

Margarita DÍAZ-ANDREU\*

## El estudio del género en el Arte Levantino: una asignatura pendiente

*En esta comunicación se reflexiona sobre la identidad de género en el caso del arte levantino. Repasaré las distintas opiniones vertidas por diversos autores desde principios de siglo en cuanto al género que se supone responsable de las pinturas, el origen historiográfico de estas ideas, los métodos que se han seguido para identificar motivos antropomorfos como hombre o mujer y las ideas preconcebidas existentes a la hora de asignar una interpretación de las actividades representadas. En último lugar propondré posibles vías de investigación futura para investigar la identidad de género sobre la base de las pictografías levantinas.*

*Palabras clave: Arte postpaleolítico, Arte Levantino, Género.*

*In this essay I will discuss gender identity in Levantine rock art. I will first examine the basis on which scholars have, from the beginning of the 20th century until now, systematically assumed a male authorship for this art. In addition, I will criticise the methods followed to sex human motifs and the presuppositions which underlie most of the gendered interpretations on the activities depicted. I will finish by suggesting different alternatives for future research on gender identity in Levantine art.*

*Keywords: Postpaleolithic art, Levantine art, Gender.*

En los últimos años el análisis de las relaciones de género ha adquirido una creciente importancia en los estudios de arte rupestre. Las publicaciones sobre el tema se refieren no sólo al arte producido por poblaciones de pequeña escala de otros continentes -Australia (Bullen 1991, Smith 1991, 1993, Drew 1995), Africa (Solomon 1992, Wadley 1997) o América (Bass 1994, Whitley 1998)- sino también al realizado por comunidades post-paleolíticas en Europa -en Escandinavia (Mandt 1998, Yates 1993), Francia (Barfield y Chippindale 1997) o Italia (Whitehouse 1992). Uno de los factores subrayados por varios de estos trabajos es el sesgo con el que habitualmente se ha venido interpretado el papel del género en general y de la mujer en particular en los estudios de arte prehistórico. En este ensayo se hará una nueva reflexión sobre este asunto dirigida al caso del arte levantino, y pese a no ser la primera en discutir los presupuestos sobre los que se han realizado determinadas inferencias de este tipo (Alonso y Grimal 1995, Escoriza 1996, Martínez 1997), mi estudio se diferenciará de los anteriores en que analizará el tema desde la perspectiva no del estudio de la

mujer, sino de la identidad de género. Repasaré las distintas opiniones vertidas por diversos autores desde principios de siglo en cuanto al género que se supone responsable de las pinturas, el origen historiográfico de estas ideas, los métodos que se han seguido para identificar motivos antropomorfos como hombre o mujer y las ideas preconcebidas existentes a la hora de asignar una interpretación de las actividades representadas. En último lugar propondré posibles vías de investigación futura para abordar el estudio la identidad de género sobre la base de las pictografías levantinas.

En este artículo definiré género como un tipo de identidad por la que los individuos se reconocen y son reconocidos por los demás como pertenecientes a un grupo -a una categoría de género- sobre la base de su sexo. Pese a estar conectados, el género no es lo mismo que el sexo, pues el primer concepto se refiere a la percepción cultural del segundo. Debido a su carácter cultural, las categorías de género no son universales, sino que su significación varía en cada grupo y, al estar sometidas a negociaciones continuas son históricamente contingentes<sup>1</sup>. A diferencia de la adscripción

(\*) Department of Archaeology, University of Durham, Gran Bretaña

sexual y sus dos grupos mayoritarios, el de hombres y el de mujeres, no hay restricción en el número de géneros que un grupo humano puede tener. No es éste el lugar para revisar la bibliografía sobre la diversidad de géneros estudiados en otros grupos humanos (véase por ejemplo Herdt (ed.) 1994), aunque creo que es necesario resaltar las dificultades obvias que la arqueología -y sobre todo aquella que se dedica a los periodos prehistóricos- tiene ante un análisis de género.

