos que se encontraron hacen más bien pensar en una suerte de actividad artística especializada, con una escuela, maestros, una orientación y una tradición local.⁴⁷

El arte parietal, ya lo habíamos dicho, presenta una gran homogeneidad temática y estilística, más allá de las particularidades locales. Igualmente las Venus en bulto redondo presentan esta misma homogeneidad, a pesar de sus especificidades respectivas. Por otra parte, hay numerosos puntos comunes entre las Venus y el arte parietal. He aquí algunos ejemplos: el estilo naturalista pero no realista (deformaciones para acentuar ciertas partes del cuerpo); la ausencia de pies y de soporte de la Venus que no puede mantenerse parada y la ausencia de suelo donde los animales pudieran apoyarse, desde luego la ausencia de toda atadura con una base material y la impresión de suspensión; las Venus al igual que los animales poseen cuerpos voluminosos y potentes, sin embargo parecen ligeros y pacíficos; en los dos casos estamos frente a una técnica pictórica y escultórica creando volumen, la tridimensionalidad representando su objeto como una entidad-unidad-globalidad, una estructura, un todo coherente, en el cual reina la armonía de los opuestos; en los dos casos, el artista testimonia la profundidad de la mirada, una mirada inclusiva, es decir lucidez.

Este arte intencional, codificado, homogéneo, estructurado y sistematizado deja suponer la existencia de una "corriente artística" y de una "Escuela de arte visual", la primera en el mundo. Sin embargo este arte –a pesar de su técnica y su esteticismo admirables– no es simplemente una "fábrica de lo bello" sino una actividad sagrada (al igual que el manejo del fuego) teniendo por objetivo traducir artísticamente la belleza de lo sagrado, de captar visualmente una armonía, una fuerza, una dirección inasible e invisible, de representar alegórica y simbólicamente una esencia y un sentido no representables, de formalizar lo que no tiene forma. En suma, una "Escuela de formas" para traducir la Realidad sin forma y/o con el fin de crear condiciones para entrar en contacto con ella. Por supuesto no se puede hablar de una Disciplina o de una Ascesis, pero es innegable que se trata de la primera manifestación por la cual el hombre busca codificar, sistematizar y transmitir de generación en generación un conocimiento (procedimientos) para traducir formalmente (visualmente) la experiencia de un plan trascendente y, probablemente, también para entrar en contacto con él. Quizás podríamos hablar por lo menos de un primer "oficio iconográfico" constituyendo un estilo de vida centrado en el contacto con lo Sagrado, teniendo como centro de gravedad la conciencia inspirada.

⁴⁷ Arnold HAUSER, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Le Sycomore, Paris, 1996, pág. 25-26.

Epílogo

Ténetor III se detuvo en la caverna. Estaba en condiciones de salir al espacio exterior. «¿Cuál espacio exterior?», se preguntó. Hubiera bastado con sacarse el casco para encontrarse sentado en el recinto anecoico. En esa duda recordó la desaparición de Ténetor II, y la incoherente información que entregó el cristal al ser activado: una holografía monótona en la que el expedicionario aparecía cantando en largo lamento. Eso era todo. Pero también rememoró la voz de su maestro. Sintió los poemas que tanto tiempo atrás aquél hiciera ondear como brisa marina; escuchó la música de cuerdas y el sonido de los sintetizadores; vio los lienzos fosforescentes y las pinturas que crecían en las paredes de manganeso flexible; rozó nuevamente con su piel las esculturas sensibles... De él había recibido la dimensión de ese arte que tocaba los espacios profundos, profundos como los negros ojos de Jalina, profundos como ese túnel misterioso. Aspiró con fuerza y avanzó hacia la salida de la gruta.

Era una hermosa tarde en la que estallaban los colores. El sol arrebolaba las líneas montañosas mientras los dos ríos lejanos serpenteaban en oro y plata. Entonces Ténetor III asistió a la escena que la holografía había mostrado fragmentariamente.

Allí estaba su predecesor cantando hacia la Mesopotamia:

Oh Padre, trae de lo recóndito las letras sagradas.

