

ABRIL 1998

EL CORREO DE LA UNESCO



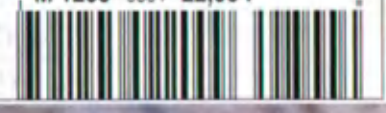
el arte de los comienzos

PINTURAS Y GRABADOS RUPESTRES



**ENTREVISTA A
IZET SARAJLIĆ**
**MEDIO AMBIENTE:
LAS RESERVAS DE BIOSFERA DE CUBA**

M 1205 - 9804 - 22,00 F



22 FRANCS FRANÇAISES - ESPAÑA: 620 PTS. IVA INCL. - MÉXICO: US\$ 780

CONCURSO INTERNACIONAL
DE FOTOGRAFÍA
LA PAZ EN LA VIDA COTIDIANA

En números siguientes continuaremos presentado en esta página una selección de las fotografías recibidas durante el concurso.



Area de juego.
Magadan (Rusia). Fotografía
de Jim Hodson (Reino Unido).

© Jim Hodson, Londres



Los dinkas, pueblo de
pastores (Sudán).
Un ternero nacido en el
camino. Fotografía de
Roger Job (Bélgica).

© Roger Job, Bruselas

el arte de los comienzos

PINTURAS Y GRABADOS RUPESTRES



© Christophe Chichet, Paris

INVITADO DEL MES

48

Izet Sarajlić

El gran poeta bosnio habla de sus esperanzas y sus temores.

Los primeros testimonios del espíritu creador	4
<i>por Robert G. Bednarik</i>	
Una escritura antes de la escritura	11
<i>por Emmanuel Anati</i>	
Arte de las tinieblas, arte de la luz	17
<i>por Denis Vialou</i>	
“Para los aborígenes de Australia la pintura rupestre es también un título de propiedad”	22
<i>Entrevista</i>	
La pista del chamanismo	24
<i>por Jean Clottes</i>	
Un arte en peligro	29
<i>por François Soleilhavoup</i>	
Un museo al aire libre: la altiplanicie del Messak	32
<i>por Axel y Anne-Michelle Van Albada</i>	
Africa: breve presentación del arte rupestre subsahariano	36
<i>por Osaga Odak</i>	
Para saber más	38

Consultor: *François Soleilhavoup*

La crónica de Federico Mayor **40**

AREA VERDE Las reservas de biosfera de Cuba *por France Bequette* **42**

ANIVERSARIO Eliyah ben Solomon Zalman, gaón de Vilna *por Henri Minczeles* **45**

NOTAS MUSICALES La saga de la rumba *por Isabelle Leymarie* **46**

NUESTROS AUTORES **50**

Nuestra portada:

La caza del tatú. Pintura rupestre, Pedra Furada, Sierra de Capivara, estado de Piauí (Brasil).

© Derechos reservados

Los primeros testimonios del espíritu creador

POR ROBERT G. BEDNARIK

El arte rupestre, presente en casi todas las regiones del planeta, es una mina de informaciones sobre los comienzos intelectuales de la humanidad.



Abrigo rocoso con huellas de manos, Río Pinturas, provincia de Chubut (Argentina).

© 1997 by Wara, Centro Comune di Studi Preistorici, Capo di Ponte, Italia



El arte rupestre prehistórico constituye sin duda la fuente más importante de información de que disponemos sobre los comienzos artísticos, intelectuales y culturales de la humanidad. Ese arte está presente en casi todas las regiones del planeta, de los trópicos a las regiones árticas, en sitios sumamente diversos que van de la cueva subterránea a la alta montaña. Se han identificado ya varias decenas de millones de figuras o de motivos y se descubren otros todos los años. Ese repertorio—gigantesco pero, pese a su permanencia, frágil— es el testimonio más directo que poseemos sobre la prolongada trayectoria de los homínidos hacia el hombre, y luego hacia la construcción de sistemas sociales complejos.

Para empezar hay que denunciar algunos prejuicios que carecen de todo fundamento. El arte no nació de una intuición fulgurante,

sino que es fruto de una lenta evolución de nuestras facultades cognitivas. Cuando surgieron los extraordinarios conjuntos de cuevas adornadas de Francia y de España, existía ya una larga tradición artística en África austral, en el Levante, en Europa del Este, en la India y en Australia, y probablemente también en otras regiones que esperan aún ser exploradas.

Saber cuándo aprendieron los hombres a producir representaciones abstractas de la realidad no interesa sólo a los arqueólogos y a los historiadores del arte. Es una cuestión de alcance muy vasto, aunque sólo sea porque la idea de anterioridad cultural se ha utilizado como fundamento de juicios de valor, incluso de teorías descabelladas sobre la raza, la nación o la etnia. Por ejemplo, la idea de que el arte nació en las cuevas de Europa occidental ha contribuido en gran medida a reforzar el mito



Grabados rupestres en una pared rocosa al aire libre, Twyfelfontein (Namibia).

de la superioridad cultural de Occidente. Por otra parte, los orígenes del arte coinciden más o menos con las primeras manifestaciones de ciertas facultades específicamente humanas: el pensamiento abstracto y simbólico, la comunicación elaborada, la conciencia de sí mismo. El arte prehistórico es el único indicio que nos permite reconstituir la adquisición de esas diversas capacidades.

En los orígenes del arte

A la producción artística precedieron ciertos comportamientos “no utilitarios”, es decir que no perseguían una finalidad práctica. El testimonio arqueológico más antiguo en ese sentido es la utilización ornamental del ocre o hematite, un pigmento mineral rojo que nuestros antepasados recogían y empleaban hace ya varios cientos de miles de años. Al mismo

tiempo coleccionaban cristales, fósiles, piedras de forma o de colores insólitos. Habían empezado pues a hacer una distinción entre los objetos usuales y los que presentaban un aspecto sorprendente o extraño. Esas prácticas, cuya existencia está demostrada en Africa austral, luego en Asia y por fin en Europa, son al parecer la expresión de una concepción del mundo lo suficientemente avanzada como para clasificar los objetos en categorías diferentes.

En cuanto al arte rupestre propiamente dicho, las obras más antiguas que conocemos tienen aproximadamente entre 200.000 y 300.000 años de edad. Se trata de una serie de cúpulas y de una línea en zigzag grabada en una cueva de la India. De la misma época datan una diversidad de objetos (de hueso, marfil o piedra) decorados con líneas simples y procedentes de asentamientos humanos primitivos. Asimismo, conjuntos de ▶



Animal estilizado, grabado rupestre, Helan Shan, Ningxia (China).

- ▶ líneas grabadas aparecen en Europa central y oriental y configuran una serie de motivos fáciles de identificar: zigzags, cruces, arcos o series de trazos paralelos.

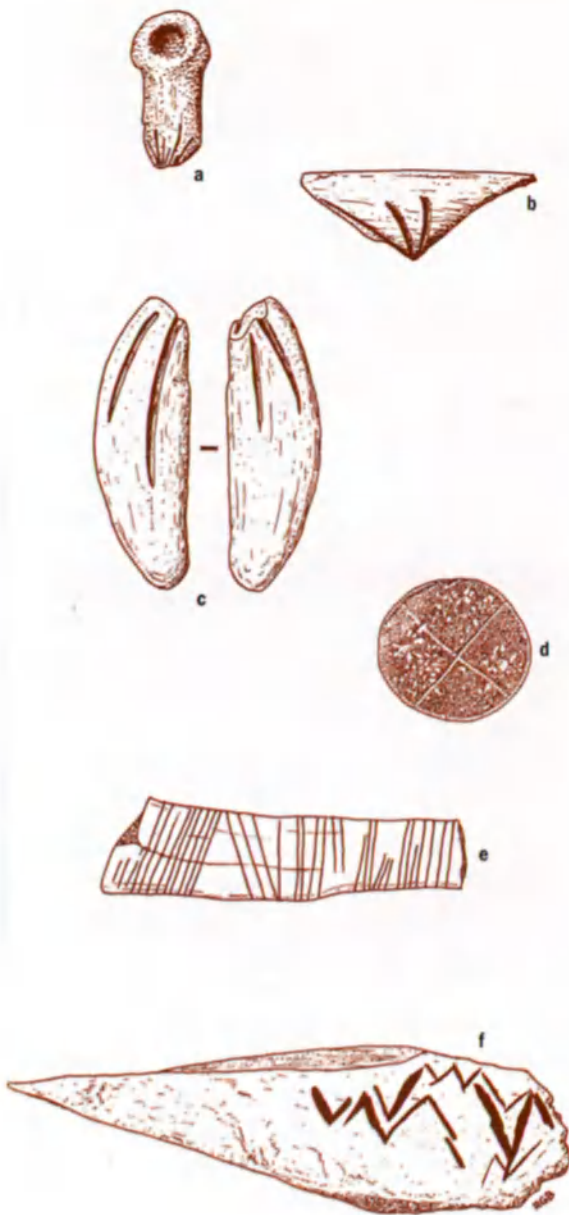
Esta fase, denominada del Paleolítico medio (entre 35.000 y 150.000 años de antigüedad), constituye una etapa crucial en el desarrollo intelectual y cognitivo del hombre. En ese entonces nuestros lejanos antepasados inician la navegación marítima y grupos de colonizadores efectúan incluso travesías de más de 180 kilómetros. La costumbre de viajar por mar suponía evidentemente la existencia de un sistema elaborado de comunicación, probablemente el lenguaje.

Los hombres de esa época explotan yacimientos de ocre y de sílex en varios puntos del planeta. Empiezan también a utilizar huesos de mamut como material de construcción de abrigos comunitarios (Siberia) y a levantar muros de piedra en las cuevas. Pero sobre todo comienzan a realizar una actividad artística. Así, al parecer en Australia la ejecución de algunas obras de arte rupestre se remonta a alrededor de 60.000 años. Esa fecha coincide con la implantación humana en el continente; cientos de sitios presentan obras probablemente ante-

riorios a las cuevas adornadas de Europa occidental. Pero el arte rupestre aparece en la misma época en Europa, y la obra más antigua que ha llegado hasta nosotros es una placa rocosa con 18 cúpulas encontrada en una sepultura de niño en una cueva en Francia.

El aspecto más interesante de este periodo es tal vez su notable homogeneidad cultural. Pese a las diferencias en el instrumental utilizado, debidas con seguridad a la diversidad del entorno, es sorprendente la similitud de los comportamientos culturales de un asentamiento humano a otro e incluso entre distintos continentes. Ciertas constantes, como la utilización del ocre y de un repertorio bastante uniforme de signos geométricos, indican el empleo de un lenguaje artístico universal por los *homo sapiens* arcaicos —de los que forman parte los neandertalenses de Europa y sus contemporáneos— cuya existencia conocemos gracias a los restos fosilizados.

La representación en relieve (la escultura) de imágenes de la realidad un tanto deformadas aparece por primera vez en Israel (hace unos 250.000 a 300.000 años), luego en Siberia, en Europa central (30.000-35.000 años) y por último en Europa occidental. Las primeras hue-



Ejemplos de arte rupestre del Paleolítico medio (hace 35.000-150.000 años). El objeto (c) es un diente, el objeto (d) una numulita fósil, los demás son fragmentos de hueso. Fueron descubiertos en Ucrania (a-c), Hungría (d), Francia (e) y Bulgaria (t).

© Robert Bednark, Melbourne, Australia

Cuatro figuras humanas, grabados rupestres, Toro Muerto (Perú).

llas de dedos reproducidos con bastante perfección en la superficie blanda de las cuevas de Australia y de Europa y de manos pintadas sobre las rocas en Francia datan de hace 30.000 años. Las primeras representaciones bidimensionales de objetos, de unos 32 000 años de antigüedad, surgen en Francia y con posterioridad en Namibia (Africa austral).

Hace unos 20.000 años, lo que significa poco a escala de nuestra especie, se inicia una clara diferenciación de las culturas. En Europa occidental los hombres del Paleolítico superior elaboran con fines rituales o decorativos tradiciones artísticas complejas, escultóricas y pictóricas, que producirán (hace unos 15.000 años) las extraordinarias obras maestras de las cuevas de Altamira (España) y de Lascaux (Francia), y millares de objetos pequeños finamente esculpidos de piedra, marfil, hueso, arcilla u otros materiales. Es el apogeo de un arte rupestre poli-

cromo, pintado o grabado, cuya ejecución, que indica una gran seguridad, sólo puede deberse a grandes artistas. En otras latitudes las tradiciones gráficas muestran una evolución diferente. En Rusia y en Asia, por ejemplo, existen sistemas sumamente complejos de signos geométricos que tal vez hayan servido de registros o de medios nemotécnicos para retener los textos.

Las primeras pinturas rupestres en el exterior de las cuevas que conocemos datan del final del periodo glacial, hace unos 10.000 años. Pero lo más probable es que ello se deba a factores ambientales y no a una decisión deliberada. Las pinturas rupestres subsisten mucho mejor en el medio estable de las cuevas profundas de piedra calcárea que en la superficie, más expuesta al deterioro, de las rocas al aire libre. La abundancia de pinturas de esa época se explica por las mejores condiciones de preservación, más que por un incremento de la producción.

En todos los continentes, con excepción de la Antártida, las pinturas rupestres ponen de manifiesto una proliferación de estilos artísticos y de culturas, una diversificación étnica progresiva de nuestra especie y una evolución de las creencias y prácticas religiosas. Reflejan incluso fenómenos históricos más recientes como las migraciones masivas, los movimientos de colonización y el proselitismo religioso.

Problemas de datación

A grandes rasgos cabe distinguir dos categorías en el arte rupestre: los petroglifos (o esculturas) y los pictografos (o pinturas). Los petroglifos se obtienen por grabado, martilleo, incisión o ▶



© Robert Bednark, Melbourne, Australia

► raspado de las superficies rocosas; los pictogramas gracias al añadido de materiales —pigmentos lo más a menudo. Esta distinción es muy importante para entender los problemas de datación.

Como los métodos de datación científica existen hace apenas quince años, es demasiado pronto para disponer de una datación precisa de la masa de vestigios del pasado inventariados en todas las latitudes. Pero eso no quiere decir que no contemos con medios más empíricos que permiten fijar una fecha aproximada o por lo menos probable. Esto se aplica sobre todo a las pinturas, que suelen contener sustancias orgánicas o cantidades microscópicas de elementos diversos que es posible datar gracias a su contenido de carbono 14. La interpretación rigurosa de estos datos analíticos da a menudo resultados sumamente seguros.

Es mucho más difícil datar los petroglifos.

Esta placa rocosa, que presenta en su cara inferior 18 cúpulas, cubría la sepultura de un niño de Neandertal (Francia).

© Robert Bednark, Melbourne, Australia



Figuras de animales estilizados, pinturas rupestres, Raisen, cerca de Bhopal (India).



El método más corriente consiste en precisar la edad de los depósitos minerales que se han acumulado en la superficie, a fin de obtener una fecha tope. La técnica del láser permite en especial analizar los restos microscópicos atrapados en esa capa superficial. Pero para determinar la edad del petroglifo propiamente dicho, existe un solo método realmente fiable, que se basa en el impacto de las herramientas del escultor en la piedra. Al martillar en la superficie de ésta para grabar su petroglifo, el artista, en efecto, perfora cristales cuyas hendiduras, inicialmente agudas, se suavizan y se gastan con el tiempo. Si se compara ese proceso con el que se produce en las rocas vecinas cuya edad se conoce, es posible llegar a una estimación aceptable.

También es posible valerse de diversos métodos utilizados en arqueología. El hecho de que una superficie adornada esté cubierta de una capa de tierra o de residuos datada arqueológicamente permite situar el decorado subyacente en una fecha anterior. Asimismo, en varias oportunidades se ha intentado recurrir a las comparaciones estilísticas para reconstituir la evolución cronológica del arte prehistórico, pero los resultados no son nada convincentes.

En el fondo, los métodos de investigación más eficaces son los que se asemejan a las técnicas de investigación policial. Así, el análisis químico de las pinturas puede indicarnos muchas cosas acerca de su preparación, los instrumentos y aditivos utilizados, el origen de los pigmentos, etc. Se sabe también que la sangre humana sirvió de aglutinante pictórico en el periodo glacial, pues se han descubierto huellas de ésta en



Huellas de bumerangs, hachas y manos, Carnarvon Gorge, Queensland (Australia).

© Robert Bednark, Melbourne, Australia

pinturas rupestres muy antiguas de Australia. Asimismo, en ese país se han encontrado en numerosos sitios hasta cuarenta finas capas sucesivas de pintura, lo que demuestra que las mismas paredes fueron pintadas regularmente durante periodos a menudo prolongados. Ese palimpsesto puede leerse como un libro cuyas páginas nos informan sobre la ocupación del sitio por generaciones de artistas. El estudio científico de esas secuencias acaba de iniciarse y puede resultar sumamente fructífero.

También se han encontrado en las pinturas rupestres fibras de pinceles, e incluso polen, lo que da información acerca de la flora prehistórica. En Francia los investigadores han logrado identificar ciertas fórmulas de fabricación de la pintura utilizada, a partir del análisis químico de sus componentes. Tratándose de una pintura negra que contenía carboncillo, se llegó a identificar la familia del árbol del que procedía el carbón de madera.

Como se ve, el estudio científico del arte prehistórico es ahora una disciplina de pleno derecho, que utiliza muchas otras, de la ecología a la semiótica pasando por la etnografía y la informática. También recurre a técnicas muy avanzadas: imágenes electrónicas para intensificar los colores y aumentar la visibilidad de

pinturas borrosas; medios especializados de grabación; examen al microscopio de las marcas de herramientas y de residuos diversos.

Un patrimonio frágil

También se están elaborando técnicas de protección del arte rupestre que se aplican de manera cada vez más sistemática, sobre todo creando réplicas idénticas de ciertas obras, incluso de conjuntos completos. No obstante, una serie de factores siguen amenazando gravemente la mayor parte del arte rupestre mundial: lluvias ácidas que corroen la roca, aumento constante del turismo cultural, la urbanización, el desarrollo industrial, la prospección minera, sin olvidar las iniciativas a veces desdichadas de los propios investigadores.

Algunos países han entendido la necesidad de proteger y de preservar esos testimonios tan frágiles como irremplazables. Las organizaciones internacionales, empezando por la UNESCO, tienen un papel decisivo que cumplir en este sentido. Es indispensable conseguir una uniformización de las leyes en materia de protección, racionalizar los métodos de investigación y de análisis y, por último, elaborar una política global de conservación del arte rupestre y de ordenación de los sitios. ■



1. Pinturas rupestres de recolectores arcaicos. Fase llamada "de las Cabezas Redondas" del Tassili N'Ajjer (Argelia) hacia 5000 a.C. Dos personajes con máscaras en forma de hongo llevan también un hongo en la mano. Una serie de puntos van del hongo a la cabeza. Este dibujo reúne tres elementos "gramaticales" diferentes: el personaje, el hongo y la serie de puntos.



2. Dos figuras antropozoomorfas con armas, pinturas rupestres realizadas por cazadores superiores de la región del Levante español (Mesolítico: hace 6.000- 8.000 años). Las representaciones antropozoomorfas aparecen en el arte rupestre del mundo entero durante varios milenios.



3. Dos figuras antropozoomorfas, pinturas rupestres realizadas por cazadores superiores en Ouan Mellen, Tassili N'Ajjer (Argelia, etapa neolítica, hace 5.000-6.000 años).

Una escritura antes de la escritura

POR EMMANUEL ANATI

Pinturas y grabados rupestres son probablemente un antecedente de las primeras escrituras pictográficas...

En todas las latitudes del mundo habitado, más de ciento veinte países, grupos humanos han dejado ejemplos de arte rupestre pintado o grabado. El primer soporte que escogieron para sus creaciones artísticas parece haber sido la roca —al menos es lo que ha llegado hasta nosotros. Otras expresiones artísticas, como pinturas en el cuerpo, tatuajes, adornos y decoraciones, pinturas en corteza de árbol u hojas de palmera, dibujos en la arena y colecciones de piedras de formas y colores singulares, existían antes de la aparición del arte rupestre, pero no han sobrevivido al paso de los milenios. La música y la danza sólo han dejado huellas indirectas en ciertas representaciones gráficas, o en los vestigios de instrumentos descubiertos en el curso de las excavaciones arqueológicas.

El arte rupestre es un auténtico producto de poblaciones no letradas. Comienza con la aparición del *homo sapiens* y desaparece por lo general en el momento en que las poblaciones que lo han practicado adquieren un modo de comunicación que se aproxima a la escritura. Esa forma de arte constituye, sin duda, el archivo más importante que la humanidad posee sobre su propia historia antes de la invención de la escritura. Es también una fuente irremplazable para el estudio de los mecanismos cognitivos del ser humano. De ahí la importancia de disponer de un banco de datos mundiales, finalidad que persigue el proyecto WARA (World Archives on Rock Art). (Véase "Para saber más", p. 39.)

La casi totalidad del arte prehistórico gira en

torno a tres temas fundamentales: la sexualidad, la alimentación y el territorio. Las principales preocupaciones del ser humano no parecen haber cambiado con el correr de los milenios...

La obra y su entorno

Antes de abordar el contenido gráfico, intelectual e ideológico del signo, es necesario precisar algunos puntos esenciales acerca de la relación existente entre la obra y su entorno.

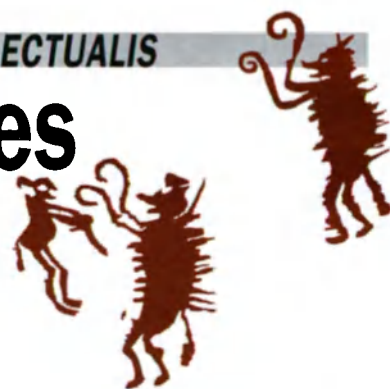
El espacio. Las formas naturales y el emplazamiento elegido en la pared rocosa constituyen la asociación más evidente, tan evidente que a menudo se olvida tenerla en consideración. Ahora bien, entre el signo y su emplazamiento hay una relación concreta, física, que obedece a una elección bien precisa, sea consciente o inconsciente. Los estudios comparativos realizados a escala mundial muestran la existencia de criterios recurrentes en la elección de ese emplazamiento por el artista.