En relación a lo dicho en el párrafo anterior, en el arte rupestre las representaciones humanas muestran -y no en todos los casos, como veremos- características físicas que aluden al sexo de la persona, y no al género. La información de la que dispone la arqueología en los estudios de arte prehistórico es, por tanto, no sobre género sino sobre sexo, y a pesar de que ambas identidades estén conectadas, la no universalidad y la variación histórica del significado de cada categoría nos deja en una posición extremadamente delicada al tratar de estos temas. Los estudios de género, por tanto, no tienen más remedio que partir de la base de que en el periodo y grupo en estudio éste se organizaba sobre la base de los dos géneros más habituales en todos los grupos humanos, el de hombres y el de mujeres. Lo que aporta la arqueología de género sobre la tradicional es el reconocimiento de que esto, la existencia de únicamente dos grupos de género, es meramente una suposición, y que por tanto uno tiene que estar abierto a otras posibilidades (y un ejemplo de esto es el artículo de Yates 1993, sobre el que, sin embargo, tengo mis reservas), y de que definitivamente el papel que cada categoría de género cumple en diferentes comunidades es muy diverso. En conexión con esto último, la arqueología de género difiere de la tradicional en que la primera discute la validez - y por tanto intenta minimizar el impacto - de la analogía entre la ideología de género contemporánea y la del pasado. Como discutiré en breve, esta equivalencia ha sido habitual en los estudios de arte rupestre levantino y ha llevado a interpretaciones de las pictografías que bajo mi punto de vista son extremadamente discutibles.

#### GÉNERO Y ARTE LEVANTINO. UNA REVISIÓN CRÍTICA

Sería absolutamente imposible en un trabajo como éste revisar críticamente *todas* las publicaciones escritas sobre arte rupestre levantino, por lo que centraré mi atención en varias de ellas, algunas que creo han sido cruciales para el estudio de este arte y otras que no tanto. La deconstrucción sobre la ideología de género que realizo en este ensayo pretende servir como una reflexión sobre las deficiencias habidas en la práctica arqueológica tradicional. El fin último de mi reflexión es alentar el interés por futuras investigaciones que, o bien tomen el género como principal tema a examen, o bien realicen una integración más equilibrada del género en las interpretaciones que se propongan.

Comenzaré mi análisis interesándome en cómo la ideología de género de investigadores e investigadoras ha influido tradicionalmente en las interpretaciones realizadas e

intentaré demostrar los sesgos que esta actitud ha producido desde los primeros estudios llevados a cabo a principios del siglo XX. Como la primera cronología aceptada para este arte fue la paleolítica (y ésta fue la teoría dominante hasta los años cuarenta), los investigadores de la época consideraron legítimo el empleo de las mismas analogías etnográficas utilizadas para el arte francocantábrico, a saber, el arte australiano, cuyo conocimiento había llegado a Europa de la mano del libro titulado *Las tribus nativas de Australia central* publicado en 1899 por Spencer y Gillen (Ucko y Rosenfeld 1967). El problema fue que Spencer y Gillen, así como otros antropólogos después de ellos, no habían sido inmunes al sesgo androcéntrico, como han demostrado diversos trabajos realizados en fecha reciente (Bullen 1991, Smith 1991) que en conclusión desmienten que el arte australiano fuera obra exclusiva de hombres y de que el acceso a los lugares pintados estuviera restringido a mujeres y niños. La primera idea, la autoría masculina, ha sido mantenida durante más de un siglo por antropólogos y arqueólogos y desde un principio fue asumida en el arte levantino. La influencia de la segunda, el acceso restringido a mujeres y niños, provenía de la aplicación sin discusión ninguna de la ideología de género occidental de finales del XIX en la que ambos se consideraban secundarios en la sociedad, y también se ha dejado notar en el empleo de toda una serie de estereotipos empleados para la interpretación del universo pictórico (ver *infra*). Todo esto me lleva a concluir que aquellas ideas sobre el género en el arte levantino formuladas a principios de siglo XX y repetidas hasta la saciedad durante décadas hasta la actualidad se basan -en el caso de muchos sin saberlo- en una analogía etnográfica que, además de poder ser criticada por su ingenuidad, ha demostrado ser falsa en varias regiones australianas y simplista en las demás.