¡Acerca aquella fuente en la que siempre pude ver las ramas abiertas del futuro!

Y mientras el canto se multiplicaba en ecos lejanos, aparecía en el cielo un punto que se acercaba velozmente. Ténetor ajustó el zoom a esa distancia y entonces vio claramente unas alas y una cabeza de águila; un cuerpo y una cola de león; un vuelo de nave majestuoso; un metal vivo; un mito y una poesía en movimiento que reflejaba los haces del sol poniente. El canto seguía mientras se perfilaba la figura alada que extendía sus fuertes patas de león. Entonces se hizo el silencio y el grifo celeste abrió su enorme pico de marfil para responder con un chillido que, rodando en los valles, despertó a las fuerzas de la serpiente subterránea. Algunas piedras altas se trizaron elevando en su caída nubes de arena y polvo. Pero todo quedó en calma cuando el animal descendió suavemente. Pronto un jinete saltó ante el hombre que agradeció la esperada presencia de su padre.

Y el jinete extrajo de una alforja sostenida en el grifo, un libro grande, antiguo como el mundo. Luego, sentados en el rocoso suelo multicolor padre e hijo respiraron el atardecer; se contemplaron largamente y así dispuestos abrieron el viejo volumen. En cada página se asomaron al

cosmos; en una sola letra vieron moverse a las galaxias barradas, a los cúmulos globulares abiertos. Los caracteres danzaban en los antiguos pergaminos y en ellos se leía el movimiento del cosmos. Al tiempo los dos hombres (si es que eran hombres), estaban en pie. El más anciano, con sus largas ropas desajustadas y sueltas al arbitrio del viento, sonrió como nadie pudo haber sonreído jamás en este mundo. En el corazón de Téneter III se escucharon sus palabras: «Una nueva especie se abrirá al Universo. ¡Nuestra visita ha terminado!» Y nada más. Nada más.

Ante los ojos de Téneter estaban los ríos que serpenteando en oro y plata se convertían a momentos en las ramas arteriales y venosas que irrigaban su cuerpo. En el rectángulo del visor aparecían sus pulmones delatando el jadeo respiratorio y esto le hizo comprender de dónde habían salido las batientes alas del grifo. Y en una zona de su memoria supo encontrar las imágenes míticas que había visto plasmadas con tanta realidad.

Decidió volver a la gruta al tiempo que observaba la cadena alfanumérica que se desplazaba en el borde de la pantalla. De inmediato el rectángulo mostró el movimiento que sus imágenes inducían infinitesimalmente en sus piernas y así penetró en la caverna. «Sé lo que hago» pensó, «¡sé lo que hago!» Pero esas palabras dichas para sí mismo retumbaron afuera, llegaron a sus oídos desde afuera. Al mirar la pared rocosa escuchó frases referidas a ella... Estaba rompiendo la barrera de las menciones en que se mezclan los distintos sentidos; tal vez por eso recordó aquel poema que recitaba su maestro:

«A noir, E blanc, I rouge, U vert, O bleu:
voyelles Je dirai quelque jour vos naissances latentes»⁴⁸.

Luego vio una piedra que abría sus aristas como flores coloreadas y en ese caleidoscopio advirtió que estaba rompiendo la barrera de la visión. Y traspasó cada sentido como hace el arte profundo cuando toca los límites del espacio de la existencia.

Tiró hacia arriba su casco y se encontró en el cuarto anecoico, pero no estaba solo. Por algún motivo, la sección en pleno estaba rodeándolo. Jalina lo besó suavemente al tiempo que la impaciencia del conjunto se hizo sentir con fuerza.