El individuo. El autor de esa elección tenía por cierto una identidad. Podía ser joven o anciano, hombre o mujer, chamán o profano. El arte nunca fue practicado indiscriminadamente por cualquier persona. Otra forma de asociación es la existente entre la obra que ha llegado hasta nosotros y el tipo de individuo que fue su autor. En algunos casos, tanto en el arte tribal posterior como en el arte prehistórico, es posible reconocer si la obra fue ejecutada por un iniciado o un no iniciado, por un hombre o por una mujer.

El tiempo. El signo fue trazado en un

5. Grabado rupestre de Tiout (Argelia) realizado por cazadores superiores hacia 2000 a.C. En este grabado rupestre el mecanismo asociativo demuestra lógica, capacidad de síntesis y abstracción. El análisis de su sintaxis revela el paralelismo existente entre caza y sexualidad. El cazador (en el centro) utiliza un arco y una fecha y un perro lo ayuda. Una línea une el pene del cazador al pubis de una figura femenina situada detrás. El género femenino se indica con un par de líneas paralelas que se repiten a ambos lados del personaje. Ese tipo de líneas, o "labios", indican el sexo femenino.

Entre la mujer y el cazador se ha representado una cabra con un símbolo triangular entre los cuernos, que se repite en la cabeza de la mujer. Se trata probablemente de un ideograma indicador: la figura del animal asociado al ideograma podría indicar la identidad o el nombre de la mujer. El cazador presenta tres líneas verticales sobre la cabeza que tal vez permitían identificarlo. Junto al objeto de la caza, el avestruz, aparecen dos puntos, que definen al avestruz como objeto y significan "hacer", y en este caso particular: "objeto que debe ser cazado".



4. Dos lobos o zorros antropomorfos, con garfios o manos en forma de garfio, se acercan a una criatura con cola y una pluma en la cabeza. La escena parece representar una danza vinculada a un mito. Grabados rupestres de Tamgali (Kazajstán).

Caza del ciervo (500 a.C.), Canyon de Chelly, California (Estados Unidos).

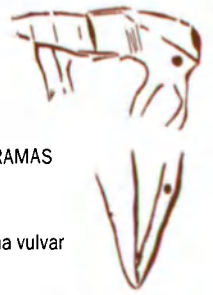
© Monique Petri, Paris





6. Grabado rupestre de cazadores arcaicos, región de Murray River (Australia meridional). Perfil esquemático de un cuadrúpedo e ideogramas. En el centro un signo vulvar. También pueden verse series de puntos, líneas, grupos de líneas y el ideograma punto-línea que se repite varias veces. Esta asociación de grafemas traduce una sintaxis repetitiva característica de un determinado horizonte cognitivo en todo el mundo.

7. Esquema de cuadrúpedo



IDEOGRAMAS

Esquema vulvar



serie de puntos

asociación de puntos y de líneas

unión punto-línea

► momento preciso del día o de la noche, del verano o del invierno, incluso de la vida personal de su autor. Ese gesto vino a integrarse en un contexto dinámico, *antes, después o durante* otras actividades o reflexiones: antes o después de la caza, antes o después de haber comido o dormido, antes o después de haber realizado ciertos gestos. Ello ocurriría también en circunstancias especiales: un momento de soledad o de sociabilidad, una ceremonia o la práctica de la meditación, en un lugar ruidoso o perfectamente silencioso. Todo acto, incluso artístico, se integra en un contexto temporal y secuencial. Nos encontramos pues frente a otro tipo de asociación, la existente entre la obra y el tiempo. En nuestros esfuerzos por reconstituir ese contexto temporal, a menudo nos vemos obligados a formular hipótesis, incluso cuando estamos en condiciones de saber si la obra que ha llegado hasta nosotros tenía una función pública o privada.

Los tipos de signos

Existen varias clases de signos y de asociaciones tanto entre signos semejantes como entre signos diferentes. Llamo "sintaxis" su modo de asociación (yuxtaposición, secuencia, escena) y "gramática" la forma singular de cada signo.

En todas partes se encuentran tres categorías recurrentes de signos gramaticalmente diferentes (ilustración 1).

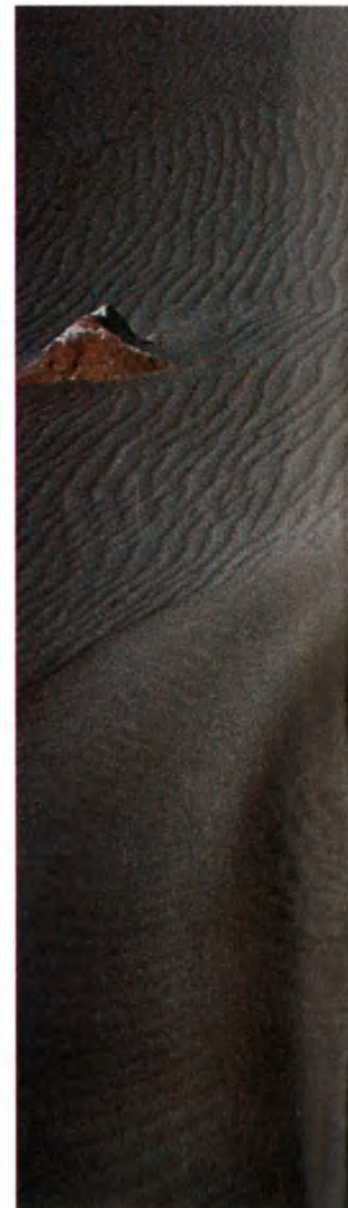
Pictogramas (o mitogramas). Se trata de figuras en las que es posible reconocer objetos

reales o imaginarios, animales, seres humanos o cosas.

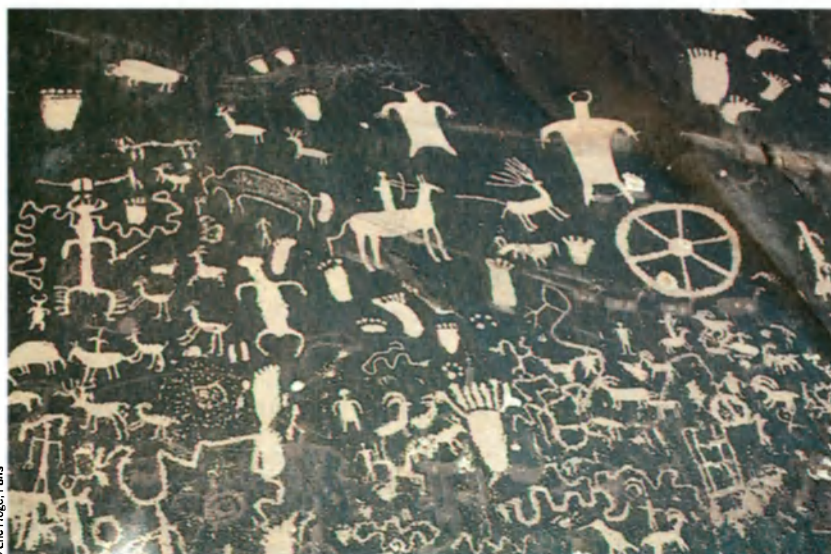
Ideogramas. Son signos repetitivos y sintéticos que se presentan a veces en forma de discos, flechas, ramas, palotes, evocan árboles, cruces, hongos, estrellas o serpientes, labios, o motivos en zigzag, símbolos fálicos o vulvares, etc. El hecho de que sean recurrentes y que aparezcan asociados indica que expresan conceptos convencionales (ilustraciones 2-5).

Psicogramas. Esos signos no parecen representar objetos ni símbolos. Se diría que fueron creados bajo el efecto de violentas descargas de energía, a fin de expresar tal vez situaciones como la vida o la muerte, o sentimientos como el amor o el odio. Pero también se podrían entender como la expresión de presagios u otras percepciones muy sutiles. Figuran más a menudo en el arte de las cavernas o en el arte mobiliario que en el arte rupestre al aire libre (la elección de la roca y su forma parecen cumplir en éste la función del psicograma).

La sintaxis propia del arte de los cazadores arcaicos vincula pictogramas que representan distintos tipos de animales comunes, por ejemplo el elefante-jirafa en la República Unida de Tanzania o el bisonte-caballo en Europa occidental. En ambos casos, van asociados a esas figuras ideogramas que suelen ser idénticos. El significado de esta asociación de pictogramas y de ideogramas es estudiado actualmente por diversos investigadores. Pero todos parecen pensar que esas asociaciones se basan en la lógica que caracteriza



Grabados rupestres, conocidos como "Páginas de periódico", Canyonland, Utah (Estados Unidos).



© Eric Fougé, Paris



8. Grabado rupestre de La Ferrassie, Dordoña (Francia), realizado por cazadores arcaicos (Paleolítico superior, hace 27.000-30.000 años). Perfil esquemático de un cuadrúpedo e ideogramas. En el centro un signo vulvar. Pueden verse series de puntos, asociación de líneas y puntos, así como el ideograma punto-línea. Esta asociación de grafemas recuerda la de representaciones halladas en las antípodas, como la imagen precedente (6-7).

9. Esquema de cuadrúpedo



IDEOGRAMAS

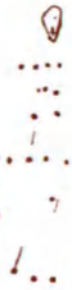
Esquema vulvar

serie de puntos

asociación de puntos y de líneas

binomio punto-línea

unión punto-línea



Figuras de seres humanos y de animales, grabados rupestres, Toro Muerto (Perú)

las primeras escrituras pictográficas, y que tal vez se trate ya de una de ellas. Por consiguiente, hace 40.000 años ya se habría puesto en marcha el proceso lógico que conduce a la invención de la escritura (ilustraciones 5-9).

Una base conceptual común

Para captar toda la dimensión de una representación, los instrumentos de que disponemos resultan claramente insuficientes. En la pintura del Renacimiento por ejemplo, la paloma aparece como un pájaro de una especie determinada. Pero cuando Fra Angélico la representa en la escena de la Anunciación, para captar plenamente el significado que le atribuye no basta con decir que hay un pájaro en una esquina del cuadro, que en este caso es una paloma. Sólo si se conoce el tema ilustrado por el artista y el bagaje mítico y conceptual característico de la región de donde éste procede, la imagen de la paloma, que encarna el Espíritu Santo en la mitología cristiana, adquiere su significado simbólico y su contenido específico. ▶

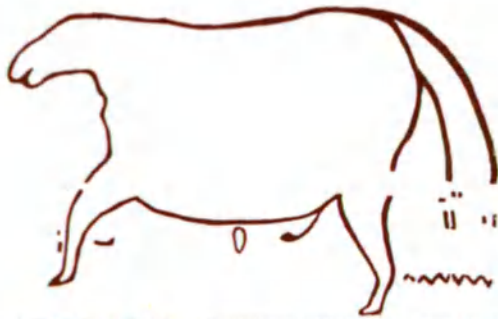


© Marco/Asik Images, París

► Del mismo modo, la “paloma de la paz” de Picasso dista mucho de ser una mera paloma. Al pictograma el artista ha añadido un ideograma, la rama de olivo, característica de la flora mediterránea: entendemos la significación simbólica de ésta sólo porque compartimos el bagaje cultural del autor.

Los pictogramas de la prehistoria, acompañados a menudo de sus ideogramas, debían resultar perfectamente inteligibles para todos aquellos que conocían su contenido conceptual. Pero la tradición directa se encuentra interrumpida. El trabajo del arqueólogo consiste justamente en reunir el máximo de elementos y de observaciones para tratar de precisar su contenido.

10. Grabado rupestre del valle de Lena (Siberia), fase tardía de los cazadores arcaicos (hacia 8000 a.C.). Perfil esquemático de un cuadrúpedo asociado a ideogramas. Un signo vulvar aparece cerca del pene del animal. Se advierten asociaciones de líneas y puntos y la presencia de un motivo en zigzag. En un estilo diferente, la estructura asociativa recuerda la de las dos ilustraciones precedentes (6-9) y muestra la perduración de ciertas tipologías arcaicas.



12. Pinturas rupestres de Río Pinturas, Chubut (Argentina). Pueden reconocerse tres fases: asociación de grafemas, huellas de manos, huellas animales, objetos-instrumentos, zigzag; series de animales y de puntos añadidos posteriormente.

11. Esquema de cuadrúpedo



IDEOGRAMAS

Esquema vulvar



asociación de puntos y líneas



zigzag



13. Huellas de manos positivas y negativas.



Huellas animales



Instrumento-herramienta: ¿hacha?



Zigzag



Figuras de animales superpuestas trazadas ulteriormente.



Series de puntos añadidas ulteriormente.

Círculos concéntricos grabados en la roca. Abajo, asociados a la figura de un guerrero (a la derecha), en Bedolina, Val Camonica (Italia), edad del hierro (850-700 a.C.).



© Monique Peirri, Paris



© Monique Pietri, París



16. Pinturas rupestres de Nabarek, Tierra de Arnhem (Australia), arte de cazadores arcaicos. Huellas negativas de tres elementos diferentes: manos, rastros de animales y herramientas. Tres de las manos están mutiladas, detalle que se encuentra en pinturas arcaicas de todo el mundo. Dos ideogramas se han añadido ulteriormente: un disco (ideograma femenino) y una rama (ideograma masculino).

En numerosos conjuntos de arte rupestre así como en las escrituras más antiguas los ideogramas son signos que transmiten ideas. Es un movimiento que va del que escribe al que lee, del que pinta a los seres reales o imaginarios a quienes ese mensaje se dirige.

Las investigaciones realizadas ponen de manifiesto una serie de constantes en el arte rupestre de todos los continentes: utilización de técnicas y de colores similares, temas restringidos y repetitivos, formas semejantes de asociación, el mismo tipo de lógica, reiteración de una gama de ideogramas simbólicos y, más aún, representación simultánea de pictogramas, ideogramas y psicogramas (10-13). Esta conclusión plantea nuevos interrogantes y hace pensar que toda creatividad artística parte de una misma base estructural y de una dinámica conceptual similar.

Cinco grandes categorías de arte

Tanto en materia de estilo como de contenido, cabe distinguir cinco grandes categorías de arte, cada una de las cuales contiene elementos carac-



18. Selección de formas naturales por cazadores arcaicos, La Ferrassie, Dordoña (Francia). Fase arcaica del Paleolítico superior (hace 27.000-30.000 años). Grabados de cuernos y de un ojo de bisonte (a la izquierda) en una roca cuya forma natural evoca la de ese animal. Se han añadido también dos ideogramas vulvares y algunas cúpulas.

Círculos concéntricos grabados en la roca. Arriba, en Oraibi, Arizona (Estados Unidos), época neolítica (5000-3000 a.C.).

17. Huellas de manos negativas



Huellas animales negativas



Objeto: "bumerang"



Ideogramas añadidos ulteriormente



disco (femenino), rama (masculino)



14. Pinturas rupestres de Queensland (Australia), arte de cazadores arcaicos. Huellas de manos negativas aparecen asociadas a huellas animales también negativas, motivos en zigzag y formas de instrumentos. La sintaxis asociativa es idéntica a la utilizada en la fase más antigua de la representación precedente (12-13), encontrada en las antipodas.

15.

Huellas de manos negativas



Objetos: "maza" y "hacha"



Zigzag



terísticos que se reproducen a escala universal.

Los cazadores arcaicos: arte practicado por pueblos cazadores que no conocen ni el arco ni la flecha. Asocian signos y figuras, sin componer por eso verdaderas escenas. Su sintaxis consiste principalmente en secuencias lógicas y asociaciones metafóricas.

Los recolectores arcaicos: arte practicado por pueblos cuya economía se basa esencialmente en la recolección de frutos silvestres. Representan escenas sencillas de carácter metafórico en las que figura un mundo fantástico. Gran parte de su producción artística parece haber sido realizada en estado de alucinación.

Los cazadores superiores: arte practicado por pueblos cazadores que sabían utilizar el arco. Representan escenas anecdóticas y descriptivas relativas a la caza y las actividades sociales.

Los pastores-criadores: arte practicado por pueblos cuya principal actividad económica era la cría de ganado. Su atención se centra en la representación de animales domésticos y en escenas de la vida familiar.

La economía compleja: arte practicado por pueblos cuya economía diversificada incluía las actividades agrícolas. Se observa un predominio de escenas de carácter mitológico y de composiciones constituidas por signos y esquemas.

Esta clasificación es forzosamente rudimentaria. Existen fases de transición y grupos con caracteres mixtos, pero también, dentro de cada categoría, diferencias considerables. Sin embargo, en el estado actual de la investigación y dada la importancia del material disponible, es indispensable un enfoque basado en el estilo y la temática, a fin de superar el marco de las divisiones regionales.

Un conjunto de criterios fundados en los temas y la tipología de las figuraciones han permitido reconocer elementos recurrentes y significativos. Esos mismos criterios han permitido también emitir la hipótesis de que existen, ligados al modo de vida, reflejos universales ▶

► que habrían influido tanto en el comportamiento como en el pensamiento y en sus mecanismos de asociación (y por consiguiente en la ideología) y, como consecuencia, en las manifestaciones artísticas. Desde los orígenes del arte, hace unos 40.000 o 50.000 años, el hombre actúa en función de mecanismos mentales específicos que lo llevan a crear asociaciones, símbolos, abstracciones o sublimaciones, que hasta el día de hoy constituyen una de sus características universales específicas.

Un lenguaje universal

Antes de la aparición del *homo sapiens* y del arte, nuestra especie evolucionó durante cuatro millones de años. El arte existe sólo durante el último 1% de la era humana, si se cuenta desde la fecha en que existieron en la tierra seres capaces de reír y de llorar, que se interrogaban sobre la vida y el porvenir. Con respecto a los homínidos precedentes, ello no constituye una evolución, sino una verdadera revolución. En



19. Símbolos masculino y femenino. Los grabados rupestres de los primeros agricultores del Gobustán (Azerbaiyán, periodo neolítico, hacia 5.000 a.C.) se sirven de grafemas utilizados algunos milenios antes por cazadores arcaicos. El símbolo de la "rama" indica el sexo masculino, y las líneas paralelas, o "labios", en la cadera de la mujer indican el sexo femenino. Esta imagen constituye un ejemplo de ideogramas indicadores.

diversas oportunidades se ha tratado de demostrar que los monos y los pitecántropos eran igualmente capaces de producir expresiones artísticas. Tales hipótesis, a mi juicio, carecen de todo fundamento. La constitución de nuestra identidad de *homo sapiens* implica la adquisición de un conjunto de especializaciones y atributos particulares: saber mirar, oír y sentir de una manera totalmente característica de los *sapiens* (ilustraciones 12-17).

Este arte de los orígenes contiene elementos que están siempre de actualidad. El lenguaje visual de los cazadores arcaicos es un lenguaje universal pues, más allá de sus sistemas de representación y de sus estilos a veces muy próximos en distintas partes del mundo, presenta igualmente asociaciones de figuras y símbolos resultantes de una misma lógica, lo que remite a una forma similar de pensar y de expresarse (ilustración 18). Cabe emitir la hipótesis de que el lenguaje hablado se basaba también en principios universales (ilustraciones 19-22).

Parece ser que en el plano intelectual el *homo sapiens* nació con capacidad de creación artística. El apelativo un tanto pretencioso de *homo sapiens*, utilizado a veces duplicando el *sapiens*, podría quizás reemplazarse con más acierto por el de *homo intellectualis*. ■

20. Pintura rupestre de cazadores arcaicos de Pahi, en el Masai Escarpment, República Unida de Tanzania. Perfil esquemático de un cuadrúpedo, probablemente un rinoceronte, con un ideograma en forma de "rama" dirigido hacia la zona vulvo-anal, y de un motivo de puntitos dispuestos en círculos concéntricos.



21. Pinturas rupestres de recolectores arcaicos, Kundusi (República Unida de Tanzania). Representación de seres antropomorfos cuyas cabezas son ideogramas que permiten identificarlos. Se trata de máscaras metafóricas. Una de las cabezas es un conjunto de líneas oblicuas paralelas con una emanación ondulada, probablemente representación de la "rama". La otra cabeza es un conjunto de puntitos que forman una esfera. Resulta evidente la similitud con la ilustración precedente, que pertenece sin embargo a una época más antigua.



22. Memorización de un cuento amerindio de las Grandes Planicies (Estados Unidos) sobre acontecimientos del invierno 1876-1877. "El jefe Tres Estrellas (el general Crook) incorpora a los jóvenes del jefe Nube Roja para combatir contra la tribu cheyene."



Animal mítico de más de dos metros de largo, Helan Shan, Ningxia (China).



© Degas-Perra/Ask Images, Paris

Arte de las tinieblas, arte de la luz

POR DENIS VIALOU

La unidad temática y técnica de las artes prehistóricas contrasta con una sorprendente diversidad simbólica según las culturas y las épocas.

Estrechamente vinculado a la vida de los cazadores y los pastores, el arte de la prehistoria fue ante todo y esencialmente un arte practicado al aire libre. Millones de sitios rupestres en el mundo dan testimonio de la actividad creadora del hombre prehistórico, sobre todo durante los diez últimos milenios: grabados y, en menor medida, debido tal vez a una peor conservación, dibujos lineales y pinturas en soportes diversos (rocas aisladas o agrupadas, placas de roca y suelos lateríticos, pendientes montañosas o paredes de abrigos rocosos) según las regiones y sus características geológicas. Escasas son las cuevas adornadas en comparación con la profusión de formas rupestres al aire libre.

Arriba, el toro negro, pintura rupestre de la cueva de Lascaux, Dordoña (Francia).