- ¡No diré nada!,- fueron las escandalosas palabras de Téneter. Pero luego explicó que se pondría de inmediato a elaborar un informe que no debía ser conocido por los demás hasta que cada uno hubiera hecho su parte. Así se dispuso que, uno tras otro, los miembros de la sección viajaran al espacio virtual puro. Al final se procesarían datos exentos de mutuas influencias y entonces sería el momento de iniciar las discusiones. Porque si ocurría que todos reconocieran

⁴⁸ En la primera parte de la poesía de A. RIMBAUD, *Voyelles* (Vocales).

el mismo paisaje en el espacio virtual puro, el Proyecto podría realizarse. ¿Cómo llegaría a todo el mundo? Como ha llegado cualquier tecnología. Además, los canales de distribución estaban abiertos por esa red de gente excepcional que estaba más allá de la cáscara externa a que había sido reducido el ser humano. Ahora sabía que existía, que todos los otros existían y que eso era lo primero en una larga escala de prioridades.

(...)

- *Cuánto me alegra escucharla, señora Walker. ¡Cuánto me alegro! Pero dígame, ¿en qué momento empezó a cambiar todo?... ¿Cuando nos dimos cuenta que existíamos y que, por tanto, otros existían? Ahora mismo yo sé que existo, ¡qué estupidez! ¿No es cierto señora Walker?*
- *No es ninguna estupidez. Yo existo, porque usted existe y a la inversa. Esta es la realidad, todo lo demás es una estupidez. Creo que los muchachos de... ¿cómo es que se llamaba?... ¿Algo así como «La Inteligencia Torpe»?*
- *El Comité para la Defensa del Sistema Nervioso Débil. Nadie los recuerda, por eso les he dedicado un poema.*
- *Eso, eso. Bueno, los muchachos se las arreglaron para poner las cosas en claro. En verdad no sé cómo lo hicieron, pero lo hicieron. ¡De otro modo estaríamos convertidos en hormigas, o en abejas, o en trífidos melancólicos! No advertiríamos nada. Por lo menos durante un tiempo más; tal vez nosotros no hubiéramos vivido esto que estamos viviendo. Solo lamento lo de Clotilde y Damián y tantos otros que no alcanzaron a ver el cambio. Estaban realmente desesperados y lo más grave es que no sabían por qué. Pero miremos hacia el futuro.*
- *Así es, así es. Toda la organización social, si es que se le puede llamar así, se está desplomando. En tan poco tiempo se está desarticulando completamente. ¡Es increíble! Pero esta crisis vale la pena. Algunos se asustan porque creen que van a perder algo, ¿pero qué van a perder? Ahora mismo estamos modelando una sociedad nueva. Y cuando arreglemos bien nuestra casa, daremos un nuevo salto. Entonces sí vendrán las colonias planetarias y las galaxias y la inmortalidad. No me preocupa que en el futuro entremos en una nueva estupidez porque ya habremos crecido y, al parecer, nuestra especie se las arregla justo en los momentos más difíciles.*
- *Ellos comenzaron con los programas del espacio virtual. Los armaron de tal forma que todo el mundo quiso ponerse a jugar y, de pronto, las personas advirtieron que no eran figuras planas recortadas. Se*

dieron cuenta que existían. Los chicos fueron el fermento de algo que seguramente iba a ocurrir, sino no se explica la velocidad del asunto. La gente tomó todo en sus manos, ¡ya lo creo! El final de la historia fue espectacular ya que el ochenta y cinco por ciento de la población mundial, o soñó o vio al león alado, y también escuchó las palabras del visitante cuando regresaba a su mundo. Yo lo vi ¿y usted?

- Yo lo soñé.
- Es igual... Por ser ésta la primera vez que hablamos, ¿le parecerá excesivo si le pido un gran favor?
- Vamos, vamos, señora Walker. Estamos viviendo un nuevo mundo y todavía nos cuesta un poco encontrar formas libres de comunicación personal.
- ¿Me leerá usted sus poemas? Imagino que son ineficientes, arbitrarios y, sobre todo, reconfortantes.
- Así es señora Walker. Son ineficientes y reconfortantes. En cualquier momento se los leeré. Pase usted un maravilloso día.⁴⁹

⁴⁹ SILO, *El Día del León Alado*, Op. cit., pág. 594-600.

Conclusiones finales

Futuro echó una mirada "hacia atrás", iluminando la primera etapa del Proceso humano.