En cambio, el arte de la Europa paleolítica y en particular magdaleniense (hace 11.000-17.000 años) es esencialmente subterráneo. Unas 250 cuevas con pinturas y/o grabados han sido descubiertas hasta ahora, principalmente en Francia y en España, frente a unos diez sitios al aire libre solamente, trátase de rocas grabadas o de abrigos esculpidos. Al arte de la luz abierto a la vida, inscrito en el horizonte de las sociedades en movimiento, se opone el arte parietal en cuevas, inmovilizado en las tinieblas de las profundidades, al margen de los hombres.

La conquista simbólica de las tinieblas

Los vestigios de hábitats prehistóricos descubiertos en el siglo pasado en las entradas de las cuevas habían afianzado el viejo mito del hombre de las cavernas. En realidad, esos cazadores paleolíticos nunca vivieron ni permanecieron mucho tiempo en esas cavidades oscuras, y no ▶



© Charles Lénars, París

Cabeza de toro esculpida en piedra calcárea procedente de Angles-sur-l'Anglin, Vienne (Francia).

► cabe duda de que era imposible que el hombre pudiera instalarse en ellas. Queda así demostrado el peso simbólico del arte parietal, inventado y dominado por los pintores y grabadores paleolíticos, cuya estatuto social debía ser destacado en razón de sus competencias y de que expresaban los saberes y creencias del grupo al que pertenecían.

Algunos artistas auriñacienses, hace más de 30.000 años (gruta Chauvet, Ardèche, Francia), luego gravetienses (hace 22.000-27.000 años) fueron los primeros en atreverse a penetrar en las cuevas (unas diez reconocidas actualmente), pero sin alejarse demasiado de la luz del día. La cueva de Pair-non-Pair (Gironde, Francia), con sus decenas de grabados o la de Gargas (Alto Garona, Francia), donde coexisten grabados y pinturas (manos negativas), son magníficos testigos de esas primeras penetraciones parietales. Los solutrenses (hace 18.000-22.000 años) fueron apenas más aventureros (menos de veinte cuevas en Francia y España). En cambio, su talento de escultores de bajo-relieves al aire libre es notable.

Las obras parietales magdalenenses diseminadas en salas y galerías de cuevas a veces inmensas (varios kilómetros en Rouffignac, en Dordogne, Francia, por ejemplo), demuestran un dominio total del espacio subterráneo. Pequeños receptáculos cavados en bloques de piedra (las

más de las veces calcárea), llenos de grasa y con una mecha vegetal, servían a los magdalenenses de lámparas que duraban muchas horas, como han demostrado ciertos experimentos recientes.

Las cuevas: arquitectura e imaginación

Con su(s) entrada(s), sus galerías y sus salas, su(s) extremidad(es) accesible(s), la cueva impone al hombre un espacio enteramente orientado y limitado, a la inversa del abrigo al aire libre, que ofrece un soporte más bien vertical y en dos dimensiones, como una pantalla que corta el horizonte o, *a fortiori*, el espacio abierto en todas direcciones de un suelo rocoso más o menos horizontal.

En una cueva el desarrollo del dispositivo parietal asocia los sectores topográficos a su organización simbólica. Así, en Niaux (Ariège, Francia), ciertos tipos de signos —unos punteados y otros claviformes (en forma de porra)— pintados de rojo aparecen unidos y están distribuidos en toda la gran galería de acceso y luego de circulación. Dibujos geométricos (o abstractos) de otro tipo, como los signos angulares, están concentrados casi exclusivamente en la gran sala sin salida, el Salón negro, donde figuran junto a los dibujos de bisontes y otros animales, trazados, como los primeros, en negro.

Cabeza de marfil de la Venus de Brassempouy, Landas (Francia). Esta representación elaborada del rostro humano data del Gravetiense (hace 22.000-27.000 años).



© Charles Lénars, París

En una cueva paleolítica la estructura temática (tipos de signos, especies animales) y simbólica (vinculaciones espaciales de los temas entre sí) descansa entonces en la arquitectura natural del sitio. Sus espacios y sus volúmenes se desarrollan de la entrada hacia el fondo, y luego nuevamente hacia la entrada para regresar a las condiciones normales de vida.

Las paredes envuelven a los visitantes formando volúmenes infinitamente variados, más o menos penetrables y franqueables, vastos e impresionantes como catedrales, o estrechos y aplastantes como gateras. Esas propiedades naturales también se han integrado en la construcción de los dispositivos parietales y orientan su valor simbólico. El espectador que se sitúa en el centro de la Rotonda de Lascaux (Dordoña, Francia), queda vivamente impresionado por la ronda de inmensos toros que se despliega sobre el fondo rocoso de una banda de color blanco inmaculado, preservada entre la cornisa negruzca y el techo agrietado e irregular de la sala.

Es evidente que esta infinita diversidad morfológica de las cuevas, y de sus paredes, techos y suelos, jamás se encuentra en los sitios al aire libre. En un abrigo un conjunto rupestre puede abarcarse de un vistazo y desde un solo ángulo. En una cueva, en cambio, es necesario recorrer el espacio simbolizado por el dispositivo parietal para poder observarlo y leerlo en su totalidad. Las representaciones, agrupadas en paneles yuxtapuestos o aislados y dispersos, sólo existen gracias al desplazamiento del espectador y el movimiento correlativo de la luz. Inmovilizadas en la oscuridad y dispersas en monumentos naturales con arquitecturas complejas y variadas hasta el infinito, exigen tiempo para ser vistas sucesivamente y luego entendidas como conjuntos en el seno de la unidad de lugar que constituye la cueva.

Forzadas al doble alejamiento que suponen un espacio y un tiempo limitados, y some-



La Venus de marfil de Lespugue (Francia), una de las obras maestras de la estatuaria prehistórica (hace 22.000 años aproximadamente).

© Hatala/Musée de l'Homme, Paris

Oso grabado en un guijarro (Francia), Paleolítico superior (hace 10.000-35.000 años).



© Charles Lénars, Paris, Musée des Antiquités Nationales, Saint-Germain-en-Laye

tidas a la fragilidad vacilante de la luz domesticada, las representaciones paleolíticas de las cuevas sólo existen en la memoria de quienes las conocen, o en el instante vivido por los que las descubren. Escapan a lo cotidiano y pertenecen total y definitivamente a lo imaginario.

Unidad de las artes...

Este distanciamiento real y simbólico del arte parietal de las cuevas paleolíticas va acompañado de una multiplicidad de objetos: pinturas y grabados ejecutados sobre placas líticas u óseas, sobre mangos de armas o de instrumentos, así como innumerables cuentas, dijes y pulseras para el adorno personal y, por ▶

▶ último, estatuillas esculpidas en piedra, hueso o marfil. Todos esos objetos, que se han encontrado en abundancia en gran parte de los hábitats de la Europa paleolítica, desde los comienzos auriñacienses (hace 35.000 años aproximadamente) hasta el final simultáneo de los tiempos glaciares y de la civilización magdaleniense, constituyen una vasta iconografía simbólica perfectamente integrada en la vida cotidiana, con una total movilidad propicia a los intercambios, los contactos y la propagación de ideas o mitos.

Las famosas venus gravetienses —un centenar de estatuillas— descubiertas en hábitats del sudoeste de Francia, en Brassempouy (Landas) y en Lespugue (Alto Garona), por ejemplo, hasta los situados en la planicie rusa, en Kostienki o en Avdeevo, ponen de manifiesto una cierta unidad conceptual y modalidades de expresión plástica semejantes o comunes de un extremo a otro del continente durante un periodo de cuatro a cinco milenios.

Todas las formas de arte rupestre, del Brasil o de Australia, de la India central, del Sudoeste norteamericano, del Mediano Oriente, de Africa austral o del Sáhara, asocian en sus conjuntos pictóricos o grabados las tres categorías gráficas principales: las figuras geométricas o los signos abstractos, es decir sin una referencia figurativa explícita, los animales y las representaciones humanas.

Pese a ser esquemático o estilizado, el arte

animalista por lo general nunca se aparta del naturalismo. Hace gala a veces de una precisión tal que es posible identificar la especie representada, como los salmones de los magdalenienses, los alces del Cabo de los bosquimanos, los tatús del Paleolítico americano, las jirafas y los avestruces del Neolítico sahariano... A la inversa, las representaciones humanas se caracterizan por una libertad figurativa llevada a veces a extremos, casi ininteligible, como las hileras de palotes pintadas en los abrigos rupestres brasileños, cuyos pequeños apéndices terminales evocan los miembros y la cabeza. La bestialización de los perfiles o las siluetas es también frecuente en numerosas culturas. La segmentación de la figuración humana (respecto de la cabeza, la mano, el sexo, con menor frecuencia el pie) es también común a conjuntos rupestres de todas las épocas.

En la infinita diversidad tipológica de los signos pintados y grabados en el mundo entero (puntos, círculos, rectángulos, etc.), las convergencias de formas son innumerables, sin que por ello los puntos pintados por un hombre del Paleolítico tengan el mismo significado que los pintados por los paleoamerindios.

Otra constante es la ausencia sistemática de representaciones de plantas, frutas, flores o paisajes.

Cabe destacar además la unidad de las técnicas de expresión prehistóricas (las variaciones

Un ejemplo de simbiosis pared-animal-signo: este caballo fue pintado en una pared saliente cuya forma evoca la silueta del animal. Está rodeado y cubierto de grandes puntos y de manos negativas. Pintura de la cueva de Pech-Merle, Lot (Francia), Auriñaciense (hace 25.000-35.000 años).





© Monique Pietri, París

locales son relativamente insignificantes). Dibujos y pinturas se realizan empleando pigmentos minerales —esencialmente ocre y óxidos de manganeso— o carbón. Los grabados mediante incisión, los contornos punteados siempre se obtienen con percutores o instrumentos cortantes de piedras más duras que las rocas-soportes (areniscas o calcáreas las más de las veces).

Esta unidad temática y técnica de las artes prehistóricas, que refleja la relativa uniformidad de las formas de vida y de las economías de esa época enteramente volcadas hacia la naturaleza, de ninguna manera puede ocultar una admirable diversidad simbólica.

... y diversidad artística

Los temas elegidos y la forma en que se conjugan en el espacio crean en efecto tramas simbólicas originales, diferentes según las culturas y las épocas. Así, cuevas magdalenenses vecinas (Font-de-Gaume, Combarelles, Bernifal y Rouffignac, en Dordoña) poseen en común el tema tectiforme, desconocido en otras cuevas magdalenenses, pese a mostrar orientaciones temáticas animales muy diferentes. El análisis comparado de los abrigos rupestres del Tassili-N'Ajjer (Sáhara argelino) o del Drakensberg (Sudáfrica) revela diferencias comparables. Este fenómeno se repite de un conjunto rupestre a otro, incluidos los integrados

por cientos de abrigos vecinos, como sucede en Bhimbetka (India central).

En esta diversidad semántica generalizada, es posible distinguir dos grandes orientaciones: una puramente simbólica y otra narrativa o tendiente a una cierta reproducción de lo real. Salvo excepciones, el arte paleolítico parietal (y mobiliario) presenta combinaciones simbólicas en las que no existe ningún vínculo perceptible entre los temas yuxtapuestos o/y superpuestos, figurativos o no. Caballos, bisontes, mamuts, signos punteados, rectangulares, claviformes, figuras humanas... se combinan sin más razón que las claves empleadas por los artistas.

Esas semejanzas y diferencias principales marcan la unidad y la diversidad de las artes prehistóricas que el *Homo sapiens sapiens* ha desarrollado en el mundo desde hace treinta a cuarenta milenios, tratándose de las más antiguas. Traducen en definitiva los lazos esenciales que existen entre las culturas, las economías y sus expresiones gráficas. La capacidad de expresar, es decir de representar simbólicamente un universo imaginario, refleja, según convenciones y normas simbólicas eminentemente variadas, la originalidad cultural de los grupos humanos, la especificidad de sus lenguas, de sus costumbres, de sus creencias, de sus mitos y de sus dioses. ■

Figura de caballo (a la derecha) en Bhimbetka, Madhya Pradesh (India), donde más de 500 pequeñas cuevas y abrigos rocosos albergan pinturas rupestres (2000 a.C.).



Sitio sagrado aborígen, Devil's Marbles, cerca de Alice Springs, Territorio del Norte (Australia). © Stanislas Fautré/Ask Images, París

“Para los aborígenes de Australia la pintura rupestre es también un título de propiedad”

Entrevista realizada por Tim Fox a tres aborígenes australianos invitados por la UNESCO

Desde siempre los aborígenes de Australia, pueblo de cazadores-recolectores, han vivido en armonía con su entorno. Consideran que sus ritos contribuyen a la preservación de los ciclos naturales y se ven a sí mismos como un componente más de la naturaleza, al igual que el viento, la lluvia y la tierra. Comprender los secretos de la naturaleza es tarea de toda una vida y sólo los ancianos de la comunidad pueden alcanzar plenamente ese conocimiento.

Para los aborígenes el arte es la expresión de la vida de cada día, de una vida que desde épocas inmemoriales es un continuo presente. Su cultura es a la vez la más antigua (como prueba la datación por el procedimiento de termoluminiscencia) y la más joven (las costumbres que reflejan las pinturas rupestres siguen siendo las de la cultura aborígen actual).

Para los aborígenes, sus grabados, dibujos y pinturas rupestres expresan normas inmutables

que se remontan al Tiempo del Sueño, un tiempo informe, gelatinoso, anterior a la aparición del mundo conocido. Hasta una fecha reciente esas normas, establecidas por los antepasados, sólo podían ser vistas y comprendidas por los iniciados —los ancianos que se habían mostrado dignos de ese saber.

Ahora bien, en junio de 1997, tres ancianos y un joven discípulo de la comunidad Ngarinyin dejaron la meseta natal de Kimberley en el lejano noroeste australiano, para viajar a Europa y exponer allí fotos de sus dibujos rupestres y explicar su significado. Con ese gesto excepcional, que hasta hace poco podía merecer la pena de muerte, trataban de protegerse de la presión que los ganaderos, las compañías mineras y los turistas podrían ejercer para impedirles el acceso a sus sitios.

Los aborígenes viven en íntima comunión con la tierra; privada del contacto con ella la comunidad Ngarinyin perdería su razón de ser. Según sus creencias, si no pueden velar activamente

por su equilibrio, la tierra cesa de existir y, por consiguiente, también ellos. Por ese motivo pidieron a su amigo el pintor y cineasta Jeff Doring que fotografiara algunos de sus dibujos rupestres a fin de dar a conocer al mundo su existencia, así como los lazos que vinculan los aborígenes a su tierra natal.

El papel de jefe de la delegación parecía recaer en David Mowaljarlai, que probablemente es el que ha mantenido mayores contactos con etnólogos y antropólogos australianos y asistido a numerosas conferencias sobre los aborígenes. Paddy Wamma demostró ser una enciclopedia viviente sobre las plantas de la meseta de Kimberley y sus aplicaciones medicinales, prácticas y alimentarias. Paddy Neowarra, presidente del Consejo y del Pueblo Aborígen Ngarinyin (NAC), es un ardiente defensor de la ley tradicional que a su juicio debiera regir todos los aspectos de la vida social y prevalecer en todas las decisiones sobre el derecho a la tierra. En cuanto al más joven del

grupo, Jason Ninowatt, incluso cuando se le interrogaba directamente prefería dar la palabra a sus mayores, quienes, con tono protector, respondían en su lugar. Esos cuatro hombres estaban acompañados por el cineasta Jeff Doring y el antropólogo Tony Redmond, quienes contribuyeron a aclarar o precisar algunos de los puntos tratados por los aborígenes.

■ **¿Qué motivo los ha llevado a romper con la costumbre secular que exige mantener secreto el significado de los dibujos rupestres?**

David Mowaljarlai: Las pinturas rupestres son nuestro título de propiedad sobre la tierra. Si lo perdemos, las pinturas ya no significan nada. Es así de sencillo. Por otra parte, no revelamos todos los secretos; conservamos los esenciales. Deseamos expresar nuestro reconocimiento a la Unesco por habernos invitado a relatar nuestra historia y dar a conocer nuestros problemas. La presión que ejercen los ganaderos, las empresas mineras y las compañías de turismo para alejarnos de nuestra tierra es tan poderosa que habitualmente no nos arriesgamos a abandonarla. Lo que se proponen es desconocer nuestros derechos autóctonos.

■ **¿Cuáles son esos derechos?**

Tony Redmond: Es una noción creada por el Territorio del Norte cuando aprobó la *Aboriginal Land Rights Act* en 1976. Esa ley daba a los pueblos aborígenes un título de propiedad absoluto e inalienable sobre todas las reservas aborígenes y establecía un mecanismo que les permitía reivindicar los territorios desocupados de la Corona. Los aspirantes a la tierra debían probar la propiedad tradicional del suelo y las reclamaciones

eran sometidas a un Comisionado de la Tierra Aborigen. En teoría, entonces, los propietarios aborígenes pueden frenar la intrusión de las empresas mineras o comerciales en sus territorios, pero en la práctica ello resulta sumamente difícil.

D. M.: Algunas empresas mineras, ganaderas y otras niegan constantemente nuestros derechos so pretexto de que no podemos probar que somos los propietarios tradicionales de la tierra. Pero, en realidad, sí podemos hacerlo gracias a los dibujos rupestres.

■ **¿Qué tipo de prueba aportan los dibujos rupestres?**

Jeff Doring: El arte rupestre es un documento visual. Es la ley "escrita" de los aborígenes. Las informaciones que suministran esos dibujos y la disposición de los soportes rocosos son totalmente explícitas y nada ha sido modificado en esos documentos. Las leyes de los blancos cambian todos los años, pero esos dibujos permanecen inmutables. La imagen de un hombre que entrega un objeto a otro no experimentará modificación alguna y conservará para los aborígenes el mismo significado. Para ellos esa imagen tiene fuerza de ley.

■ **¿Qué significa esa imagen?**

D.M.: Es el acto de compartir o *wunan*.

P.W.: El *wunan* se aplica universalmente, pues cada cosa ha sido compartida siempre por todos. Todos—usted, yo, todo el mundo, incluso los ani-

En Australia varias dataciones confirman la presencia de arte rupestre desde hace más de 20.000 años. Abajo, a la izquierda, cueva de Keep River, cerca de Kununura, Territorio del Norte (Australia). A la derecha, detalle de pinturas del techo.

males, las cosas, los pájaros — formamos parte de la cadena así creada. Todos dependemos de la ley del *wunan*, grabada en la piedra.

Esa ley inscrita en la piedra nos guía desde siempre. Un día, nuestro pueblo se reunió para definir normas y adoptar leyes. Los clanes, procedentes de toda la región, discutieron primero y luego se pusieron de acuerdo: se repartieron las tierras y determinaron el emplazamiento de los sitios sagrados. Nadie quedó excluido, nadie fue olvidado. Desde entonces formamos una cadena regida por la ley de la repartición.

Según la tradición, nuestros antepasados después de preparar un gran pastel con el fruto de un árbol —"Este árbol, dijeron, es nuestra vida"— lo comieron y cada cual recibió su parte. Pero el emú, en lo alto de la colina, se impacientaba pues aún no había recibido la suya. "No, le respondieron, tú vienes del sol naciente. Tendrás que esperar un buen rato para recibir lo que te corresponde." Entonces el emú lanzando un grito se precipitó sobre el pastel y se llevó lo que quedaba. Los antepasados trataron de disuadirlo, pero el emú escapó a toda velocidad.

Corría tan rápido que la tierra temblaba bajo sus patas y ningún animal podía darle alcance. Entonces los antepasados recurrieron a los *womara*, palomas con alas color de bronce, que precisamente estaban afilando la punta de sus lanzas. "Sólo vosotras que sois tan veloces podríais atrapar al emú." Las palomas salieron volando tras él y gracias a las huellas que iba dejando en el suelo consiguieron atraparlo. El emú fue castigado, pues había transgredido la ley, al igual que hoy día se castiga a todos los que se comportan como él. En la Vía Láctea puede verse al emú que vuelve la cabeza para mirar la espada que lleva clavada en el lomo sin poder arrancarla. ■



© Stanislas Fautré/Ask Images, Paris

La pista del chamanismo

POR JEAN CLOTTES

El chamanismo podría proporcionar un marco explicativo al arte rupestre.

Salvo contadas excepciones (algunas regiones de Australia, por ejemplo), el arte rupestre es un arte fósil. Sus creadores han desaparecido desde hace tiempo y con ellos los mitos y creencias que sus pinturas y grabados en la roca reflejaban. El investigador sólo puede basarse en testimonios que datan de hace dos o tres siglos, cuando algunos pueblos de América, África o Australia aún decoraban las paredes de sus abrigos con pinturas o grabados —método no exento de riesgos ya que la fiabilidad de los testimonios y sus interpretaciones no siempre puede comprobarse. Además, nada garantiza que las creencias de un determinado grupo de aborígenes de principios del siglo XIX, por

ejemplo, fueran compartidas por sus antepasados que practicaban el arte rupestre en la misma región hace varios milenios. En cuanto al método que consiste en extrapolar prácticas propias de un lugar y de un contexto determinados a otras regiones del mundo —el llamado “comparatismo etnológico”—, sólo puede aplicarse con suma prudencia en un plano general, teniendo en cuenta ciertos valores comunes al pensamiento humano y sin pretender encontrar explicaciones completas, detalladas y universalmente válidas.

El término “chamanismo”, que se aplicó inicialmente a las poblaciones siberianas, abarca creencias y prácticas con un fundamento común, compartidas por numerosos pueblos del mundo hasta el día de hoy. Entre los múltiples componentes del sistema o de los sistemas chamánicos, algunas características parecen fundamentales y están ampliamente difundidas.¹ Mencionaremos tres de ellas.

Los otros mundos

En primer lugar, la concepción de un universo con varios niveles que corresponden a mundos superpuestos o paralelos. Los acontecimientos del mundo en que vivimos están directamente condicionados por poderes que viven en alguno de esos otros mundos. En segundo lugar, la creencia de que ciertos individuos pueden, en determinadas circunstancias, entrar en contacto con el otro o los otros mundos e influir así en los acontecimientos de éste. Ejercerán esa influencia con una finalidad práctica: curar a los enfermos, restablecer un equilibrio, obtener caza abundante o, en las regiones áridas, provocar la lluvia, y muy rara vez con propósitos maléficos. Tercera característica: el contacto con ese otro mundo se establece directamente en un sentido o en otro. Puede producirse por la visita y la ayuda de espíritus auxiliares, que adoptan a menudo forma ani-



A la izquierda, personaje chamánico con una serpiente, y signos diversos.