Le había pedido a su arqueólogo virtual que hurgara en la región mental de esa época y que recuperara algunos vestigios –las "imágenes densas"– que le permitieran reavivar sus registros.

Ahora recordaba mejor: era la época del Sapiens, del hombre que se había llamado a sí mismo "el que sabe". Futuro sonrió: ¡qué gracioso! ¡Qué atrevido! Afirmar no lo que es, sino la aspiración de lo que aún no es. Claro, Sapiens siempre quiso "conocer", incluso si al comienzo perdía a menudo su Propósito y se confundía una y otra vez "creyendo saber". Pero en realidad no era tan sorprendente que aspirase al Conocimiento ya que él había nacido de una experiencia, la del "re-conocimiento" del fuego. Y además, desde su origen fue "equipado" con todo lo necesario para alcanzar ese Conocimiento al que aspiraba. Sí, tenía todo, incluso la Dirección. Sólo debía aprender cómo utilizar todo su potencial y, obviamente, ese aprendizaje tenía altibajos.

Sí, Sapiens siempre supo, en el fondo de sí mismo, que el motor que lo había "puesto" en la Historia era la rebelión contra la muerte, la "finitud", y que su misión consistía en trascenderla para acceder al Buen Conocimiento y al Sentido. E hizo unos hermosos avances en ese camino, especialmente cuando logró producir el fuego; un momento inolvidable y determinante para su evolución posterior. De hecho, es a partir de ese momento que comenzó a lanzarse de manera intencional en la búsqueda de la Trascendencia, la intuición sugiriéndole que había una relación entre ese fuego externo que se había vuelto "inmortal" y esa "presencia", ese otro "fuego", que sentía a veces en su interior.

Futuro examinó más de cerca las primeras huellas materiales dejadas por Sapiens, sobretodo los primeros testimonios artísticos de sus intentos de trascendencia biológica, social y espiritual; y le pareció que eran admirables para tratarse del inicio. Sí, ese joven Sapiens le había dado a su crisis existencial una respuesta espiritual, transformando su lucha por sobrevivir en búsqueda de trascendencia y su empeño le prodigó la Inspiración de lo Profundo. Y tradujo esa experiencia con mucho talento y lucidez creando mitos "plásticos", mitos que generaron una espiritualidad. Y esa espiritualidad dio origen a una cultura (que algunos ignorantes del siglo XX llamaron "paleolítica"); y esa cultura, a su vez, dio identidad, unidad y continuidad a una vasta región (llamada "Europa" a partir del siglo XVI). Sin ninguna duda, los hombres de esa época y de esa región habían hecho su parte.

Después, Sapiens había continuado produciendo otros momentos "luminosos" aunque separados por largos períodos mas o menos oscuros, ya que sus avances se producían cuando él entraba en crisis mientras cada vez que las cosas se acomodaban un poco, él volvía a distraerse. Entonces la sombra de la muerte volvía a invadir su corazón y la ilusión de los límites espacio-temporales aprisionaban una vez más su consciencia. Su Propósito ya no estaba ubicado en el centro y el vacío dejaba de ser un espacio de inspiración para convertirse en un espacio de sin-sentido.

En el siglo XX, un erudito⁵⁰ ilustró muy bien esta situación a través de un mito:

Se trata de la leyenda de Parseval y el Rey Pescador. Recordemos que una misteriosa enfermedad paralizaba al viejo Rey, quien poseía el secreto del Grial. Pero no sólo el Rey sufría, todo alrededor de él se derrumbaba, se deshacía; el palacio, las murallas, los jardines; los animales no se reproducían más, los árboles no daban más frutos, los ríos se secaban. Numerosos médicos habían intentado curar al Rey Pescador sin obtener ningún resultado. Día y noche llegaban caballeros y todos se interesaban primeramente por la salud del Rey. Sólo un caballero –pobre, desconocido, incluso ridículo– se permitió ignorar el ceremonial de cortesía. Se trataba de Parseval que sin tener en cuenta los modales corteses avanzó hasta donde se encontraba el Rey y, sin ningún preámbulo, le preguntó: “¿Dónde está el Grial?”. En ese preciso instante todo se transformó: el Rey se levantó de su lecho de sufrimiento, los ríos y las fuentes comenzaron a fluir, la vegetación renació y el castillo se restauró de manera milagrosa. Unas pocas palabras de Parseval habían bastado para regenerar toda la Naturaleza. Pero esas pocas palabras constituían la pregunta central, el único problema que podía importar, no solamente al Rey Pescador, sino al Cosmos entero: ¿dónde se encontraba lo real por excelencia, lo sagrado, el Centro de la vida y la fuente de la inmortalidad? ¿Dónde estaba el Santo Grial? Nadie, antes de Parseval, había pensado en hacer esta pregunta central y el mundo perecía a causa de esta indiferencia metafísica y religiosa, a causa de esta falta de imaginación y la ausencia de deseo por lo real... Este fragmento mítico parece mostrar que a menudo la muerte es el resultado de nuestra indiferencia frente a la inmortalidad.⁵¹

Por suerte, en los momentos verdaderamente críticos, siempre han existido seres un poco especiales que portaron el clamor de la especie hasta los espacios profundos, para volver de allí con los poderosos soplos de la Bondad y de la Sabiduría, vaciando así el centro de las nubes de ilusión, reavivando la llama del Propósito.

⁵⁰ Mircea ELIADE (1907-1986), historiador de las religiones, mitólogo y novelista.

⁵¹ Mircea ÉLIADE, *Images et Symboles*, pág. 70-72.

A mediados del siglo XX, ese siglo de "conciencia desdichada", surgió un "Mensajero de lo Profundo" para recordar las preguntas centrales: *¿Quién soy? y ¿Hacia dónde voy?*⁵² e indicar el Camino que conducía a las respuestas. Con su mirada trascendente, este Mensajero le recordó al hombre que aún era joven, que su desarrollo no había terminado y que disponía de todo lo necesario para acceder a una forma de consciencia superior y al espíritu inmortal, dependiendo de la vida que llevara.

De este modo él albergó su enseñanza en la consciencia de algunos precursores, asegurándose que la experiencia seguiría viva e irradiaría a través de ellos. Su misión consistió en crear las condiciones para un nuevo salto de la especie, pues a pesar de algunos progresos internos y externos innegables, la estructura psicofísica del ser humano no había cambiado desde su aparición.

Sapiens mantenía la misma forma mental y seguía sin poder resolver su sufrimiento de fondo, ya que la inmortalidad no había sido aún adquirida e incorporada como experiencia del mismo modo que lo fue, en su momento, la experiencia del fuego. Claro que desde el comienzo hubo individuos y grupos humanos que incursionaron en lo Profundo y tradujeron las "señales" de manera inspirada, con las formas culturales de sus épocas respectivas, pero nunca toda la especie había hecho la experiencia de modo concomitante. Sin embargo en un planeta ya mundializado, esa sintonía de conjunto, indispensable para el gran salto, podía finalmente producirse y, por consiguiente, podía producirse también la mutación tan esperada.

Y cuando el Mensajero constató además que los descubrimientos científicos comenzaban a demostrar todo lo que él había previsto en esos últimos 40 años –incluso la cuestión de la inmortalidad biológica, con la creación de la "vida sintética"⁵³–, concluyó que había suficientes indicadores para afirmar que un nuevo "horizonte espiritual" estaba emergiendo y que, por consiguiente, el nacimiento espiritual no iba a tardar. Entonces, hizo un brindis y abandonó este espacio-tiempo dirigiéndose hacia lo Profundo donde lo esperaban nuevas misiones.

Luego Futuro iluminó con su mirada los últimos instantes de ese primer gran ciclo del proceso humano. En efecto, todo, absolutamente todo había cambiado cuando la inmortalidad dejó de ser una especulación, una esperanza, una sospecha, una creencia convirtiéndose en una certeza proveniente de la Experiencia. El ser humano pudo entonces, por fin, acometer una nueva etapa en la espiral de su evolución. Habiendo

⁵² SILO, *El Mensaje de Silo*, pág. 146.

⁵³ En mayo 2010, Craig Venter (biólogo americano) y su equipo anuncian la creación de la "vida artificial", la primera célula sintética (derivada enteramente de un cromosoma sintético).

<http://darwinius.blogspot.com/2010/05/conferencia-de-prensa-craig-venter.html>

Entrevista (en francés) sobre la vida artificial con Joël de Rosnay, el autor de *Et L'Homme crée la vie*, Éditions Les liens qui libèrent, Paris, 2010.

<http://www.france24.com/fr/20100525-biologie-revolution-joel-de-rosnay-france-organismes>

resuelto el miedo a la muerte y el sin-sentido, su energía dejó de ser rehén del dolor y del sufrimiento, su fuerza dejó de desperdiciarse en fugas y compensaciones, su vida dejó de estar desestructurada por las contradicciones y su mente dejó de estar cubierta por ilusiones. Así pudo, por fin, contar con suficiente energía para dedicarse a una "vida poética" y edificar una cultura basada en el Buen Conocimiento, el Sentido y la Coherencia. De ese modo, luego de haber producido el "fuego de la consciencia", Sapiens logró finalmente producir el "fuego del espíritu inmortal" capaz de evolucionar sin límites más allá del cuerpo y del alma. *Pero, ¿cómo podría lo mortal generar algo inmortal? Tal vez deberíamos preguntarnos sobre cómo es posible que lo inmortal genere la ilusión de la mortalidad!*⁵⁴

Futuro también recordó que habían llamado el inicio del nuevo ciclo "la era de la Bondad, de la Inspiración y de lo Imprevisible". En cuanto a Sapiens, aunque él comenzaba a merecer un poco más su nombre, dejó de llamarse así. De hecho, dejó simplemente de nombrarse puesto que ya no era el de antes, y su nuevo "sí mismo" era innombrable.

Ariane Weinberger
arianeweinberger@gmail.com
Septiembre 2011

Parques de Estudio y Reflexión
La Belle Idée

Traducción del francés por
José Salcedo y Alicia Blanco
Enero 2012

⁵⁴ Extraído de una charla de Silo en el Parque de Estudio y Reflexión de Punta de Vacas, en 2004. www.silo.net (apartado "Hitos")

Bibliografía⁵⁵

- AJOULAT Norbert, *Lascaux, Le geste, l'espace et le temps*, Le Seuil, Paris, 2004, todo el libro.
- AMMANN Luis, *Autoliberación*, Editorial Plaza y Valdés, México, 1991, página 151 a 183. (otra edición en. ATE, Barcelona, 1980).
- CABALLERO José, *Morfología*, Editorial Antares, Madrid, 1997, todo el libro.
- DELPORTE Henri, *Observations paléo-topographiques, Bulletin de la Société préhistorique française*, 1962, Vol 59, n°11-12, pág. 813 a 818.
- ELIADE Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard Idées, Paris, 1963, pág. 16-17.
- ELIADE Mircea, *Images et symbole*, Éditions Gallimard, Paris, 1980, capítulo "Symbolisme du Centre", pág. 33 a 72.
- HAUSER Arnold, *Histoire sociale de l'art et de la littérature*, Éditions Le Sycomore, Paris, 1996, páginas 25 y 26.
- LOTTI Agostino, Espacialidad y temporalidad en la pintura, escultura y arquitectura, en el momento en que se manifiesta una nueva espiritualidad – *El Paleolítico*, <http://www.parcoattigliano.eu>, páginas 11 y 18.
- Material de Escuela, *Las Cuatro Disciplinas*, 2010, www.parquepuntadevacas.org Capítulo "Disciplina Morfológica", pág. 26 a 33.
- MAUREILLE Bruno, *Qu'est-il arrivé à l'homme de Neandertal*, Éditions Le Pommier, Paris, 2008, todo le libro.
- PERLES Catherine, *Préhistoire du feu*, Éditions Masson, Paris, 1977, páginas 13 a 26, 117 y 156.
- PLASSARD Frédéric et PLASSARD Jean, *Figures inédites de la Grotte de Rouffignac*, Paris, Éditions du CNRS, 2001, Gallia préhistoire n°42, pág. 105.
- SILLO, *Apuntes de Psicología*, Editorial Ulrica, Argentina, 2006. Capítulos "Psicología I" páginas 27 a 35 y 41 a 47, "Psicología II" pág. 200 a 243, "Psicología IV" pág. 309 a 336.
- SILLO, *El Día del León Alado, en Obras completas*, Vol.I, México, 2002, capítulos "La arcilla del cosmos" pág. 586 y "Los caracteres vivientes" pág. 594 a 600.
- SILLO, *El Mensaje de Silo*, Editorial Ulrica, Rosario, Argentina, 2007, capítulo "La Experiencia" pág. 126 y capítulo "El Camino" páginas 146 y 151.
- TOYNBEE Arnold J., *L'histoire*, Bibliothèque historique Payot, Paris, 1996, páginas 58 y 114.
- VIALOU Denis, *Au Cœur de la Préhistoire, Chasseurs et artistes*, Éditions Gallimard, Paris, 1996, pág. 84.