© Jean Clottes, Fox

Las paredes de este abrigo rocoso estaban cubiertas con pinturas geométricas de colores vivos, probablemente resultado de visiones. Pleito Creek, California (Estados Unidos).

mal y que se presentan al chamán o hacia los que el chamán se dirige. Suele operarse entonces una identificación del chamán con ese espíritu, e incluso la creencia en una transformación, total o parcial, del hombre en animal. El chamán puede también enviar su alma al otro mundo para encontrarse allí con los espíritus y obtener así protección y ayuda. Cumplirá ese viaje en estado de trance, a veces en ceremonias colectivas, otras en soledad.

El chamanismo, según los etnólogos, es un fenómeno propio de sociedades igualitarias, en particular de cazadores recolectores. Sin embargo, no todas las sociedades de cazadores recolectores son chamánicas y, por lo demás, esas prácticas pueden darse también en culturas con otras formas de economía.

La omnipresencia del chamanismo en el mundo no es evidentemente el resultado de contactos directos o indirectos entre pueblos distantes. Su origen remoto podría explicarse, al menos en parte, por la necesidad imperiosa de comprender y explotar los estados de alteración de la conciencia que, por ser propios

del sistema nervioso humano, se manifiestan, con distintas características, en todas las sociedades. En efecto, en todo tiempo y lugar, algunas personas son propensas a las alucinaciones o visiones, cuyas causas son tan diversas como las formas que adoptan. Las drogas o ciertos estados patológicos pueden alterar los sentidos, pero también pueden hacerlo el ayuno, la reclusión, la oscuridad, el dolor, la concentración intensa, los sonidos lancinantes y repetidos. Si en una sociedad racionalista como la occidental esos comportamientos se miran con malos ojos y suelen considerarse casos de psiquiatría (alucinaciones espontáneas) o de incumbencia de la policía (empleo de drogas alucinógenas), en otras sociedades los “visionarios” son los intermediarios entre este mundo y las potencias del más allá y llegan a ser jefes espirituales, profetas o chamanes.

Ello no significa necesariamente que vayan a materializar sus visiones grabándolas en la roca. Pero, en ciertos casos, ha sucedido así. Además, los testimonios etnológicos reunidos por los investigadores en el transcurso de los últimos ▶

► decenios demuestran numerosas coincidencias en las maneras de pensar y de actuar de esos visionarios. Esas convergencias, que se deben a la existencia de creencias o marcos conceptuales afines, se reflejan en el arte rupestre, tanto en lo que se refiere a los lugares en que los grabados fueron realizados, como a los temas tratados y a las razones de ese arte.

El viaje chamánico

Los abrigos decorados se consideran a menudo “puertas” entre el mundo real y el otro mundo, que pueden abrirse en ambos sentidos. Los espíritus tienen la posibilidad de surgir de allí pero, gracias a ellas, es posible también penetrar en el más allá e ir a su encuentro. Son igualmente lugares que favorecen las visiones. Quien



Personajes probablemente chamánicos de Little Petroglyph Canyon, California (Estados Unidos).



Tres dibujos lineales. Arriba, a la izquierda, imagen de un grizzly de la Tule River Reservation, California (Estados Unidos). Se establece un paralelo entre las secreciones faciales del oso y las hemorragias nasales que ocasionalmente experimentan los chamanes en estado de trance (tomado de D. Whitley). En el centro, personaje alucinatorio con arco y flechas, Drakensberg, Natal (Sudáfrica), tomado de D. Lewis-Williams. A la derecha, chamanes hacedores de lluvia capturando un animal asociado a la lluvia, sur de Lesotho. Reproducción de J. M. Orpen en 1874, tomada de D. Lewis-Williams.



© Jean Clottes, Fox

quiera recibir la visita de un espíritu auxiliar o tener acceso, por medio del trance, a la realidad del mundo de los espíritus irá, en la soledad propicia a su encuentro, al pie de las paredes decoradas. En ese mundo del más allá, subterráneo o paralelo al real, se penetra a través de un túnel protegido por animales guardianes —en California, por ejemplo, eran osos o serpientes de cascabel.

Las imágenes mismas estaban cargadas de poder, lo que explica las superposiciones de los grabados y pinturas, pues cada nueva representación participaba del poder acumulado y añadía a su vez el suyo. También se observa la presencia de temas dominantes según las regiones. En el Drakensberg, en Sudáfrica, predominan los alces. En el macizo del Coso, en el centro de California, en cambio, abundan los muflones, animales asociados a la lluvia, elemento vital en esta región desértica. Esas características locales son el testimonio de opciones culturales y de las creencias propias de cada pueblo. Entre las figuras representadas aparecen a veces seres híbridos con características humanas y animales. Son criaturas que han aparecido durante el viaje chamánico o el resultado de la transformación experimentada por el chamán.

La finalidad del arte rupestre era a menudo representar las visiones, concretizarlas a posteriori. Según David Whitley, autor de estudios sobre el arte rupestre en el sudoeste de Estados Unidos, si los visionarios en Nevada y California no dibujaban sus visiones, no sólo las perdían sino que perecían a causa de ello.² En otras ocasiones, el viaje sobrenatural del chamán en lugar de ser descrito de manera literal, se expresaba mediante metáforas. Así, por ejemplo, la muerte era una de las metáforas del estado de trance. “Matar un muflón”, animal de

lluvia, significaba en el macizo del Coso que el chamán iba al más allá para atraer la lluvia. La metáfora de la muerte para expresar el trance era muy común, pero otras lo eran menos. Esos ejemplos muestran la imposibilidad de percibir los matices y los significados precisos del arte rupestre si no se dispone de un testimonio directo.

El arte rupestre podía también expresar algo más que las visiones experimentadas durante el trance, sin perder por ello su relación con la concepción chamánica del mundo. Así, David Whitley señala que hasta fines del siglo pasado los ritos iniciáticos de pubertad de las niñas consistían en su aislamiento durante varios días, el aprendizaje de los tabúes de la maternidad, en ayunos y ceremonias diversas, con ingestión de tabaco para provocar alucinaciones. Durante esas alucinaciones las jóvenes recibían la visita de un animal-espíritu, a menudo una serpiente de cascabel, y luego corrían hasta un refugio decorado (llamado “casa del chamán”) para ejecutar en las paredes el dibujo, positivo o negativo, de su mano con pintura roja (color asociado a la pubertad) para mostrar que habían “tocado” lo sobrenatural.

Una pasarela entre dos mundos

El especialista sudafricano David Lewis-Williams, que ha estudiado las pinturas y las creencias de los san del sur de Africa, es el pionero de las investigaciones actuales sobre el chamanismo y el arte rupestre.³ Con anterioridad varios autores habían avanzado en esta misma dirección sin obtener mayores resultados, tal vez por carecer de una visión suficientemente rigurosa del tema. A partir de los trabajos realizados por Lewis-Williams han ▶

► podido establecerse relaciones indiscutibles entre el arte rupestre de determinadas culturas y el chamanismo, en particular en el sur de África y en el continente americano.⁴ Es incluso probable que gran parte del arte paleolítico europeo, el “arte de las cavernas”, tenga su origen en prácticas chamánicas.

Esta hipótesis, que constituye un marco esclarecedor y no una explicación global y exclusiva, se basa en varias observaciones. Durante más de veinte mil años las cuevas profundas fueron visitadas no con objeto de habitar en ellas sino para dibujar en sus paredes. Sus visitantes penetraron en ellas hasta sus últimos recovecos. Ahora bien, universalmente el mundo subterráneo representa el dominio de los espíritus o de los muertos, un mundo radicalmente aparte. Penetrar hasta lo más recóndito

Un chamán con cabeza y pie de antílope toca la parte posterior de un alce moribundo: metáfora del estado de trance en el sur de África, Drakensberg, Natal (Sudáfrica).



© Jean Clottes, Fox

no tenía, pues, nada de trivial o de anodino. Los hombres del paleolítico sabían que entraban en el reino de los espíritus y esperaban encontrarlos allí. A la luz vacilante de las antorchas, las paredes se animaban y creían percibir en ellas formas animales. Lo sabemos pues en numerosas ocasiones aprovecharon los relieves naturales más o menos sugerentes para realizar sus obras. El muro era un velo permeable entre el mundo cotidiano y el otro mundo. Muchas figuras fueron pintadas o grabadas adaptándose a la configuración de las paredes y de sus grietas, a las cavidades o aberturas de las galerías, como si los animales salieran o penetraran en ellas. Por otra parte, numerosos testimonios de espeleólogos confirman el carácter alucinógeno de las cuevas; donde el frío, la humedad, la oscuridad y la falta de referencias sensoriales favorecen las visiones. Las cuevas podían desempeñar pues una función doble, cuyos aspectos estaban estrechamente vinculados: facilitar la alteración de la percepción normal, es decir las visiones, y entrar en contacto con los espíritus a través de la pared.⁵

Que el arte paleolítico haya sido realizado en un contexto chamánico parece pues una de las hipótesis más verosímiles.⁶ Ello no significa, evidentemente, que todas las imágenes de ese arte sean el resultado de visiones ni que todas respondan a una misma finalidad. La imaginación y el ingenio humanos no tienen límites, y el pensamiento tradicional es siempre complejo. No cabe duda de que algunas expresiones de este arte, en América, en África, y probablemente en otras latitudes, son el resultado de prácticas chamánicas, pero ello no basta para extender esa afirmación al arte rupestre prehistórico en general sin tener en cuenta el contexto etnológico. Ello sólo podría justificarse a partir de un análisis crítico de todas las expresiones y componentes de un arte rupestre en particular. ■

1 Michel Perrin, *Le chamanisme*, París, Presses Universitaires de France (“Que sais-je?”), 1995.

2 David Whitley, *A Guide to rock art sites. Southern California and Southern Nevada*, Missoula, Mountain Press Publishing Co., 1996.

3 David Lewis-Williams y T. Dowson, “The signs of all times. Entoptic phenomena in Upper Paleolithic art”, *Current Anthropology*, 29, 2, p. 201-245.

4 S. -A. Turpin (dir. de publ.), *Shamanism and rock art in North America*, San Antonio, Rock Art Foundation, Inc., Special Publication 1, 1994.

5 Jean Clottes y David Lewis-Williams, *Les chamanes de la préhistoire. Transe et magie dans les grottes ornées*, París. Le Seuil, 1996.

6 Jean Clottes et David Lewis-Williams, “Les chamanes des cavernes”, *Archéologia*, n° 336, 1997, p. 30-41.



© Jean Clottes, Fox

¿Puede frenarse el proceso de deterioro que afecta al arte rupestre?

personal del investigador como aquella, colectiva, de la institución— y una pedagogía renovada de la educación para el patrimonio.

Acaparado durante mucho tiempo por sabios eminentes formados en la gran escuela de la historia y la arqueología clásica, el discurso sobre el arte rupestre daba mayor importancia a las cuestiones de interpretación que a los problemas de conservación. A esos eruditos les importaba sobre todo reconocer la obra, archivarla y explicarla. El devenir de ésta les preocupaba menos. Pero la situación ha cambiado. El arte rupestre mundial se deteriora a ojos vistas. Toda intervención sobre una superficie rupestre, como ahora se sabe, rompe los sutiles equilibrios dinámicos entre la roca y la atmósfera, normalmente regulados por los factores ambientales. Los microorganismos presentes en y sobre la roca pueden entonces proliferar y alterar la superficie, sea produciendo materia mineral (biomineralización), sea destruyéndola.

Archivos al aire libre

Una superficie rocosa al aire libre se comporta siempre como un “aparato registrador de variaciones del medio ambiente”. Los recursos técnicos actuales de laboratorio permiten estudiar la evolución natural del clima e incluso datar sus principales episodios. Ahora bien, por su intervención irreflexiva el investigador así como el turista pueden destruir fuentes irremplazables de información. Si bien la obtención de muestras microscópicas suele ser indispensable, la ética del investigador así como la de los ciudadanos responsables exige el respeto de la obra en sí, integrada en su marco natural.

A medida que se descubren y que se hace el inventario de los inmensos archivos mundiales constituidos por este arte de la naturaleza, se entiende mejor la complejidad de las causas de su alteración, incluso de su desaparición. Frente a la urbanización y la industrialización aceleradas, que modifican profundamente numerosos paisajes naturales, se emprenden con urgencia acciones de salvamento y de reconocimiento sobre el terreno, pero no siempre se mide el impacto de los medios empleados. Ahora bien, el hecho de mojar las pinturas prehistóricas en un medio árido, de marcar el contorno de las figuras grabadas con tiza e incluso con pintura, así como el encalado y la impresión de las huellas existentes en la roca con ayuda de productos químicos, provocan transformaciones físicas, químicas y ▶

Un arte en peligro

POR FRANÇOIS SOLEILHAVOUP

El arte rupestre, hállese situado en el fondo de las cavernas o al aire libre, representa una parte esencial de la memoria de la humanidad. Su existencia frágil, y por tanto eminentemente valiosa, traduce el antiguo y profundo deseo del hombre de dejar una huella, de perpetuar su memoria. A ese deseo, que siempre compartimos, va unido hoy día un deber: el de velar por la transmisión de ese arte a las generaciones futuras. Para ser plenamente eficaz, ese deber de conservación supone una deontología de la actividad científica—la ética

Arriba, ejemplo de vandalismo reciente. Para fotografiarla mejor los turistas han repasado con tiza las líneas de esta soberbia figura chamánica de Black Dragon Canyon, en el estado de Utah (Estados Unidos).



Pinturas rupestres de Pedra Furada, Sierra de Capivara, estado de Piauí (Brasil), de 12.000 años de antigüedad. Arriba, a la izquierda, una pared rocosa. En el centro, figuras zoomorfas y signos. A la derecha, pequeñas figuras humanas en torno a representaciones de animales.

► microbiológicas de las obras y de su soporte rocoso.

En un llamamiento reciente en favor de la conservación, el especialista australiano Robert G. Bednarik pedía incluso a las editoriales que no publicaran obras sobre el arte rupestre en las que se expusieran métodos de reproducción por contacto directo.

Con este propósito de conservación se celebró en 1978, en Argel y en el Tassili N'Ajjer —uno de los sitios más destacados del patrimonio mundial—, bajo la égida de la UNESCO, el primer Seminario Internacional sobre la Conservación de las Pinturas al Aire Libre. Desde entonces se han multiplicado las reuniones de este tipo en todos los continentes.

Las contradicciones del ecoturismo

Patrimonio común de la humanidad, el arte rupestre no debe ser el coto privado de una minoría de especialistas celosos de sus prerrogativas. Pero el interés y la admiración que suscita en el gran público plantean serios problemas, y ello ocurre tanto en los países ricos, donde el tiempo libre dedicado al esparcimiento y al turismo cultural contribuye a acentuar las presiones ejercidas sobre el entorno, como en los países pobres, donde el desarrollo del ecoturismo persigue finalidades económicas (obtención de divisas, creación de empleos) y los sitios naturales se consideran productos de consumo de masas.

El turismo moderno responde a un derecho fundamental del ser humano al descanso y al ocio, según la Declaración de Manila, que recuerda sin embargo que los elementos espirituales deben prevalecer sobre los elementos técnicos y materiales. Esos elementos espiri-

tuales son: la plena realización del ser humano, una contribución cada vez mayor a la educación, la igualdad de destino de los pueblos, la liberación del ser humano respetando su identidad y su dignidad, la afirmación de la originalidad de las culturas y el respeto al patrimonio moral de los pueblos.

Los principios de esta Declaración, ¿no están perdiendo terreno dado el auge que ha cobrado, en los últimos veinte años, la industria del turismo organizado? Las agencias de viajes que proponen visitas a sitios rupestres al aire libre en el mundo entero con un propósito de ecoturismo, de turismo verde o cultural, ¿no toman lisa y llanamente la naturaleza como rehén, procediendo a “ponerle precio”?

Veamos el ejemplo de los parques nacionales. La Unión Internacional para la Conservación de la Naturaleza (UICN) definió en 1969 el parque nacional como un territorio relativamente extenso, poco transformado por la ocupación humana y administrado por la más alta autoridad competente del país de que se trate. En la actualidad 9% de las tierras emergidas gozan de dicho estatuto. En esos espacios debe darse prioridad a la protección y a la conservación del patrimonio natural y cultural. Ahora bien, para satisfacer a una curiosidad legítima del público, pero también por motivos menos honorables, en los que se entremezclan rivalidades y conflictos de poder y de intereses, los parques y reservas naturales reciben todos los años un número cada vez mayor de visitantes. Este turismo de masas en sitios destacados de la cultura universal acarrea un inexorable deterioro físico de éstos y la pérdida de su esencia espiritual.

Estas contradicciones no son fáciles de resolver. Pues hay una cierta hipocresía en que-

Realización de facsímiles de las cuevas de Lascaux y de Niaux (Francia), cerca del sitio original. Estas medidas de protección se tomaron tras las graves alteraciones provocadas por la explotación turística intensiva de las cuevas, que desde entonces están cerradas al público. Abajo, a la izquierda, un escultor y una pintora reconstituyen en Lascaux II las paredes y pinturas originales a partir de documentos fotogramétricos de extrema precisión. En el centro y a la derecha, un grabador y un pintor trabajan en Niaux II.





© Jean Clottes, Fox

rer proteger ciertos sitios controlando estrictamente los movimientos de sus visitantes — siendo tanto lo prohibido en comparación con lo autorizado, que cabe preguntarse si un buen videocasete no reemplazaría ventajosamente el paseo por el lugar—, por no hablar de la noción sospechosa de “reserva integral” que, al querer aislar fragmentos de naturaleza sana, termina por crear *de jure* dos categorías de naturaleza: aquélla donde todo está permitido y aquélla donde nada está autorizado.

Hacia una libertad individual responsable

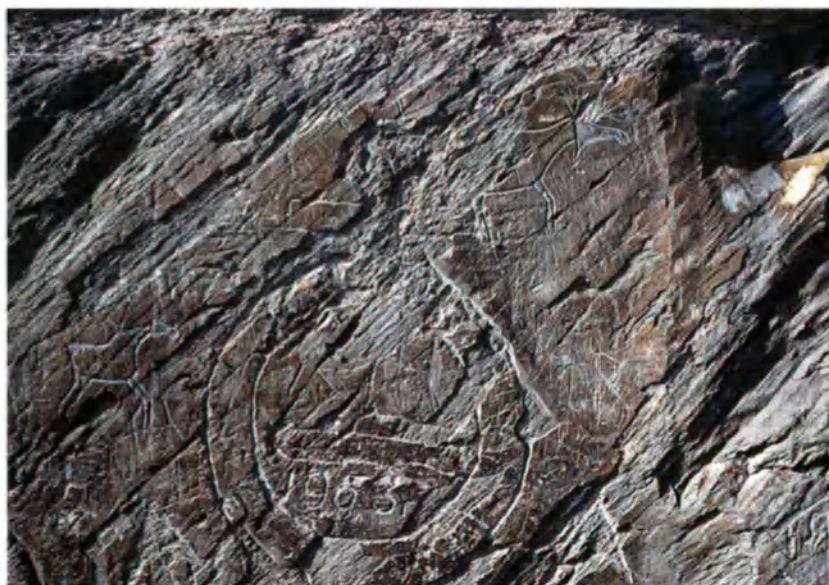
La tendencia actual a confundir cultura y consumo, en las llamadas actividades de esparcimiento, constituye una amenaza cada vez mayor para el patrimonio. Por definición, todo objeto consumido es destruido o, por lo menos, sufre una fuerte desvalorización. Ahora bien, el patrimonio en general y el arte rupestre (el que nos interesa) son objeto de un consumo creciente. Tras los excesos del maquinismo contaminante, tanto en la opinión pública como en algunos decisores políticos se manifiesta una necesidad de contacto con la naturaleza y una preocupación por los problemas ecológicos. Numerosos Estados han adoptado una actitud responsable frente a su patrimonio, pero se impone una gran labor de movilización y de sensibilización de las poblaciones y de los individuos.

De ahí la importancia de la educación. Los

Algunos de estos grabados de Ausevik (Noruega) se han dejado en estado natural y otros se han vuelto a pintar para protegerlos y realzarlos, práctica que acelera su envejecimiento.

Un acto de vandalismo corriente: los graffiti. Sitio rupestre de Tomskaia, Pisanitza, Siberia meridional (Rusia). Sobre estos grabados de la edad del bronce se ha dibujado una fecha rodeada de un doble trazo circular.

padres, las personas que los rodean, la escuela elemental, deben enseñar a los niños muy pequeños los gestos, las actitudes y los reflejos básicos que exige la vida en sociedad, así como el conocimiento y el respeto de sí mismo y de los demás. Es la escuela la que tiene que inculcar, desde una edad muy temprana, a los futuros ciudadanos, al público, a los especialistas y a los aficionados en potencia, los rudimentos de la ética que ha de observarse ante el patrimonio natural y cultural. Para que se afirme en todas partes una libertad responsable respecto de la naturaleza y del legado humano que alberga. ■



© Françoise Soletchevoup, 1995, Paris

Un museo al aire libre: la altiplanicie del Messak

POR AXEL Y ANNE-MICHELLE VAN ALBADA

En el Sáhara central grupos de cazadores criadores han dejado un excepcional conjunto de grabados rupestres.

■ “El arte rupestre sahariano constituye uno de los breviaros más apasionantes de la humanidad. Los hay más antiguos, los hay diferentes, pero lo cierto es que hay pocos tan hermosos y tan lozanos. Encanta y sorprende y, de todos modos, obliga a emprender una profunda reflexión acerca del mensaje conmovedor que nos ha transmitido.”

Henri-Jean Hugot (*Le Sahara avant le désert*)

La meseta del Messak (Jamahiriya Árabe Libia), en el Sáhara central, fue ocupada por el hombre desde la época paleolítica. Pero lo más probable es que durante una fase húmeda del holoceno grupos neolíticos de cazadores y criadores de bóvidos hayan adornado las paredes de sus ued con magníficos grabados. A la inversa de las ricas regiones del Djebel Akakus y del Tassili N'Ajjer, el Messak no alberga pintura alguna (salvo contadas excepciones manifiestamente exógenas).

Se encuentran allí grabados de distintas épocas, que es posible datar gracias a la formación de pátinas de características y colores diversos en la superficie de la roca. Los más recientes,

que cabe datar en la época del camello (del comienzo de la era cristiana a nuestros días), se yuxtaponen a otros, que representan caballos, carros de dos ruedas y hombres armados de lanzas y escudos redondos (guerreros libios), y que presumiblemente se remontan a aproximadamente 1500 antes de nuestra era. Numerosos bóvidos de pequeñas dimensiones, con superficies punteadas, pero bastante toscos y sin relieve, muestran una pátina aún más antigua. Este conjunto de grabados reúne también jirafas y avestruces en número apreciable, lo que nos hace pensar que se deben a criadores que vivieron a comienzos de un periodo de fuerte aridificación de la región hacia el segundo o tercer milenio antes de nuestra era.

Numerosas diferencias, sobre todo estilísticas, que podrían deberse simplemente a una interrupción temporal en la ocupación del sitio, distinguen esos grabados de otros, más antiguos y representativos de un arte naturalista de gran calidad. Esos grabados, que asocian signos abstractos y seres vivos, intentaban probablemente transmitir nociones complejas.

Una sociedad de cazadores criadores

Es posible hablar de un área de expresión propia de una “cultura del Messak”.

Los grabados impresionan a primera vista por el número y la originalidad de las escenas representadas, por la riqueza de su contenido y por las técnicas empleadas. Algunos son verdaderos bajorrelieves en que los diversos planos se presentan con marcado realismo gracias a un fino martilleo o un pulido parcial. Una técnica muy particular, llamada del “doble trazo”, acentúa la percepción del relieve en ciertos contornos (patas, hocico).

Los animales salvajes y domésticos constituyen el tema dominante. El efecto de multitud o de rebaño se logra a menudo gracias a un abanico de cabezas inclinadas en ángulos diferentes cuyo tamaño va disminuyendo gradualmente respecto de un animal completo detallado en primer plano. El conjunto, impresionante, revela un arte consumado de la composición. Los distintos tipos de cornamenta, representados a menudo en un mismo rebaño

Hombre con cabeza de chacal o de licaón regresa de la caza del rinoceronte montado en un elefante, uadi Imrawen, Messak (Libia).





Manada de jirafas de líneas dinámicas en un promontorio del sitio rupestre del uadi Issanghaten, Messak.

© Van Albeda, Arzens, Francia

pequeño, son una demostración elocuente de su diversidad. Tres grabados por lo menos muestran una escena de ordeño. La leche debía almacenarse en odres o calabazas suspendidas en palos hendidos. Utilizados también como animales de carga, los bóvidos sirven a veces de monturas. Las sillas ricamente decoradas y los cuernos adornados hacen pensar en celebraciones rituales.

No escasean las representaciones humanas

pero parecen estar vinculadas más bien a acontecimientos determinados (caza, ritos, escenas simbólicas) que a actividades de rutina. Las principales armas de caza son el arco de curva simple, la maza, las armas arrojadas (probablemente bumerangs) y una especie de gancho o cayado que permite capturar los avestruces por el pescuezo. El empleo de piedras de traba, llamadas de Ben-Barur, para inmovilizar a un animal salvaje (se encuentran en abundancia en ▶

► la meseta), figura en numerosos grabados donde aparecen atrapados uros, rinocerontes, jirafas, avestruces, leones y asnos. En algunos se distingue incluso una ligadura trenzada que las ata a las patas de los animales.

Algunos personajes hieráticos, representados con lujo de detalles, nos dan una idea de los hábitos en materia de vestimenta: el calzón corto y la camisa de manga corta se distinguen claramente. Algunos están vestidos con bandas paralelas y un taparrabo, y llevan a veces un cinturón estriado del que cuelga una estructura triangular. También aparecen túnicas cortas holgadas en la parte delantera. Algunos varones llevan un estuche peneano. Las más de las veces los personajes femeninos visten túnicas largas abullonadas hasta los tobillos y llevan el cabello trenzado formando un tocado cónico. Sus facciones suelen ser toscas y la nariz prominente, pero es posible que se tratara de una máscara facial. Esas mujeres de aspecto este-reotipado por lo general aparecen junto a animales salvajes o a bóvidos domésticos.

Representación en estilo naturalista de una cabeza de gacela, uadí Bebis, Messak.



Un rico bestiario

La precisión de los grabados permite identificar con bastante certeza las especies representadas. Es particularmente interesante el caso de los grandes bóvidos salvajes, algunos de los cuales han desaparecido. Esos animales figuran solitarios o rodeados a menudo de arqueros de pequeñas dimensiones. Además de las diversas especies de antílopes que se observan, cabe distinguir tres grandes especies no domesticadas: el gran búfalo antiguo, el uro y el búfalo africano. La frecuencia con que aparecen los dos últimos indica su importancia local. Algunos grabados, que representan un uro inmovilizado por una piedra de traba, permiten deducir que se intentó domesticarlo. Como el uro es el antecesor del buey doméstico, es posible que ese macizo del Sáhara constituya uno de los grandes focos de domesticación.

La fauna salvaje es abundante y se la representa con esmero. Elefantes y rinocerontes figuran a menudo acompañados de sus crías y en posturas variadas, dinámicas y realistas. El hipopótamo y el cocodrilo aparecen en diversos lugares donde cabe presumir la existencia de cursos de agua permanentes en un clima húmedo. Allí sólo subsisten actualmente unos pocos *gueltas* estacionales que no se llenan todos los años pero que pueden, en ciertos casos, retener el agua durante más de seis meses. Los peces se representan muy poco. Las imágenes de jirafas son numerosas e ilustran con su gracia delicada las danzas nupciales. Su pelaje suele consistir en una sucesión de cúpulas juxtapuestas de singular belleza. El resto del bestiario comprende avestruces, burros, felinos grandes y pequeños (guepardo, león, caracal) y algunos cánidos salvajes que se parecen a los zorros. Excepcionalmente hay también facóceros.

Este bestiario, que comprende un número limitado de especies, es sin embargo representativo de un biotopo preciso, probablemente una sabana arbolada en las proximidades del erg de Murzuk que ofrece puntos de agua permanentes. Después de las lluvias excepcionales de 1997, los *gueltas* del Messak retuvieron miles de metros cúbicos de agua durante varios meses, formando algunos de ellos lagos de cientos de metros —imagen efímera de una situación normal hace varios milenios.

Una gran abundancia de imágenes

En algunas paredes de arenisca se encuentran unas pocas criaturas surrealistas que demuestran la existencia de una creación colectiva sumamente original. Animales fantásticos —avestruces con cabeza de gacela, elefantes con cabeza de rinoceronte, cabeza de liebre con cuerpo simiesco— alternan con otras extravagancias gráficas que combinan con habilidad los rasgos de



© Val Albada, Arzens, Francia

Pequeña jirafa solitaria grabada sobre una losa, uadi Imrawen, Messak.

una jirafa, el cuerpo de un rinoceronte y la cabeza de un bóvido. Cabe mencionar asimismo algunos pájaros, presumiblemente míticos.

Las criaturas más originales son los numerosos (más de 140) teriocéfalos —hombres con cabeza de chacal o de licaón— de donde emanan los primeros atisbos de una mitología bien estructurada. Sus actividades sobrehumanas se concentran en la gran fauna salvaje. Atacan y matan a los rinocerontes y los uros con hachas de piedra o mazas, y luego los transportan fácilmente sobre los hombros o bajo el brazo, esbozando un rictus satisfecho. A menudo llevan una cabeza o un trofeo de rinoceronte — a veces de uro— colgando del cinturón.

Su relación con los elefantes es más sutil y compleja. Se acercan a los paquidermos con una actitud sumamente agresiva, con los morros recogidos sobre una dentadura feroz, blandiendo en alto su hacha o su maza, pero nunca parecen herirlos. Un grabado excepcional nos

muestra un teriocéfalo-cornaca encaramado en un elefante apacible, que tiene aprisionado bajo el muslo a un pequeño rinoceronte. Otro representa a un pequeño teriocéfalo, detrás de un gran paquidermo, que recibe y lame las deyecciones de este último.

Una cosmogonía misteriosa

Por falta de testimonios escritos, la interpretación de esta mitología sigue siendo problemática. Todos los seres fantásticos antes indicados parecen formar parte de escenografías ritualizadas, en que la composición del cuadro y la actitud de los personajes son estereotipadas. El papel de los hombres enmascarados debe tal vez interpretarse con una óptica simbólica. En cuanto a las representaciones de animales, tal vez una nueva lectura permita vislumbrar en ellas indicios reveladores de una cosmogonía propia de la cultura del Messak.

No podemos hablar del mundo grabado del Messak sin citar los numerosísimos signos abstractos —ovoides con cúpula o círculos reticulados— que se encuentran allí por centenares y que presentan un grafismo idéntico. Según la interpretación autóctona, guardarían una relación con la excavación de los pozos. Sobre esa base cabe establecer un vínculo genérico con el agua o, de modo más general, con un vago simbolismo de fertilidad. También es posible encontrar una significación más amplia, de carácter ético o religioso, pero lo cierto es que el sentido profundo de los signos —que por lo numerosos que son tiene que haber sido importante— nos escapa.

Está claro que la existencia de ese universo sorprendente en el corazón del desierto árido más extenso del mundo no obedece a la casualidad. Los centros culturales que albergan esas montañas olvidadas están estrechamente ligados al pasado climático del subcontinente sahariano. La altura en que estaban situados y la mayor humedad del clima a comienzos del holoceno tornaban fértiles los suelos profundos y cenagosos, hoy esterilizados por la sequía y barridos por milenios de erosión.

El origen de esas culturas así como su evolución siguen siendo una incógnita. Cabe suponer, sin embargo, que la meseta del Messak fue, como otros macizos montañosos del Sáhara central, uno de los focos de neolitización del mundo antiguo. La elevada proporción de imágenes simbólicas que sus habitantes nos han legado no debe ocultar lo que nos dicen, esencialmente, esos grabados rupestres: los habitantes del Messak eran ante todo cazadores y pastores perfectamente integrados en una naturaleza que respetaban. ■

La extensión de este patrimonio ha quedado de manifiesto recientemente gracias a la amabilidad de Mohammed Ibrahim Meshai y Saad Salah Abdulaziz, responsables de las antigüedades del Fezzan. A. y A.-M. Van Albada

Africa: breve presentación del arte rupestre subsahariano

POR OSAGA ODAK

Al menos tres factores han contribuido a la conservación del patrimonio rupestre africano: el sistema de creencias, la dificultad de acceso a los sitios y su carácter secreto.

La mayoría de los sitios —abrigos bajo la roca, cuevas y paredes rocosas planas expuestas al aire libre— están situados en altura y muy rara vez en llanuras y valles. Los abrigos pintados se encuentran a menudo en la cima de colinas arboladas desde donde resultaba fácil obser-

var el movimiento de los animales de caza, e incluso de las tribus enemigas. Esas colinas servían también de refugio cuando las llanuras se inundaban en la estación de las lluvias.

El acceso a los sitios rupestres estaba vedado al común de la gente y sólo unos pocos podían visitarlos en ciertas épocas del año. La actividad humana en sus alrededores (tala, pastoreo, recolección de leña para la cocina) estaba sometida a numerosos tabúes, por lo que su entorno inme-

Hombres en plena carrera.
Pintura rupestre de las colinas de Matopo (Zimbabwe).



diato permaneció intacto durante mucho tiempo. Otros tabúes concernían directamente a las pinturas y grabados rupestres, y gracias a ello quedaron a salvo de eventuales deterioros. Por último, en algunos casos sólo los ancianos de la tribu y los iniciados conocían el emplazamiento de los sitios y conservaban celosamente su secreto.

Hoy día la situación ha cambiado radicalmente. Los sistemas de creencias que protegían esos sitios han caído en desuso y ya nadie toma en serio los antiguos tabúes. Debido al crecimiento demográfico las zonas cultivadas están en constante aumento y el desarrollo agrícola ejerce una presión cada vez mayor sobre los sitios de arte rupestre.

Áreas y temas

- Cuerno de África (Etiopía, Eritrea, Djibuti, Somalia): pinturas que representan reses sin joroba y con largos cuernos (también en Kenya en torno al monte Elgon).
- Sudán (abrigos pintados y cuevas decoradas

de las colinas de Dajo, en el sur de Darfur): animales salvajes y caballos montados por hombres que llevan escudos; guerreros a pie con lanzas y escudos.

- Zambia, Zimbabwe, Sudáfrica: pinturas de hombres y animales; motivos rudimentarios (líneas paralelas, círculos concéntricos cortados por líneas radiales).

- África del Este: la zona más rica en arte rupestre se encuentra en la República Unida de Tanzania (en particular en las regiones de Dodoma —en torno a la ciudad de Kondoa— y de Singida). Existen otros sitios en torno a Masasi, Mbulu, Mwanbza, Bukoba, Unyamwezi y en la planicie de Haida. Mwanza y Bukoba abarcan una zona muy extensa y pueden incluirse en esa categoría los sitios rupestres kenianos y ugandeses del lago Victoria.

- Kenya del Norte: grabados de animales salvajes (antílopes, gacelas, hipopótamos, jirafas, rinocerontes) y domésticos (camellos, asnos, bóvidos), así como siluetas humanas estilizadas.



Pintura de hombres y animales, montañas del Drakensberg, en Natal (Sudáfrica).



© Hervé Collart/Hoa Qui, París

Dromedarios y bóvidos, arte rupestre de las mesetas saharianas del Ennedi (Chad). El estilo sahariano se extiende desde una parte del Cuerno de África, al este, hasta el monte Elgon (Kenya), al sur.



© Bruno Barber/Hémisphères, París

Universalidad del arte rupestre

La Constitución de la UNESCO encarga a la Organización velar “por la conservación y la protección del patrimonio universal de obras de arte y monumentos de interés histórico o científico”.

En vista de ello, desde hace cincuenta años la UNESCO se empeña en promover y animar una acción universal en ese ámbito a fin de que las expresiones tanto físicas como no físicas de la creatividad de los pueblos sean consideradas por la comunidad internacional como un conjunto indivisible. Dado que cada expresión se entiende como un elemento del patrimonio universal, es importante que todas esas expresiones se respeten, se conserven, se estudien y se transmitan a las generaciones futuras.

De acuerdo con su misión de asistencia a los Estados Miembros, la UNESCO ha integrado en sus prioridades la salvaguardia del arte rupestre en el mundo entero, en especial en cuanto a su inventario, su conservación, la formación de técnicos, el intercambio de conocimientos y la información al público. Así se consagra el reconocimiento internacional del valor universal de un patrimonio cultural frágil.

En efecto, si hay un arte universal por excelencia, es sin duda el arte rupestre. Esas primeras expresiones conocidas de la sensibilidad y la estética de nuestros remotos antepasados adornan los flancos rocosos de numerosas regiones del mundo. De Australia



Foz Côa (Portugal) es un sitio de arte rupestre al aire libre, de 18.000 años de antigüedad o más, que se extiende a lo largo de 15 km. Este conjunto excepcional está amenazado por la construcción de una presa. Una misión de la UNESCO visitó el lugar en 1995 y publicó un informe que propone las medidas necesarias para proteger los grabados. Arriba, reproducción de un équido de estilo magdaleniense, Foz Côa.

a Africa, de Asia a las Américas y a Europa, sin fronteras y desafiando los océanos, nuestros lejanos antecesores marcaron las etapas de sus viajes, sus abrigo y sus santuarios con obras de arte que suscitan nuestra emoción y nuestra admiración. El arte rupestre es la única manifestación cultural de la humanidad que persistió sin interrupción durante varias decenas de milenios para llegar hasta nosotros.

En su contexto cultural original estaba protegido por el respeto que lo rodeaba, como también lo estaba su entorno natural. Actualmente, en los abrigo o en las rocas al aire libre el arte rupestre está sometido a agresiones de todo tipo procedentes de la naturaleza y del hombre. Este arte valioso se ha transformado hoy día en un patrimonio en peligro.

MARIE-JOSÉE THIEL

División del Patrimonio Cultural, UNESCO

Tomado de *Le chemin secret des Ngarinyin du nord-ouest australien*, París, Muséum national d'histoire naturelle, 1997 © Pathway Project Pty Ltd 1997

■ PARA MÁS INFORMACIÓN:

Marie-Josée Thiel
División del Patrimonio Cultural, Sector de Cultura UNESCO, 1 rue Miollis, 75732 París Cedex, Francia
Tel.: (33) 01 45 68 44 20
Fax: (33) 01 45 68 55 96
Télex : 204461 París

■ LECTURAS

Folleto:

L'art rupestre, Un message culturel universel, Jean Clottes, París, UNESCO/ICOMOS, 1997 (publicación gratuita)

El Correo de la UNESCO:

☛ números:

El patrimonio mundial, balance y perspectivas, septiembre 1997

El mundo de los trogloditas, diciembre 1995

☛ artículos:

“Las piedras escritas de Jelling”, Jens Boel (*El silencio*, mayo 1996)

“Las grutas de Mogao”, José Serra Vega (*¿Qué es el progreso? Debate Norte-Sur*, diciembre 1993)

“Descubriendo el Tassili N'Ajjer”, Caroline Haardt (*Mozart y el siglo de las Luces, el enigma del genio*, julio 1991)

■ PARA SUSCRIBIRSE

a las revistas trimestrales *Museum Internacional* y *Revue du patrimoine mondial* dirigirse a:

Editorial de la UNESCO, 1 rue Miollis, 75732 París Cedex 15, Francia

Tel.: (33) (0) 1 45 68 43 00

Fax: (33) (0) 1 45 68 57 41

Internet: <http://www.unesco.org/publishing>

■ EL ARTE RUPESTRE EN LA LISTA DEL PATRIMONIO MUNDIAL

(los sitios y su año de inscripción)

Argelia: Tassili N'Ajjer (1982)

Australia: Parque Nacional Kakadu (1981, 1987, 1992), Parque Nacional Uluru-Kata Tjuta (1987, 1994)

Brasil: Parque Nacional de la Sierra de Capivara (1991)

Chile: Parque Nacional de Rapa Nui (1995)

España: Cuevas de Altamira (1985)

Estados Unidos de América: Parque Nacional Mesa Verde (1978)

Francia: Grutas decoradas del Valle del Vézère (1979)

Irlanda: Conjunto arqueológico del Valle del Boyne (1993)

Italia: Arte rupestre de Val Camonica (1979)

Jamahiriyá Árabe Libia: Enclaves rupestres de Tadrart Acacus (1985)

México: Pinturas rupestres de la Sierra de San Francisco (1993)

Noruega: Sitio de arte rupestre de Alta (1985)

Suecia: Grabados rupestres de Tanum (1994)

■ EL CONSEJO INTERNACIONAL DE MONUMENTOS Y SITIOS (ICOMOS) Y EL COMITÉ INTERNACIONAL DE ARTE RUPESTRE

El Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS) es la organización internacional no gubernamental encargada de dar impulso a la teoría, la metodología y la tecnología necesarias para la protección y la valorización de los monumentos y sitios.

Objetivos

- Ser un foro internacional que brinde todo tipo de posibilidades de diálogo e intercambio a los profesionales de la conservación
- Poner al servicio de la comunidad internacional su red de expertos calificados
- Recoger, ampliar y difundir información sobre los principios, las técnicas y las políticas de conservación y de salvaguardia
- Colaborar en los planos nacional e internacional en la creación de centros de documentación especializados
- Alentar la adopción y la aplicación de las convenciones y recomendaciones internacionales acerca de la protección, la conservación y la valorización de los monumentos y sitios
- Participar en la elaboración de programas de alcance mundial para la formación de especialistas en conservación

El Centro de Documentación

En estrecho contacto con la Unesco y el Consejo Internacional de Museos (ICOM), el Centro de Documentación cubre todas las regiones del mundo y se ocupa de los múltiples aspectos de la conservación del patrimonio cultural. Está abierto a los investigadores y a las instituciones interesadas. Accesible por teléfono y correo electrónico, acoge todos los días laborables a los visitantes que deseen realizar consultas. Administra una base de datos bibliográficos que cuenta con más de 20.000 referencias pertenecientes a su fondo.

Boletín internacional de información sobre el arte rupestre

El Comité Internacional de Arte Rupestre (CAR) del ICOMOS edita desde hace cuatro años un boletín internacional de información sobre el arte rupestre mundial (INORA), en francés e inglés, consistente en tres fascículos de 32 páginas por año, a fin de favorecer la comunicación indispensable sobre todos los temas relacionados con el arte rupestre en el mundo. Este boletín se distribuye en 104 países y desempeña un papel importante en la difusión de conocimientos y la protección del patrimonio.

Para más informaciones:

Comité Internacional de Arte Rupestre (CAR-ICOMOS)

11 rue Fourcat, 09000 Foix, Francia

Tel.: (33) (0) 5 61 65 01 82

Fax: (33) (0) 5 61 65 35 73

Las publicaciones del ICOMOS sobre el arte rupestre también están en venta en:

Consejo Internacional de Monumentos y Sitios

49-51 rue de la Fédération, 75015 París, Francia

Tel.: (33) (0) 1 45 67 67 70. Fax: (33) (0) 1 45 66 06 22

Correo electrónico: icomos @ cicrp.jussieu.fr

Internet: <http://www.international.icomos.org>

■ EL PROYECTO WARA (ARCHIVOS MUNDIALES DEL ARTE RUPESTRE)

Desde 1983 el profesor Emmanuel Anati y su equipo del Centro de Estudios Prehistóricos de Val Camonica (Centro Camuno di Studi Preistorici) en Capo di Ponte (Italia) trabajan en un proyecto ambicioso: inventariar el máximo de sitios de arte rupestre en todos los continentes. Se han reunido más de 100.000 diapositivas y una enorme documentación.