⁵⁵ Esta bibliografía no representa toda la documentación consultada durante nuestra investigación. Hemos optado por tomar en consideración en esta lista únicamente aquellos materiales que han tenido mas implicancia en nuestro estudio.

Resumen

El interés de esta investigación es buscar respuesta a las siguientes preguntas: ¿cuáles son las huellas más antiguas de la manifestación del Propósito y de la experiencia trascendental? ¿Cómo y en qué contexto se ha producido esa experiencia? ¿Bajo qué forma fue traducida en el mundo?

Hace alrededor de 700.000 años atrás, por primera vez, el homínido se opone radicalmente a los dictados de la Naturaleza, a su instinto de conservación, avanzando hacia el fuego en vez de huir de él como lo hacían todos los animales. Con ese acto de "desobediencia", ese "prehumano" trascendió su animalidad haciendo nacer su humanidad. El ser humano nace de una experiencia, la del "reconocimiento del fuego". Nace de una inspiración que se convierte en una aspiración: un Propósito que lo sobrepasa y que lo impulsa a sobrepasarse en una dirección trascendente. Así, al instinto por sobrevivir se suma la intención de vivir, la búsqueda de la continuidad y de la inmortalidad. Un "propósito" y una "dirección" que en adelante se encuentran impresos en la memoria de este ser histórico cuyo modo de acción social transforma su propia naturaleza; naturaleza cuya característica es precisamente la de trascenderse. Así, después del encuentro con el fuego, se irá desarrollando un largo proceso de aprendizaje y de evolución, durante el cual nacerá nuestra especie, el Homo sapiens.

Después de una mejor comprensión de las condiciones de origen del afán de trascendencia como fenómeno inherente al ser humano, estudiamos algunos aspectos culturales del Paleolítico superior (entre -35.000 y -10.000), y más particularmente sus expresiones en el continente conocido como Europa (desde el siglo XVI), región y época donde se encuentra una producción artística sistematizada de cantidad y calidad impresionante, como las así llamadas "Venus paleolíticas" y las "cavernas decoradas". El arte visual y plástico conocerá efectivamente, hace 30.000 años atrás, una verdadera "explosión" y para nosotros ese fenómeno traduce el surgimiento de una nueva espiritualidad que se da en un contexto determinado: una crisis existencial provocada por la extinción del hombre de Neandertal, fenómeno a cual Homo sapiens asistirá durante casi 10.000 años. Efectivamente, este arte surge solamente en los lugares donde Sapiens convive con Neandertal –desde los Pirineos hasta los Urales, incluso un poco en Asia Central– ¡y sobretodo en el mismo momento en cual Neandertal desaparece! Sapiens dará a su propia crisis existencial una respuesta espiritual: la de trascender sus límites aparentes, sobretodo el más sufriente que es la limitación de la vida por la muerte, la "finitud". El ser humano desobedecerá entonces, una vez más a sus determinismos, buscando la Experiencia de la trascendencia inmortal y dando testimonio de ella a través del arte.