Estos Archivos Mundiales del Arte Rupestre, constituidos en el Centro de Estudios Prehistóricos de Val Camonica, pero también en Francia en la Maison des Sciences de l'Homme (París), cuentan con el apoyo de la Unesco y del Consejo Internacional de Filosofía y Ciencias Humanas (CIPSH)

Para el profesor Anati, uno de los objetivos de esos archivos, que cubren 40.000 años de historia del arte, es permitir la realización de los más amplios estudios comparativos y de síntesis a escala mundial. "En los archivos, precisa, hemos reunido documentación acerca de miles de zonas situadas en todos los continentes, en las cuales hemos seleccionado los ciento cincuenta sitios rupestres más importantes, tanto en el plano histórico como artístico, conocidos actualmente. Entre éstos, algunos cuentan más de un millón de representaciones prehistóricas, y numerosos son los que contienen más de cien mil imágenes."

Para más información:

Centro Camuno di Studi Preistorici

25044 Capo di Ponte, Val Camonica (Brescia), Italia

Tel.: (39-364) 42 091

Fax: (39-364) 42 572

■ UN PANORAMA GLOBAL

En 1983 la Unesco encargó un informe mundial sobre el estado de la investigación en el ámbito del arte rupestre. Es el primer intento a escala mundial de presentar un panorama global de la creatividad artística de los orígenes de la humanidad.

Este informe fue publicado por la Unesco en sus estudios y documentos sobre el patrimonio mundial en 1984. Una versión aumentada apareció el mismo año en el volumen 21 del boletín del Centro Camuno de Estudios Prehistóricos. En 1993 el ICOMOS encargó por su parte otro informe sobre el estado de la investigación en materia de arte rupestre. Este fue presentado en el mes de agosto del mismo año en su Asamblea de Colombo, en Sri Lanka, y publicado por el ICOMOS como una monografía.

"Como autor de esos dos informes, escribe el profesor Emmanuel Anati, pude medir los progresos considerables logrados en ese aspecto en el curso de un decenio. En noviembre de 1997 las ediciones Larousse de París publicaron una de mis obras, *L'art rupestre dans le monde, L'imaginaire de la Préhistoire* (en italiano *Il museo immaginario della preistoria* fue publicado por las ediciones Jaca Book de Milán). Aquí las principales estimaciones y conclusiones de los dos informes mundiales se enriquecen con una reflexión adicional que explora el significado de los símbolos y la sintaxis de las asociaciones.

"Durante la redacción de los dos informes mundiales se esbozó la hipótesis de que el arte no era sino el reflejo del espíritu. El arte rupestre constituía en vista de ello una fuente documental de importancia primordial para descubrir los fundamentos conceptuales y fisiológicos del hombre moderno. En el arte de los orígenes de la humanidad encontramos en efecto arquetipos y paradigmas que constituyen la base de nuestro ser y que permanecen profundamente arraigados hasta nuestros días."

Lecturas:

Art rupestre, Colombo, ICOMOS, 1993

L'art rupestre dans le monde, L'imaginaire de la Préhistoire por Emmanuel Anati, prólogo de Yves Coppens, París, Larousse-Bordas, 1997



Arquitectura: Jacques Mureau

la crónica de

Federico Mayor

La ética del futuro

“A nuestra herencia no precedió un testamento.” Con estas palabras el poeta francés René Char recordaba, sobre los escombros de la Segunda Guerra Mundial, la responsabilidad fundamental del Hombre frente a la Historia. Es así como de una generación de sobrevivientes surgió la preocupación por las generaciones futuras.

Esta perspectiva nueva, esta búsqueda de la solidaridad humana en el espacio como en el tiempo, constituye, desde hace más de cincuenta años, la misión de las Naciones Unidas en general y de la UNESCO en particular. “Preservar a las generaciones venideras del flagelo de la guerra”, tal es en efecto el compromiso solemne inscrito en las primeras palabras de la Carta de las Naciones Unidas. Ese es también el sentido de la Constitución de la UNESCO, que se propone contribuir al mantenimiento de la paz y de la seguridad intensificando, mediante la educación, la ciencia y la cultura, la colaboración entre las naciones.

Pero en cincuenta años el mundo ha cambiado y también los problemas, los desafíos y, por qué no decirlo, han surgido los nuevos riesgos de la modernidad. En los albores del siglo XXI estallan otras guerras. Con anterioridad conocimos guerras mundiales, conflictos sangrientos entre las naciones; vemos hoy día que los combates desgarran a los pueblos en el seno mismo de los Estados; no evocaré hoy otras formas de violencia —la violencia contra la esperanza y el futuro del ser humano, contra su dignidad, y los conflictos latentes entre las culturas y entre las generaciones. El flagelo parece ser universal. Por doquier el hombre de hoy se arroga derechos sobre el hombre de mañana, amenazando su bienestar, su equilibrio y a veces su vida. Sí, el hombre de hoy se arroga derechos sobre el hombre de mañana, y empezamos a advertir que estamos comprometiendo el ejercicio, por las generaciones futuras, de sus derechos humanos. Más que nunca la ética del futuro exige que sepamos inventar, divulgar, hacer compartir esta cultura de paz que era la meta de los fundadores de la UNESCO.

Limitar el poder de la técnica

En el plano económico y social, endeudamiento, fractura e inestabilidad constituyen la herencia negativa, el legado envenenado

que reservamos a nuestros sucesores. Volvámonos hacia la Tierra y el medio rural: las emisiones de gas, la desertificación, la contaminación y la utilización abusiva de los recursos naturales parecen condenar el porvenir del planeta. Las necesidades esenciales, vitales, de nuestros hijos —la tierra, el agua y el aire, pero también el saber, la libertad y la solidaridad— se sacrifican en aras de cálculos, de ambiciones y de beneficios a corto plazo estimulados por la facilidad y el egoísmo de las épocas sin futuro. ¿Es preciso recordar aquí la célebre frase atribuida al monarca de un mundo que se derrumbaba: “Después de mí, el diluvio”?

Pero hay algo más grave. Más allá de la sociedad y del medio ambiente, es la propia definición de hombre, su integridad biológica, la que está en peligro. El hombre puede ahora modificar el patrimonio genético de todas las especies, incluida la suya. Posee incluso el triste privilegio de poder programar su propia desaparición. Con la ciencia moderna hemos llegado al umbral de lo irreversible. Dejemos de lado los argumentos de compensación tecnológica o financiera. No habrá sustitución; lo que se destruye no tiene equivalente. No habrá cómo pagar; lo que se destruye no tiene precio. ¿Quién puede indemnizar el genocidio? ¿Quién se atrevería a afirmar que es posible pagar una compensación por la tierra? Si queremos proteger a nuestros descendientes, antes que nada hemos de reconocer, aceptar y hacer frente a esta paradoja fundamental: el progreso y la civilización son el anverso de la medalla; la posibilidad del Apocalipsis, de la destrucción irreversible, del caos, es el reverso. Esta lucidez constituye la exigencia primordial de nuestra responsabilidad frente a las generaciones futuras. Aceptar que se limite el poder de la técnica —ahora sin freno— mediante la ética y la sabiduría es la actitud que hay que adoptar en lo sucesivo. A la técnica hay que aplicarle la máxima de Montesquieu: todo poder absoluto corrompe absolutamente. A la ciencia hay que recordarle la frase de Rabelais: ciencia sin conciencia no es más que ruina del alma.

Pero, diréis, ¿dónde está la ciencia? ¿Dónde está la sabiduría? Hoy tenemos la posibilidad de trasladarnos, y de llegar en pocas horas al otro extremo del planeta. Y estamos en situación de comprobar con nuestros propios ojos que por mucho que

las metrópolis de los países industrializados posean el saber, es en las aldeas más remotas donde se encuentra la sabiduría. En vísperas del siglo XXI, tenemos por fin la posibilidad de reconciliar el saber con la sabiduría, y de hacer que intercambien sus virtudes. Con esta meta elaboramos en la UNESCO, gracias al concurso del Comité

Internacional de Bioética, el proyecto de declaración sobre el genoma humano que será sometido a la aprobación de la Conferencia General de la Organización: deseo destacar que si esta declaración sobre el genoma humano es aprobada por los Estados Miembros de la Unesco, será la primera vez que una declaración universal se referirá a la ciencia, y enunciará en ese ámbito principios éticos que recordarán a todos que nacemos libres e iguales.¹

Prever para construir

He dicho que hay que aceptar limitar el poder que la técnica da al hombre sobre el hombre —en nombre de la ética y de la sabiduría. Es un problema muy serio y el desafío es real. A la hora de la mundialización, de la aceleración y la multiplicación de los intercambios, el futuro aparece en efecto, si no obscurecido, por lo menos opaco. Complejidad e incertidumbre son las palabras clave de nuestra época. Apelo pues a las virtudes de una pedagogía de la inquietud, pues ésta nos despierta, mientras que el conformismo y el optimismo nos anestesian. Todo ello, evidentemente, admitiendo que queramos observar e interrogar al porvenir. Pues a nuestra miopía temporal se añade muy a menudo una ceguera voluntaria —cuando no le sirve de justificación. Arrastrados por el vértigo de lo inmediato, sometidos a la tiranía de la urgencia, no nos damos tiempo para elaborar acciones estructuradas ni prever sus consecuencias. Estamos embarcados, sin frenos y sin visibilidad, en la aventura del futuro. Sin embargo, cuanto más rápido avanza un automóvil, mayor ha de ser el alcance de sus faros. Ya no se trata, pues, de ajustarse y de adaptarse, pues el ajuste y la adaptación van siempre contra el tiempo, que avanza más rápido que ellos, y lo que se necesita es tomar la delantera. Dejemos, si me lo permiten, de hablar de ajuste o de adaptación. Hay que tener una actitud clarividente, volcada hacia el porvenir, es preciso posar una mirada prospectiva en el mundo. Sembramos hoy día las semillas del porvenir. Protejamos su germinación: mañana nuestros hijos cosecharán los frutos de nuestra previsión. Prever para prevenir, prever para construir, he ahí nuestro objetivo.

Preservar lo humano

Prevenir no es sólo una posibilidad; es una obligación, un imperativo moral. La idea, por lo demás, ya se ha incorporado a la conciencia común y al derecho internacional. Incluso ha dado origen a una idea nueva, consagrada en 1992 en la Cumbre de la Tierra en Río, e inscrita en el Tratado de Maastricht y en algunos documentos normativos nacionales: el principio de pre-

La ética del futuro es una ética de lo frágil, de lo perecedero. Se trata de legar a las generaciones venideras el derecho a vivir dignamente en una tierra preservada.

caución. Pero lo que se ha impuesto es el principio de precaución entendido como principio de inacción, más que como principio de acción vigilante. El riesgo sin el conocimiento es peligroso. Pero el conocimiento sin el riesgo es inútil. Desgraciadamente, hoy día, cinco años después de la Cumbre, ¿cuál es el balance? ¿Dónde está el resultado? A

los compromisos sucedió el incumplimiento y el Programa 21, en lo esencial, sólo ha sido letra muerta. “Río más 5” es “Río menos 5”. Tenemos que meditar esta lección, y sembrar en el seno mismo de la democracia el grano que puede revivirla y recomponerla. Esta semilla sólo es y puede ser la ética del futuro, hasta lo esencial de la decisión, de la deliberación democrática, del conocimiento técnico contradictorio que no debe obscurecer, aplacar o confundir a la opinión sirviendo los intereses y el predominio de los poderosos, sino ilustrar al público y formar su juicio.

Prevenir es antes que nada preservar. La ética del futuro es una ética de lo frágil, de lo perecedero. Se trata de transmitir a las generaciones venideras una herencia que no esté irremediablemente mermada y contaminada. Se trata de legarles el derecho a vivir dignamente en una tierra preservada. Ello tiene que ver en primer término con todo lo que constituye el marco de vida, esa preocupación nueva de nuestra época; ello concierne también a algunos valores universales duraderos, como la salud, la educación, la cultura, la igualdad, la libertad, la paz, la tolerancia, la solidaridad. El poeta catalán Salvador Espirú decía a sus hijos: “Habré vivido para salvar esas pocas palabras que os lego: el amor, la justicia, la libertad.” No sólo somos responsables de nuestra herencia tangible; en términos de deber y de responsabilidad, lo esencial es a menudo invisible e impalpable. Por eso, desde hace unos decenios, la noción de patrimonio se ha ampliado: de la mera conservación de los monumentos históricos a la Convención sobre la Protección del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural aprobada en 1972; del reconocimiento del patrimonio inmaterial, simbólico, espiritual, a los trabajos actuales del Comité Internacional de Bioética sobre la protección del genoma humano, al haber venido a sumarse el ser. El verdadero patrimonio común de la humanidad, nuestra riqueza universal, es el ser humano.

En vísperas de un nuevo siglo y de un nuevo milenio, en la edad en que la aldea planetaria no parece ya muy lejana, es importante que asumamos nuestra responsabilidad de ciudadanos del mundo. Ello implica que cobremos conciencia del lugar que ocupamos no sólo en el espacio sino también en el tiempo de la humanidad, que reflexionemos sobre nuestra función en el planeta y en la historia. Pues el amor al prójimo se mide también por el respeto al lejano. De aquí o de allá, de ayer o de mañana, el Otro es siempre un semejante. En el espacio como en el tiempo la humanidad forma un cuerpo y nosotros somos sus miembros. ■

¹ La Declaración Universal sobre el Genoma Humano y los Derechos Humanos fue aprobada por la Conferencia General de la UNESCO el 11 de noviembre de 1997.



Las reservas de biosfera de Cuba

POR FRANCE BEQUETTE

El viejo jeep soviético, millonario en kilómetros, deja la autopista de La Habana, capital de Cuba, para dirigirse a la península de Zapata. Allí, en Playa Girón, se celebra el tercer Seminario Nacional sobre Areas Protegidas, organizado por iniciativa de Antonio Perera Puga, director del centro de áreas protegidas de la Agencia del Medio Ambiente. Uno de los objetivos del seminario, que congrega a 70 participantes procedentes de todas las provincias, es responder al cuestionario de la UNESCO a fin de que la Ciénaga de Zapata sea reconocida quinta reserva de biosfera de la isla.

Cuba es la mayor isla del Caribe. Con 1.250 km de largo por casi 200 km de ancho, está rodeada de unos 1.600 islotes y arrecifes. Los dos tercios de sus 11 millones de habitantes viven en las ciudades, de modo que en el resto del país la densidad demográfica no supera los 10 habitantes por kilómetro cuadrado. El impacto de la actividad humana sobre el medio ambiente es por consiguiente muy débil.

Desde el avión predomina el verde de las innumerables parcelas rectangulares de caña de azúcar. Los bosquecillos de palmeras reales alternan con plantaciones de cítricos y bananos. La tierra desnuda es de un rojo violáceo y el agua abunda: canales de riego, estanques, ríos. No

obstante, los bosques, que cubrían la mitad de la isla en 1900, hoy ocupan sólo 19% de su superficie total.

LA CIÉNAGA DE ZAPATA

La Ciénaga de Zapata, con 500.000 hectáreas, es la zona húmeda más vasta del Caribe. Este dédalo de corrientes de agua dulce, de islotes y manglares constituye un auténtico paraíso para unos 5.000 cocodrilos, 27 especies de reptiles, 15 especies de mamíferos, entre ellos el manatí, y en particular para 10.000 flamencos rosados y 160 especies de aves, en su mayoría amenazadas de extinción, como el tocororo multicolor (*Priotelus temnurus*), emblema de Cuba con la palmera real, o el carpintero real (*Campephilus principalis*). Curiosamente esta ciénaga no figura en la lista de sitios protegidos por la Convención de Ramsar — Convención [de la UNESCO] relativa a los humedales de importancia internacional especialmente como refugio de aves acuáticas, adoptada en Ramsar, Irán, el 2 de febrero de 1971.

Nueve mil personas, repartidas en varios pueblitos, viven allí de la pesca, de la producción de leña y del turismo. En la escuela, a todos los niveles, se imparte educación ambiental —y, por lo demás, el sistema escolar cubano está tan desarrollado que el analfabetismo ha sido erradicado casi por completo. En cuanto a los resultados obtenidos por el sistema de salud gratuito, las



© France Bequette, Paris

cifras son sumamente elocuentes: un médico por cada 275 habitantes y una mortalidad infantil de 9%, frente a 90% en África y 41% en América Latina, por ejemplo. Los cubanos afirman con humor que un trasplante cardíaco está al alcance de cualquiera pero que es casi imposible conseguir una aspirina.

Resulta difícil disociar la gestión de las reservas de la isla de la situación económica general. Por ejemplo, la administradora de la reserva de Sierra del Rosario, Maritza García, no dispone de ningún vehículo, y tuvo que recurrir al autostop (en Cuba se dice "botellas") para poder reunirse con nosotros. Si bien posee una flamante computadora regalada por la UNESCO, sufre de las limitaciones que le impone el precio de la tinta y del papel —que se pagan en dólares estadounidenses como todo en Cuba (incluso los clavos y los martillos), pese a que los cubanos sólo tienen acceso a la moneda local, el peso. Cabe señalar que un buen salario de 300 pesos mensuales equivale a 12 dólares. Y si los carteles en los muros de la ciudad recuerdan que no hay que contar con la ayuda exterior, una cooperación bien entendida sería valiosísima para todos aquellos que trabajan en la conservación y la protección de la naturaleza.

Orquídea del género *Cattleya*, Reserva de Biosfera de Guanahacabibes, Cuba.



© France Bequette, Paris



SIERRA DEL ROSARIO

La reserva de Sierra del Rosario, a 50 km de La Habana, cubre 25.000 hectáreas. Es una región montañosa, atravesada por cuatro ríos y con cuatro tipos de vegetación: bosque tropical húmedo, árboles de fronda, bosque de pinos y sabana, donde abundan las orquídeas y las plantas endémicas. Se han identificado 608 especies vegetales superiores, 90 especies de aves (entre ellas numerosas endémicas), 16 de anfibios (en particular la rana más pequeña del mundo: *Smithilus limbatus*) y 33 de reptiles. Las dos zonas centrales son dos picos rocosos de más de 500 metros. La zona también cubre 1.000

Corriente de agua dulce en la Reserva de Biosfera de la Ciénaga de Zapata, Cuba.

Vivero de cocoteros, Reserva de Biosfera de Cuchillas del Toa, Cuba.



Este hotel ecológico ha integrado los árboles en su arquitectura, Reserva de Biosfera de Sierra del Rosario, Cuba.



© France Bequette, Paris

hectáreas y está recorrida por 175 kilómetros de carreteras que sirven de cortafuego; en ella la tala de árboles y la caza están prohibidas. Los visitantes pueden recorrer los senderos de observación acompañados por guías. Los 4.000 habitantes de la región viven en varias aldeas. En una de ellas, Las Terrazas, se ha construido, gracias al aporte del turismo, un hotel que integra los árboles en su arquitectura. Artesanos y artistas, vinculados a la reserva, venden esculturas de madera y pinturas de orquídeas.

GUANAHACABIBES

La reserva de biosfera de Guanahacabibes está situada en el extremo oeste de la isla. Su nombre recuerda el de los indígenas que habitaron en sus grutas durante más de dos mil años hasta el siglo XVI. Sus 101.500 hectáreas de extensas playas, lapiazes de agudas crestas, pantanos, turbas y manglares albergan unas 600 especies de plantas, de las que quince son únicas en el mundo. Allí viven venados, grandes roedores llamados hutías (*Capromys*), murciélagos, bovinos en estado salvaje y numerosas especies de pájaros y reptiles.

Desde 1985 esta reserva ha sido objeto de estudios e investigaciones. Jorge Ferro, director de medio ambiente de la provincia de Pinar del Río, que prepara un libro sobre las orquídeas, tiene que hacer autostop para llegar a la reserva y dispone de una sola película fotográfica al año. Recorremos con él los senderos botánicos, uno de ellos situado en la zona central. Los habitantes de la reserva trabajan en una empresa forestal del Estado. En el pueblo de Valle de San Juan 1.200 colmenas producen 50 toneladas de miel al año. Gracias a la

ayuda financiera de una organización española se ha instalado un gran invernadero para el cultivo de tomates, cuya venta resulta productiva, y muy pronto el pueblo podrá disponer de paneles solares. Esther, la decana del pueblo, cultiva y prescribe plantas medicinales.

BACONAO

De La Habana tomamos el avión para Santiago de Cuba, a dos kilómetros de la reserva de Baconao (84.600 hectáreas), que forma parte del gran parque nacional de Sierra Maestra. La gestión de la reserva está en manos de Bioeco (Centro Oriental de Ecosistemas y Biodiversidad), un organismo sumamente activo en el que trabajan 47 científicos residentes en el Museo de Historia Natural de Santiago. En la ciudad, Manuel Caluff se ocupa de un jardín —auténtico centro de investigación creado en 1976 y asociado a la reserva— donde crecen 350 especies de helechos y una gran variedad de orquídeas.

La terraza marítima que forma la zona costera seca alberga soberbias cactáceas, como la *Melocactus harlowii*, endémica y en peligro de extinción. El paisaje en torno a la Gran Piedra es muy distinto. En esta zona montañosa de la reserva se han identificado 138 especies de plantas endémicas y 919 especies animales. Junto a los pinos, plantados para aprovechar su madera y paulatinamente reemplazados por especies autóctonas, crecen helechos arborescentes y de otro tipo (no menos de 335 especies), así como orquídeas terrestres (*Phaius tanckervillei*).

CUCHILLAS DEL TOA

Desde allí una carretera de montaña nos conduce a la reserva de Cuchillas ▶

► del Toa, cerca de Baracoa, primera ciudad fundada en Cuba en 1512. La zona central corresponde al parque Alejandro de Humboldt: 60.000 hectáreas de montaña, con innumerables ríos y una pluviosidad de 4.000 mm anuales, donde es imposible desplazarse sin guía.

Rael Acébal Suárez, director del parque, nos acompaña durante la visita. Aproximadamente 70% de las plantas del parque son endémicas. Allí se encuentran más de la mitad de las especies de la isla. Cuatro comunidades viven de la agricultura. La actividad agrícola y un incendio reciente han deteriorado gravemente la zona tampón (67.000 hectáreas). Los habitantes participan en las actividades de reforestación de los manglares que albergan una población numerosa de manatíes. La caza del cerdo salvaje y de la hutía está autorizada para paliar la escasez de carne que, como los demás alimentos de primera necesidad, está racionada, pero se exhorta a los habitantes a practicarla con moderación. Con ayuda de fondos alemanes dos aldeas están organizando actividades “ecoturísticas”.

RESERVAS PRIVILEGIADAS

Comparadas a muchas otras reservas de biosfera que hemos visitado en cuatro continentes, las de Cuba cuentan con una protección y una conservación de gran calidad — incluso si los límites de sus respectivas zonas no siempre están claramente definidos. Varios factores contribuyen a ello: la escasa actividad industrial, la densidad de población sumamente baja, los transportes casi inexistentes y la situación económica que no permite el derroche. Las botellas, las bolsas de plástico y el papel son artículos codiciados, que todo el mundo aprovecha. Por otra parte, los pocos privilegiados que tienen acceso a las reservas de biosfera son plenamente conscientes del valor ecológico de esos sitios y respetuosos de la biodiversidad. Hay que añadir a ello la pasión y el entusiasmo de los científicos que trabajan en las reservas sin contrapartida financiera. Todos siguen adelante sin lamentarse y hacen suyo el proverbio cubano: “Cuando no hay perro, se monea con gato.” ■

de todas las latitudes



© Stanslas Fauré/Ask Images, París

EL INFORTUNADO BISONTE

En 1900 quedaban apenas dos docenas de bisontes en el Parque Nacional de Yellowstone, en Estados Unidos. Desde entonces se ha vuelto a introducir a este animal en la región y se han formado nuevas manadas. Pero su proliferación no es del agrado de todo el mundo. Más de un tercio de los bisontes que murieron durante el invierno 1996-1997 fueron sacrificados en el exterior del parque a solicitud de los criadores de los alrededores con el pretexto de que habrían podido transmitir enfermedades al ganado (en particular la brucelosis) —aunque hasta ahora no se ha observado ningún caso. En cambio no se ha perseguido a los alces, pese a que son portadores de la misma enfermedad. ■

LAS PLANTAS MEDICINALES DE SRI LANKA

Gracias a un préstamo de 4,5 millones de dólares del Fondo para el Medio Ambiente Mundial, el gobierno de Sri Lanka podrá crear cinco zonas para la protección de las plantas medicinales. De las 414 plantas que la población utiliza habitualmente con fines curativos, al menos 189 son endémicas y 79 de ellas están amenazadas de desaparición a causa de la explotación excesiva y la transformación de su hábitat natural en tierras de cultivo. El préstamo permitirá también mejorar los viveros existentes, crear otros nuevos, organizar un servicio de información sobre las plantas y desarrollar programas de sensibilización de la población a este problema. ■

RECICLAJE COMPLETO

Según una agencia de información estadounidense, en un futuro próximo se fabricarán nuevos materiales que podrían reemplazar al plástico. Se trata de biopolímeros (polímeros de origen natural) obtenidos a partir de desechos de la industria agroalimentaria, con todas las virtudes de los plásticos tradicionales, pero que, además, serían biodegradables y podrían utilizarse incluso como fertilizantes. ■

CADA VEZ MENOS DESECHOS

El programa “Emisión industrial cero” (ZERI) de la Universidad de las Naciones Unidas (UNU) —véase *El Correo de la UNESCO* de marzo de 1996, “¿De dónde viene el racismo?”, p. 43— obtiene un éxito cada vez mayor. La Universidad de Tokio ha invertido diez millones de dólares en su aplicación. En 1995, el programa abrió una oficina en Bogotá (Colombia) y otra en Windhoek (Namibia), donde en 1997, gracias a la ayuda

financiera del Japón y al apoyo de la UNESCO y de la ONU, se creó una cátedra sobre ese tema. Ese mismo año en el tercer Congreso Mundial Anual del Programa (Yakarta, Indonesia), seis universidades decidieron elaborar un programa común de 500 horas anuales de formación interdisciplinaria. Estos estudios, que permiten obtener un “diploma en biosistemas integrados”, asocian estrechamente ciencia y tecnología a fin de que la transformación de los desechos en materia prima llegue a ser una realidad universal. ■

EL BÍO-BÍO

Hasta hace poco el Bío-Bío, en Chile, era uno de los últimos ríos libres del planeta, pero pronto su curso quedará obstaculizado por una segunda presa hidroeléctrica. Según Juan Pablo Orrego, fundador de un grupo de acción para la protección del río, esta presa provocará la inundación de 34 km² de bosque de una gran riqueza biológica, la desaparición de catorce especies animales y vegetales y, sobre todo, el anegamiento de tierras que pertenecen desde tiempo remoto a un centenar de familias pehuenches. Orrego, que fue galardonado en 1997 con un premio de ecología, no ha podido impedir la construcción de la primera presa de Pangue. Además, los pehuenches no han logrado presentar un frente común para luchar contra ese proyecto. ■

¿TIENE EL TIGRE LOS DÍAS CONTADOS?

Nadie puede decir con precisión cuántos tigres quedan en el mundo. Se estima que existen aún entre cinco mil y siete mil tigres. Resulta más sencillo, en cambio, contar los muertos: en la India, por ejemplo, 63 tigres fueron víctimas de la caza furtiva en 1997. Se han encontrado restos en la reserva de Andhra Pradesh, donde supuestamente se hallan a salvo, pero, para los guardias, menos armados que los cazadores, su protección no es tarea fácil. ■

UN NUEVO PARQUE EN EL CAIRO

La Fundación Aga Khan proyecta invertir 15 millones de dólares en la creación de un parque público de treinta hectáreas en el barrio de Al Azhar, en El Cairo, Egipto. Esta obra se llevará a cabo en el marco de un programa de la Fundación de ayuda a las ciudades históricas, que además se encargará, con la participación de organizaciones locales de desarrollo comunitario, de mejorar y proteger la zona que rodea el viejo muro histórico de El Cairo. ■



© Charles Lénaers, París

Elijah ben Solomon Zalman, gaón de Vilnia

POR HENRI MINCZELES

Nacido en Seletz, cerca de Grodno, en 1720, Elijah ben Solomon Zalman es considerado desde la infancia como un *llui*, un genio. No tiene aún trece años (edad de la *bar mitsvah*, mayoría religiosa) cuando se interesa por las ciencias profanas y religiosas.

Contrae matrimonio a los dieciocho años y su descendencia será numerosa. Tras pasar cierto tiempo en Keidany, en casa de su suegro, viaja a Polonia y Alemania y visita varias comunidades judías. Se instala más tarde en la periferia de Vilna (gran ducado de Lituania), y luego en el centro de la ciudad. Allí se funda especialmente para él una casa de estudios que quedará bajo su dirección.

Gracias a un legado dispondrá con carácter vitalicio de una vivienda para su familia y de una renta relativamente modesta, a la que se suma una asignación de la comunidad judía de la ciudad, que lo ha elegido gaón, es decir jefe espiritual. A los treinta años su renombre rebasa las fronteras de la comunidad, pero se resiste a ocupar un cargo de rabino o cualquier otra función. Lleva una vida retirada de estudioso y prefiere seguir siendo un guía espiritual.

Se cuenta que para evitar toda distracción, leía de noche a la luz de una vela y dormía sólo dos o tres horas por día. En esos años mantiene una voluminosa correspondencia con varios rabinos y se dedica al estudio del Talmud de Jerusalén.

Con más de cuarenta años acepta salir de su aislamiento y reúne en torno suyo a unos veinte discípulos. Su renombre aumenta con el tiempo. Un gran rabino de Jerusalén ve en él "la luz resplandeciente del siglo". De todas partes se le pide consejo y sus dictámenes son unánimemente respetados.

El conflicto con el hasidismo

Hacia esa época se desarrolla en Galitzia una forma de pietismo, conocido con el nombre de "hasidismo", que alcanza rápida difusión entre las poblaciones judías de toda Europa oriental. Su misticismo, que se presenta como un antídoto a los sufrimientos de la época, produce un efecto revolucionario en las mentes y los corazones. El hasidismo, que en cierta

Elijah ben Solomon Zalman, erudito y jefe espiritual judío, ejerció una poderosa influencia en las comunidades judías de Europa Oriental.

medida "democratiza" la fe, predica el amor a Dios en la alegría, rechaza el ascetismo y procura que la gente sencilla pueda tener acceso a la Cábala.

El gaón de Vilnia se opone vigorosamente a los *hasidim*, esos "místicos" que son a su juicio "como la lepra en el cuerpo de Israel". Ve en ellos una secta, cuyo culto a los *saddikim* (justos dotados de poderes divinos y de clarividencia) corre el riesgo de engendrar falsos mesías. Consigue la clausura de sus centros y pronuncia un anatema (*herem*) contra sus libros.

Las autoridades zaristas intervienen en la querrela, que deja de ser así un mero debate teológico. Algunos personajes importantes del hasidismo serán encarcelados durante un corto periodo. En 1777, dos jefes del movimiento, Menahem Mendel de Vitebsk y Schneour Zalman de Liadi, adoptan una actitud conciliadora, sin resultado. Elijah Ben Solomon no transige y, en 1794, ordena el auto de fe público del *Baal Shem Tov*, libro testamentario del fundador del movimiento. El gaón se pone así a la cabeza de los *mitnagdim* (opositores).

Las enseñanzas del gaón

El gaón refuta el hasidismo a partir del principio fundamental de la eternidad de la Tora —los cinco primeros libros de la Biblia que contienen lo esencial de la ley mosaica, es decir el conjunto de la ley judía. Considera que es imposible prescindir del estudio metódico de los textos, y que es necesario conocer a fondo la Biblia y todos los tratados y comentarios posteriores, en particular el Talmud, si se quiere que la enseñanza no sea una impostura.

Piensa, no obstante, que el conocimiento de los textos bíblicos no debe estar reservado a una elite, y que las mujeres también deben tener acceso a él, en particular al Libro de los Proverbios, con fines educativos.

En cuanto a las ciencias profanas, afirma que "si un hombre no conoce las ciencias seculares, no podrá acceder al verdadero conocimiento de la Tora". Se apasiona por las ciencias naturales, así como por otras disciplinas, como la música o la medicina.

De los casi setenta estudios y comentarios que se le han atribuido, más de cincuenta vieron la luz después de su muerte. Se trata de ponencias y debates sobre textos de los dos talmudes, así como análisis de gramática hebrea, tema que le interesaba particularmente. Uno de sus discípulos, Isachat Baer, reunió sus oraciones y lecturas en un libro titulado *Maaseh Rav*.

El gaón de Vilnia ha dejado también algunas sentencias: "Como la lluvia, la Tora nutre las plantas provechosas y las malas hierbas" o "la vida es una serie de tormentos y aflicciones, y las noches sin sueño son nuestra suerte común". Su poderosa personalidad contribuyó a forjar la mentalidad característica del *litvak*, el judío de los confines de Europa influido a la vez por un ambiente cosmopolita y por un judaísmo racionalista.

En el ocaso de su vida, el gaón tuvo que hacer frente a otro movimiento reformador progresista, la Haskala, procedente de Alemania y dirigido por Moses Mendelssohn, el traductor de la Biblia al alemán. Solomon Zalman temía que la Haskala favoreciera la asimilación de los judíos y llevara a la pérdida de su identidad.

El gaón de Vilnia cayó enfermo en vísperas del *yom kippur* de 1798. La fecha exacta de su muerte es tema de controversia (algunas fuentes indican 1797). Su tumba, un sobrio mausoleo en el sector judío del nuevo cementerio de Vilna, recuerda a los judíos quién fue Elijah ben Solomon Zalman: un espíritu eminente, un hombre inflexible y un fiel servidor del judaísmo. ■

La saga de la rumba

POR ISABELLE LEYMARIE

La deportación de millones de africanos hacia América durante los sombríos siglos de la esclavitud fue una de las mayores tragedias de la humanidad. Pero de esos desplazamientos forzados nació también un ciclo apasionante de intercambios culturales transatlánticos. La historia de la rumba constituye un ejemplo elocuente de ello.

Desde los años veinte las músicas afroamericanas retornan a la tierra de sus antepasados y sus ritmos criollizados engendrarán allí géneros musicales híbridos pero vigorosos: *mbaqanga* en Sudáfrica, *juju* en Nigeria, *high-life* en Ghana, *mbalax* en Senegal. Por su parte, las músicas africanas actuales, tras nutrirse de jazz, soul, funk y rap, de ritmos cubanos, de reggae, de biguine o de calipso, vuelven a emprender la ruta hacia el Nuevo Mundo, cargadas de fermentos inéditos.

Las músicas profanas afrolatinas y afrocaribeñas tienen en su mayoría ascendencia bantú y son oriundas de regiones que pertenecieron al antiguo reino del Congo. Las danzas afroamericanas, que se bailan al ritmo de tambores y se caracterizan por el contoneo de caderas o los pronunciados movimientos de pelvis, adoptan distintos nombres según los países (*chumbé, paracumbe, candombe, yuka, makuta, samba, conga*), pero son todas indiscutiblemente de origen kongo.

Los avatares de la rumba, a la que el músico congoleño Rido Dieudonné Bayonne ha dado recientemente un nuevo impulso (véase el recuadro), constituyen un ejemplo elocuente de estos intercambios culturales.

La rumba brava, derivada de ritos de fertilidad y de ritos guerreros de origen africano, que apareció en Cuba a mediados del siglo XIX, sigue bailándose en los barrios populares de La Habana y de Matanzas, así como en las comunidades cubanas de Estados Unidos. De sus tres variantes (el guaguancó, más erótico, el yambú, más discreto, y la columbia, más acrobática y generalmente reservada a los hombres), el guaguancó es hoy día



la más popular y sus ritmos han sido adoptados en todas partes por el jazz latino y la salsa.

Nacimiento del son

Algunos años más tarde, en las zonas rurales de la provincia de Oriente, en el este de Cuba, nació un ritmo más mestizo: el son. De origen español, sincopado por influencia de la música negra, se interpretó primero con una marimba o con un tres (especie de guitarra de tres cuerdas dobles), un bongo y una botija, recipiente en que se sopla y hace las veces de contrabajo. Los músicos de escasos recursos suelen fabricarse tres rudimentarios con cajas de bacalao. Anecdótico y humorístico, libertino o satírico, como la samba o el calipso, el son trata temas muy variados y constituye una sabrosa crónica de la vida cubana.

Al iniciarse el siglo XX el son se implanta en La Habana. En los años veinte, bajo la dictadura de Gerardo Machado, esa música “demasiado africana” queda confinada a los barrios negros de la ciudad. Muy pronto, por influencia del jazz, la trompeta se cuela en las orquestas de son y empiezan a constituirse septetos, por lo general con dos cantantes. Se organizan concursos entre orquestas, pero las rivalidades pasan a menudo a mayores al punto que la policía se ve obligada a intervenir.

Tras el entusiasmo que el tango y la música popular mexicana despiertan en Estados Unidos en los años veinte, varias empresas norteamericanas proponen contratos a conjuntos musicales de son. Gracias al Sexteto Occidente, el Septeto Habanero, el Septeto Nacional y el Trío Matamoros, el son obtiene sus cartas de nobleza y no tarda en conquistar a la burguesía blanca de



© Jean Guyot, Bayonne

Rido Bayonne
en escena.

Para saber más:

"La esclavitud: un crimen sin castigo",
El Correo de la UNESCO, octubre de 1994

"Entrevista a Rido Bayonne", *El Correo de la UNESCO*
("El cuerpo y el espíritu"), abril de 1997

Gueule de Black, Rido Bayonne en concert,
CD Jazz aux Remparts JAR 64008

Isabelle Leymarie, *La salsa et le latin jazz*, París, Presses
Universitaires de France ("Que sais-je?"), 1993

Isabelle Leymarie, *Du tango au reggae, Musiques noires
d'Amérique latine et des Caraïbes*,
París, Flamamarion, 1996

Isabelle Leymarie, *Cuban Fire. Musiques populaires
d'expression cubaine*, París, Outremesure, 1996

Isabelle Leymarie, *Musiques caraïbes*,
París, Actes Sud/Cité de la Musique, 1996

Cuba. A partir de ese momento los músicos de son actúan en los clubes elegantes de La Habana cuya entrada hasta entonces les estaba vedada.

El son sigue siendo hoy día, junto con la rumba brava, uno de los géneros que más aceptación tiene entre los cubanos, y su ritmo constituye la base de la música bailable llamada "salsa".

De la rumba a la soukous

Hacia la misma época, en Africa, en particular en el Congo y en el ex Zaire, donde los melómanos reconocen en los ritmos cubanos el eco lejano de su propia música, se forman numerosas orquestas "latinas", cuyos cantantes reproducen fonéticamente las letras de las canciones en español sin comprender su significado. Difundido fuera de Cuba con la etiqueta más comercial de "rumba", el son, combinado con la biguine antillana y los ritmos autóctonos, dará nacimiento a la rumba zairense y congoleña. Tan anecdótica como su pariente cubana, esta rumba africana relata, con la melodiosa cadencia del lingala (lengua bantú), los hechos insignificantes de la vida cotidiana y exalta la belleza de la mujer o de la naturaleza.

En los años sesenta con el éxito del rock and roll y del twist, la guitarra eléctrica reemplaza a la guitarra clásica en los grupos congoleños y paulatinamente, hacia fines de esa década, la rumba local deja paso al *soukous*, danza que también se caracteriza por el contoneo de caderas y, en las mujeres, por contorsiones aun más sugestivas. Influida por la música *soul* y los himnos introducidos por los misioneros cristianos, la *soukous* ha ido evolucionado hacia formas más dinámicas y más profundamente africanas. ■

"En torno a la rumba"

Para conmemorar el sesquicentenario de la abolición de la esclavitud en las colonias francesas (abril de 1848), Rido Bayonne, instrumentista múltiple, compositor y director de orquesta congoleño, organiza en abril de 1998, cerca de París, una gran espectáculo "En torno a la rumba" bajo el signo del ecumenismo musical. Serán cuatro días de festejos que permitirán a las música cubana y congoleña fraternizar con el zouk, el reggae senegalés, el hip hop, el rhythm n'blues, así como el encuentro más insólito de la rumba con la música barroca y clásica.

En esta ocasión la última composición de Rido Bayonne, *Mémoires (Cause à effet)*, inspirada en la aventura musical transatlántica, será interpretada por primera vez en público por su Big Band Afro-Jazz, la Harmonie Saint-Chaffre-du-Monastier y una orquesta de cámara.

A los instrumentos de cuerda del oeste de Africa y los de percusión árabes se sumarán unos cincuenta cobres, creando en conjunto la armonía en torno a veinte instrumentos de cuerda occidentales (violines, violoncelos y contrabajos). Cinco flautistas encaramados a un baobab interpretarán luego "un himno a la vida y a la comunión espiritual de los continentes". Al pie de ese gran árbol musical, cantantes y bailarinas, con acompañamiento de guitarra, piano, teclado, batería y otros instrumentos de percusión, rendirán homenaje, para concluir, a los últimos avatares modernos de ese mestizaje multiseccular: jazz, blues, soukous, calipso, reggae y rumba.

El dolor de la esclavitud y del desarraigo deja paso a la euforia del encuentro y de la unión al ritmo contagioso de la música. Un homenaje apasionado y sumamente personal a los antepasados africanos que efectuaron la primera travesía hacia las Américas, pero también un himno a la fraternidad entre los seres humanos, reunidos aquí por la magia del arte, la visión universal y la fantasía inspirada del artista. ■

El festival "En torno a la rumba" tendrá lugar del 16 al 19 de abril de 1998 en el teatro Rutebeuf, 16/18 allée Léon Gambetta, Clichy-la-Garenne, cerca de París.

“La poesía está del lado del amor.”



© Christophe Choclet, Paris

■ **¿Después de cincuenta años de “vida común” con la poesía, como la ve usted hoy día?**

Izet Sarajlić: Me apena observar que la poesía está perdiendo el lugar que debiera corresponderle en la vida de la gente. No cabe duda de que los poetas tienen algo que ver en el asunto. Pero es también la mentalidad de nuestra época. Cuando yo era joven los escritores se llamaban Neruda, Sartre, Malraux, Camus, Tuwim, Frost, Ungaretti... Vivir en este mundo no era sólo una dicha, sino también una responsabilidad: había que superarse. ¡Imagina tus versos en una revista junto a los de un Neruda! No teníamos derecho a ser mediocres. En la actualidad, dado el nivel de las “autoridades” literarias, no es difícil hacerse pasar por poeta. El espacio poético está, en resumidas cuentas, en vías de desaparición. Temo que la gente termine por no aprendernos.

■ **¿Es usted igualmente pesimista en relación con la prosa?**

I. S.: Sí, porque tengo la sensación de que al novelista moderno le importa un rábano esa realidad tan esencial que es el amor. Ya ni me acuerdo de la última heroína de la que me enamoré. La época de las Anas Kareninas no volverá. Los novelistas crean en medio de una especie de violencia, movidos por el afán de impresionar. En las novelas contemporáneas hay algo de dejadez, una apariencia de desarticulación cuya razón de ser no llego a saber. ¿Será el resultado de los coqueteos de los escritores con los que yo llamo los “propietarios” de las secciones culturales y que cada cinco años nos anuncian una “nueva sensibilidad”?