Estudiando más de cerca las Venus paleolíticas y el arte parietal –con el punto de vista morfológico y el análisis alegórico y simbólico–, se advierte que la búsqueda de trascendencia biológica, social y espiritual estaban en el centro de la cultura del Paleolítico superior "europeo", y que el contacto con lo Profundo ha sido no solamente intencionado, sino también efectivamente experimentado.

La "Venus paleolítica", a pesar de su simplicidad aparente, esta cargada de significados profundos y múltiples. No se trata ni de una representación de la mujer en el sentido realista, ni de una diosa en el sentido neolítico. La Venus es un mito plástico representando lo "sagrado": la "madre mítica", el mito del fuego, la creación y continuidad de la vida, la trascendencia. La Venus no es solamente la expresión de la búsqueda de trascendencia biológica, social y espiritual: es también el testimonio de la experiencia trascendente y su traducción. No podemos saber si esta experiencia fue el fruto de procedimientos sistematizados o no, pero la Venus comprueba la existencia de tal experiencia, y algunos indicios parecen señalar que la "práctica" tenía un componente morfológico.

En cuanto a las cavernas subterráneas, Sapiens penetra en sus profundidades gracias a la luz artificial del fuego, al mismo tiempo que avanza con la luz de su intencionalidad y la fuerza de su Propósito en las profundidades de su espacio mental para luego trascenderlo.

Efectivamente, el arte parietal es un testimonio de la trascendencia de los límites del espacio de representación y de la traducción de un mundo de significados proveniente de otra realidad. Vida, Fuerza, Dirección, Libertad, Paz, Unidad, Belleza: un Paraíso extático pero no estático, un "todo coherente" donde los opuestos no se oponen, una estructura de consciencia inspirada plasmada con gran talento en las paredes tangibles del espacio externo.

No podemos saber con precisión cuáles fueron los procedimientos utilizados para entrar en los espacios y tiempos sagrados ni tampoco desde qué nivel de consciencia, sin embargo los indicadores nos hacen suponer que la fuerte carga afectiva del Propósito y la acción de forma de la cavernas fueron la base de la experiencia.

En todo caso, las técnicas artísticas utilizadas para la producción de las Venus así como para el arte parietal, dan testimonio de una consciencia lúcida.

Este arte no es la expresión de un sistema de valores y creencias de tipo religioso (es decir, creencia en divinidades) o mágico, sino una espiritualidad basada en la Experiencia "directa" de la Presencia de lo Sagrado, experiencia traducida con los valores y creencias de esa época. Es más: una experiencia cuya consecuencia fue precisamente el

surgimiento de un nuevo sistema de valores y creencias basado en la Unidad. Efectivamente, la gran homogeneidad temática y de estilo en las cavernas pintadas y también de las Venus, en una región tan extensa (desde los Pirineos hasta los Urales) y durante un período temporal tan largo (casi 20.000 años), nos permiten concluir que un mismo sistema de registros generó una espiritualidad común y que, a su vez, esa espiritualidad generó una cultura y una identidad regional; y una de las manifestaciones de esa cultura ha sido un "oficio icnográfico" que representó, por lo menos para los artistas, un estilo de vida.

Terminamos este estudio con algunas reflexiones sobre las perspectivas futuras. Nuestra especie, a pesar de los avances innegables en distintos planos, se encuentra todavía en su primer gran ciclo evolutivo: su estructura mental es siempre la misma y su sufrimiento de fondo no ha sido resuelto aún, siendo que la inmortalidad no está adquirida e incorporada como experiencia común como lo fue, en su momento, la experiencia del fuego. Sin embargo en un planeta ya mundializado, una experiencia trascendental concomitante traducida con Bondad y Belleza, podría finalmente producir las condiciones necesarias para un salto de consciencia y desde luego la mutación, tan esperada, de nuestra especie.