A raíz de la tragedia de Sarajevo tuve ocasión de hacer algunos viajes por el mundo. Quedé estupefacto al ver a tantos ilustres desconocidos, publicados en magníficas ediciones, pavoneándose en los escaparates de las librerías. ¡Cuánto éxito para autores de tan poca monta! La época del gran arte se acabó. Se diría que hemos perdido la alegría de crear.

Miembro de la Academia de Ciencias y Artes de Bosnia y Herzegovina, autor de más de quince libros de poesía y de un volumen de memorias, Izet Sarajlić está considerado por sus contemporáneos como el más eximio poeta bosnio vivo. Sus dos últimas obras, escritas en Sarajevo durante la guerra, se han traducido recientemente al francés con el título *Le livre des adieux* seguido de *Recueil de guerre sarajévien* (ediciones N&B, Balma, 1997). Se ha publicado en español una antología de sus poemas: *Poesías escogidas* (Alas, Chile, 1993). Entrevista realizada por Jasmina Šopova.

■ **Un poeta ruso ha dicho que en su poesía hasta la tristeza era alegre. En la actualidad, al leer sus poemas recientes de guerra, se diría más bien lo contrario...**

I. S.: Es que todos los valores están ahora trastocados. No sólo para mí, sino para la mayoría. Ya no hay referencias. La inmoralidad ocupará pronto el lugar de los valores morales, y la mentira el de la verdad. Este cambio de situación se ha producido en poquísimos tiempos. Si el mundo hubiera evolucionado más lentamente en este sentido (que es un contrasentido), tal vez el hombre habría tenido tiempo de prepararse psicológicamente. Pero, al ritmo que van las cosas, se encuentra desamparado.

Tengo la impresión de que la civilización empezó a ir por mal camino hace unos treinta años. Como si el timonel del mundo hubiera indicado una dirección en la que no veo ningún futuro. Esta confusión total, aceptada como un estado normal de la humanidad, me indigna profundamente, me deprime.

■ **¿Ha sido la guerra la que ha transformado su mirada sobre el mundo?**

I. S.: La guerra tiene sin duda algo que ver. Siempre he sabido que la humanidad necesitaba políticos responsables y que éstos escaseaban cada vez más. No es casual que esta guerra que ha destruido mi antigua patria haya tenido precisamente lugar en un momento de la historia en que ya no quedan hombres capaces de modificar positivamente el curso político de los acontecimientos, de hacer que este pobre mundo, tan bien provisto de cosas fútiles y tan carente de cosas esenciales, entre en el siglo XXI.

A los extranjeros que acudían a Sarajevo durante la guerra y que me preguntaban cuál era mi opinión sobre la actitud de Occidente hacia Bos-

nia les dije muchas veces: “Tito era capaz de decir ‘no’ al todopoderoso Stalin. En la actualidad nadie, de Estados Unidos a París pasando por Bonn, es capaz de decir ‘no’ a un “bandido local.”

La guerra ha venido a ratificar algo que yo ya sabía: el comportamiento de las cabezas pensantes de este mundo no sólo es irresponsable, sino inmoral. Como lo era por otra parte el de algunos generales en Bosnia y Herzegovina. Pienso en particular en uno de ellos, muy conocido por las violaciones de niñas musulmanas que le ofrecían en los prostíbulos. Todo el mundo estaba al corriente, y todo el mundo cerraba los ojos.

Por otra parte, la guerra me ha permitido descubrir el sentido de la solidaridad. Hemos recibido mucho apoyo, sin el cual no habríamos sobrevivido, de simples ciudadanos, italianos, franceses y, sobre todo, suizos. Antes creía que los suizos eran un pueblo reservado. Mire usted por donde, los suizos nos han dado más pruebas de afecto que nadie.

■ **En Sarajevo había durante la guerra una vida cultural relativamente dinámica: edición, música, teatro...**

I. S.: El proverbio latino que afirma que hay que callarse cuando hablan las armas es falso. Durante la guerra se crearon en Sarajevo obras de gran calidad. Sería bueno que en el extranjero se pudiera leer una parte de lo que hemos escrito. Para entender que la guerra civil es una peste, que es contagiosa y que podría manifestarse en cualquier otro lugar del mundo, en una variante aún más terrible.

■ **En *Recueil de guerre sarajévien* ha escrito usted: “Si he sobrevivido a todo esto es gracias a la poesía y también gracias a diez o quince personas, gente común y corriente, santos de Sarajevo, que apenas conocía antes de la guerra.”**

I. S.: Mis dos libros de guerra los escribí en el sótano, oyendo silbar los obuses. No podía escribir, como Eluard, la palabra “libertad” en las paredes de Sarajevo, porque no quedaba ni una en pie. Le decía a mi mujer: “Mira, a finales del siglo XX, escribo como John Milton un *Paraíso perdido* a la luz de una vela.”

Pero no escribía con la idea de hacer poesía. La poesía me tenía sin cuidado. Además, hace mucho tiempo que no me interesa. Poco antes de la guerra escribía ya que los peores lugares de la poesía eran precisamente aquéllos en los que había poesía.

Si he dicho que sobreviví gracias a ella es porque esos años de profunda desgracia fueron quizá los más dichosos de mi vida de poeta. Estaba motivado, tenía mis lectores o, mejor dicho, mis oyentes. No teníamos papel para imprimir y yo no figuraba en las listas de algunos editores que sí lo tenían. De todos modos, como se habían especializado en obras seudorreligiosas o de propaganda, no me apetecía mucho que me publicaran. Pero mis versos llegaban al público, cosa que me hacía profundamente dichoso. Durante esta guerra, mi estatuto literario y moral parecía haber

cobrado importancia para mis conciudadanos, y pude comprobar que querían ayudarme, de una manera o de otra. Me cedían el turno cuando íbamos a buscar agua —cosa que jamás acepté, desde luego—, me regalaban una manzana para mi nieto, un cigarrillo para mí...

“Soy musulmán.

Mi esposa es católica.

Espero que un día mi

nieto posará su mano

sobre una mano judía, y

así estaremos

completos.”

■ **En esas condiciones, la poesía se convierte en algo completamente distinto.**

I. S.: Cuando un hombre tiene una bata, cuando come lo que le pide el cuerpo, cuando puede asomarse al balcón de su casa, saborear unas cerezas o tomarse un café fumándose su cigarrillo y no el que ha tenido que mendigar, entonces puede ocuparse de estética y estetismo. Pero cuando la desgracia lo rodea por todas partes, cuando se instala en él, cuando él mismo se encuentra totalmente aislado y degradado, se pregunta: “Pero, ¿dónde están las palabras sencillas, normales? ¿Se han alejado del arte?”

Desde hace tiempo tengo en mi habitación un retrato de uno de mis poetas preferidos, Boris Pasternak. Para mí era una reliquia. Todavía sigue allí, pese a los tres millones de obuses que, según algunas estadísticas, nos cayeron encima. Un día, mientras tenía la suerte de estar en mi cuarto y no en el sótano, lo miré y de pronto me dije que ni siquiera él, el maravilloso Pasternak, representaba para mí lo que había representado antaño. Tantas palabras hermosas, una armonía tan perfecta, y nada sobre mi sufrimiento, sobre el sufrimiento del hombre.

■ **¿Modificó la guerra su poesía?**

I. S.: No creo que haya una diferencia fundamental entre lo que escribía antes y lo que escribí durante la guerra. Tal vez, en algún poema que otro, en el plano formal... Bajo la amenaza de los obuses hay que terminar cuanto antes y no se presta demasiada atención a la forma. De todas maneras, cuando se tiene algo que decir, la forma idónea se impone sola. No soy de los que buscan su poema. No corresponde al poeta buscar el poema, sino al poema buscar a su poeta y encontrarlo.

No he cambiado y no he sentido la necesidad de cambiar. Entré en la poesía después de la Segunda Guerra Mundial. En 1942 los fascistas italianos fusilaron a mi hermano mayor. En todo lo que he hecho desde entonces he procurado no traicionar la memoria de ese muchacho, al que ahora llevo más de cincuenta años. Es a él a quien rindo cuentas.

En esta época hiperideológica que reniega de todas las ideologías anteriores, sólo pudo optar por el mismo campo que escogí al terminar la que ahora llamamos “la otra” guerra, la de 1939-1945. En aquel momento todos creíamos en la rehabilitación del amor. Pensábamos que había que escribir como se planta un abedul en el parque municipal o como quien instala un timbre en su puerta. Nos alineamos todos del lado del amor. Y le hemos sido fieles, con excepción de algunos que lo traicionaron durante esta última guerra. ▶

► ■ **¿Cree usted que un idealismo así sigue siendo posible hoy?**

I. S.: No lo sé. Ya no puedo pensar como cuando era joven. Hoy día no soy capaz de tanta generosidad. Las ideas "universales" me son ajenas, el umbral de mi casa es ahora el que delimita mi universo. Me preocupan la salud de mi mujer,¹ el trabajo de mi hija, el porvenir de mi nieto. Estoy impaciente por restaurar mi piso, por arreglar mi habitación... Si en una de éstas escribo un poema o dos, estupendo, y, si no, tanto da. Quizá he escrito ya lo suficiente.

■ **En un programa de la televisión francesa dedicado a Sarajevo y a su familia se veía que parte de su vivienda había sufrido daños muy serios.**

I. S.: Un día los *chetniks*² bombardearon mi casa tres veces seguidas. Creyendo que habían acabado conmigo, lo dejaron y se fueron. Recibí un golpe en la cabeza y me desplomé. Cuando recuperé el conocimiento me encontraba en una situación insólita: un cuadro me había caído encima, y me desperté con la cabeza dentro del marco, como una obra de Rembrandt.

■ **Le conozco desde mi infancia y nunca me he preguntado cuál es su religión...**

I. S.: Soy musulmán. ¿Y? ¿Qué importancia puede tener? Nunca he vivido, como todos mis compatriotas por lo demás, en un ambiente de carácter religioso. Soy incapaz de ver a las personas como ortodoxas, o musulmanas o lo que sean. Para algunos la religión puede tener importancia, pero no deja de ser una cuestión personal. No hace mucho estuve en Estrasburgo y no pude

comprender por qué todo el mundo insistía tanto en el hecho de que yo sea musulmán. Me explicaban que era importante decirlo. Personalmente no veía la menor importancia en ello. En este mismo orden de cosas, los periodistas extranjeros que venían a Sarajevo solían preguntarme si todos esos pueblos podían vivir juntos. Por toda respuesta les presentaba a mi familia: "Mi esposa es católica, su familia procede de Austria, y nuestra hija se ha casado con un ortodoxo. Espero que dentro de quince años, cuando le llegue el momento de sufrir como el joven Werther, mi nieto Vladimir posará su mano sobre una mano judía, y así estaremos completos."

■ **¿Cree usted que tal y como están las cosas hay un futuro posible para Bosnia?**

I. S.: No lo creo. Al igual que muchos de nosotros, apoyo los acuerdos de Dayton —con razón o sin ella. Pero sé que ésa no es la solución. Los que deciden la suerte de Bosnia no han comprendido el alma del país y por eso pueden hablar con una facilidad pasmosa de corredores, repúblicas o federaciones...

Hay algo que Occidente no entiende o no quiere entender. En España asistimos al ensayo general del fascismo de Occidente y en Bosnia hemos asistido al del fascismo de Europa Oriental. El primer ensayo, en España, por desgracia salió bien; el segundo, el nuestro, no ha tenido éxito, por fortuna. Pero nada demuestra que haya fracasado. Ahora, todas las hipótesis son posibles.

1 La esposa de Izet Sarajlić falleció poco tiempo después de realizada esta entrevista.

2 Ultranacionalistas serbios. NDLR

NUESTROS AUTORES

ROBERT G. BEDNARIK, australiano, es fundador y secretario de la Asociación para el Estudio del Arte Rupestre Australiano (AURA) y coordinador de la Federación Internacional de Organismos Científicos de Arte Rupestre (IFRAO). Dirige la publicación de dos revistas especializadas: *Rock art research* (Investigación en arte rupestre) y *The Artefact* (El artefacto).

EMMANUEL ANATI, paleontólogo italiano, es catedrático de la Universidad de Lecce, Italia, y director del Centro de Estudios Prehistóricos de Val Camonica. La Unesco le ha confiado la coordinación del proyecto WARA (Archivos mundiales del Arte Rupestre). Es autor de numerosas publicaciones sobre temas de su especialidad, entre las que cabe mencionar un estudio traducido al español, *Tratado de antropología de lo sagrado* (en col. con otros autores, Madrid, Trotta, 1995).

DENIS VIALOU, francés, es profesor en el Museo Nacional de Historia Natural e investigador en el Centro Nacional de Investigaciones Científicas de Francia (CNRS). Entre sus publicaciones recientes merece particular mención *Au cœur de la préhistoire. Chasseurs et artistes* (1996, En el corazón de la prehistoria. Cazadores y artistas).

JEAN CLOTTES, prehistoriador francés, es conservador general del patrimonio francés y presidente del Comité Internacional de Arte Rupestre. Entre sus publicaciones recientes cabe mencionar (en colaboración con David Lewis-Williams): *Les chamanes de la préhistoire. Trance et magie dans les grottes ornées* (1996, Los chamanes de la prehistoria. Trance y magia en las cuevas decoradas).

FRAÇOIS SOLEILHAVOUP, geólogo francés especializado en geomicrobiología de las superficies rocosas, es profesor de ciencias naturales. Se dedica, en particular, al estudio, la protección y la conservación del arte rupestre al aire libre, así como a la educación relativa al patrimonio cultural y natural. Es autor de varios estudios, en particular sobre la conservación de los petroglifos de Kazajstán y el arte rupestre del Sáhara occidental.

AXEL Y ANNE-MICHELLE VAN ALBADA, belgas, zoólogos y criadores, ex investigadores y profesores de la Universidad Libre de Bruselas, trabajan desde hace quince años en la elaboración de una cartografía completa del arte rupestre en el Messak libio.

OSAGA ODAK, antropólogo keniano, es profesor en la Universidad de Nairobi. Se dedica en particular al estudio del arte rupestre y de las técnicas y culturas tradicionales, y ha publicado numerosos estudios sobre temas de su especialidad.

FRANCE BEQUETTE es una periodista francoamericana especializada en medio ambiente.

HENRI MICZELES, historiador y periodista francés, ha publicado en particular *Vilna, Wilno, Vilnius: la Jérusalem de Lituanie* (1993, Vilna, Wilno, Vilnius: la Jerusalén de Lituania) e *Histoire générale du Bund: un mouvement révolutionnaire juif* (1994, Historia general del Bund: un movimiento revolucionario judío).

ISABELLE LEYMARIE, musicóloga francoamericana, ha publicado entre otras obras *La musique sudaméricaine. Rythmes et danses d'un continent* (1997, La música sudamericana. Ritmos y danzas de un continente)

EL CORREO DE LA UNESCO

Año LI
Revista mensual publicada en 27 idiomas y en braille por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura 31, rue François Bonvin, 75732 Paris Cedex 15, Francia. FAX: (33) (0) 1.45.68.57.45 e-mail: correo.unesco@unesco.org Internet: http://www.unesco.org

Director: Adel Rifaat

REDACCIÓN EN LA SEDE

Secretaría de redacción: Gillian Whitcomb
Español: Araceli Ortiz de Urbina
Francés: Alain Lévêque
Inglés: Roy Malkin
Secciones: Jasmina Sopova
Unidad artística, fabricación: Georges Servat
Ilustración: Ariane Bailey (01 45 68 46 90)
Documentación: José Banaag (01.45 68 46 85)
Relaciones con las ediciones fuera de la sede y prensa: Solange Belin (01.45.68.46 87)
Duplicación de filmes: Daniel Meister
Secretaría de dirección: Annie Brachet (01.45 68.47.15)
Asistente administrativa: Theresa Pinck
Ediciones en braille (francés, inglés, español y coreano): (01.45 68.45.69).

EDICIONES FUERA DE LA SEDE

Ruso: Irina Outkina (Moscú)
Alemán: Dominique Anderes (Berná)
Árabe: Fawzi Abdel Zaher (El Cairo)
Italiano: Gianluca Fornichi (Firencia)
Hindi: Ganga Prasad Vimal (Delhi)
Tamul: M. Mohammed Mustapha (Madrás)
Persa: Jalil Shahi (Teherán)
Portugués: Alzira Alves de Abreu (Rio de Janeiro)
Urdu: Mirza Muhammad Mushrif (Islamabad)
Catalán: Joan Carreras i Martí (Barcelona)
Malayo: Sidin Ahmad Ishak (Kuala Lumpur)
Swahili: Leonard J. Shuma (Dar es-Salaam)
Esloveno: Aleksandra Kornhauser (Ljubljana)
Chino: Feng Mingxia (Beijing)
Búlgaro: Dragomir Petrov (Sofía)
Grego: Sophie Costopoulos (Atenas)
Cingalés: Neville Piyadigama (Colombo)
Finés: Ritva Saarinen (Helsinki)
Vascuense: Juxto Egaña (Donostia)
Tailandés: Duangtip Surintatip (Bangkok)
Vietnamita: Ho Tien Nghi (Hanoi)
Pashtu: Nazer Mohammad (Kabul)
Ucraniano: Volodymyr Vasiliuk (Kiev)
Gallego: Xavier Senín Fernández (Santiago de Compostela)

PROMOCIÓN Y VENTAS

FAX: (33) (0) 01.45.68.57.45
Suscripciones: Marie-Thérèse Hardy
(33) (0) 1.45.68 45.65), Jacqueline Louise-Julie,
Manichan Ngonekeo, Mohamed Salah El Din
(33) (0) 1.45.68 49.19)
Relaciones con los agentes y los suscriptores:
Michel Ravassard (33) (0) 1.45.68.45 91)
Contabilidad: (33) (0) 1.45 68 45.65)
Depósito: Daniel Meister (33) (0) 1.45 68.47.50)

SUSCRIPCIONES

Tél.: (33) (0) 1 45 68.45.65
1 año: 211 francos franceses 2 años: 396 francos.
Para estudiantes: 1 año: 132 francos
Para los países en desarrollo:
1 año: 132 francos franceses.
2 años: 211 francos
Reproducción en microficha (1 año): 113 francos
Tapas para 12 números: 72 francos.
Pago por cheque (salvo eurocheque), CCP o giro a la orden de la Unesco y también con tarjeta Visa, Eurocard y Mastercard.

Los artículos y fotografías que no llevan el signo © (copyright) pueden reproducirse siempre que se haga constar "De El Correo de la Unesco", el número del que han sido tomados y el nombre del autor. Deberán enviarse a El Correo tres ejemplares de la revista o periódico que los publique. Las fotografías reproducibles serán facilitadas por la Redacción a quien las solicite por escrito. Los artículos firmados no expresan necesariamente la opinión de la Unesco ni de la Redacción de la revista. En cambio, los títulos y los pres de fotos son de la incumbencia exclusiva de ésta. Por último, los límites que figuran en los mapas que se publican ocasionalmente no entrañan reconocimiento oficial alguno por parte de las Naciones Unidas ni de la Unesco

IMPRIMÉ EN FRANCE (Printed in France)
DÉPOT LÉGAL C1-avril 1998
COMMISSION PARITAIRE N° 73483-
DIFFUSÉ PAR LES N M P P
Fotocomposición, fotograbado:
El Correo de la Unesco.
Impresión: Maulde & Renou

ISSN 0304-310X N°4-1998-091-98-568 S

Este número contiene 52 páginas de textos y un encarte de 4 páginas situado entre las p. 2-3 y 50-51.

Comuníquese con la UNESCO a través de Internet
conectándose con el servidor

<http://www.unesco.org>

Usted encontrará el índice de los últimos números de *El Correo de la UNESCO*, informaciones sobre los programas y las actividades de la UNESCO, comunicados de prensa, una lista de los principales eventos y publicaciones, un repertorio de las bases de datos y de los servicios de información de la Organización, así como las direcciones de los principales organismos asociados a ella.

El mundo en sus manos

Revista del Patrimonio Mundial

Una revista internacional trimestral enteramente consagrada al patrimonio mundial, ilustrada con magníficas fotografías en color y dirigida especialmente a quienes desean conocer a fondo las riquezas que encierra nuestro planeta y los esfuerzos a realizar para su protección. Cada número incluye artículos sobre sitios naturales y culturales en todas las regiones del mundo, escritos por especialistas, noticias sobre actividades de conservación del patrimonio y una entrevista con una personalidad influyente en este sector. Un espléndido regalo para lectores de todas las edades y profesiones interesados en proteger los tesoros de la humanidad.



FORMULARIO DE SUBSCRIPCIÓN

Revista del Patrimonio Mundial

SI, deseo suscribirme a la Revista del Patrimonio Mundial

4 números

3.500 pts ó US\$28, más gastos de envío por avión:

- España: 600 pts.
- Unión Europea: 1.600 pts.- US\$13
- Otros países de Europa: 1.800 pts. - US\$14.65
- Otros países: 2.400 pts - US\$19.55

Nombre: _____

Dirección: _____

Código postal y ciudad: _____

País: _____

El pago puede realizarse mediante:

- Cheque bancario o giro postal
(a nombre de Prensa Española General de Revistas SA)
- Visa

Nº de la tarjeta: _____

Fecha de vencimiento: _____

Por favor enviar el formulario y el pago a:
Prensa Española General de Revistas SA
Apartado de Correos no. 142 F.D.
Madrid 28080, España

EL TEMA DE NUESTRO PRÓXIMO NÚMERO SERÁ:

PROGRESO TÉCNICO Y RESPONSABILIDAD HUMANA



INVITADO DEL MES

EL MIMO MARCEL MARCEAU



PATRIMONIO

EL MONASTERIO DE HAGHBAT (ARMENIA)



MEDIO AMBIENTE

ENERGÍAS RENOVABLES