Como había pasado en el caso del arte australiano, los arqueólogos y arqueólogas trabajando sobre arte levantino han entendido el significado de las categorías de género como universal, lo que les ha permitido extrapolar de su experiencia sobre su propia sociedad -llamémosla genéricamente la occidental- a cualquier otra comunidad separada en tiempo y lugar. Esto lleva, primero, a que el número posible de categorías de género se restrinja a dos, el de hombres y el de mujeres, lo que no ha de sorprender si acudimos al origen de estas ideas, el carácter puritano de la época (Russell 1993:93). En segundo lugar, la equivalencia entre las relaciones de género occidentales y las de las comunidades levantinas prehistóricas significa que desde un principio se haya asumido como cierta la desigualdad entre los géneros, pues ésta es considerada por los autores y autoras -aunque cada vez mucho menos- como natural. Las pinturas se emplean no para discutir la existencia de esta desigualdad, sino para buscar ejemplos de la misma, por lo tanto llevando a cabo un tipo de argumentación circular.

El uso de categorías universales lleva, por otra parte, a la aplicación de una serie de estereotipos en la interpretación de las relaciones de género en la pintura levantina. A los

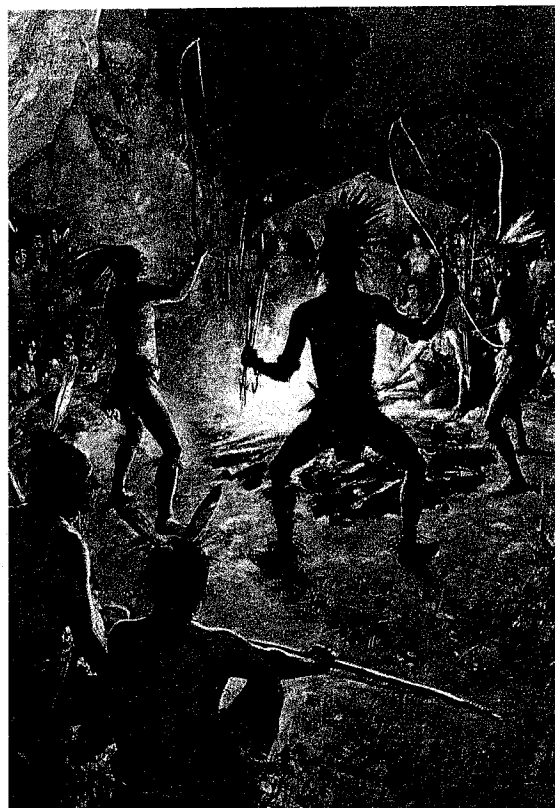


Fig. 1.  
 a. Reconstrucción realizada por Amédée Forestier (1976:fig. 64) mostrando artistas paleolíticos pintando la Cueva de Altamira,  
 b. Ilustración de una danza ceremonial nocturna inspirada en las grafías levantinas dibujada por el mismo autor (1976:fig. 72).

hombres se les ha considerado como valientes, activos, como los responsables de todo lo concerniente a la esfera política y económica. Por el contrario a las mujeres se las ha visto como objetos sexuales cuando jóvenes, maternas algo más maduras, siempre pasivas y no relacionadas sino muy secundariamente como actividades económicas vitales para el grupo, pues por lo general se las considera simplemente bailando.

El sesgo androcéntrico se manifiesta en los estudios de arte levantino igualmente en lo referente a la autoría. Todos los demás autores, sin excepción conocida por mí, asumen que el artista fue un hombre. El empleo del masculino para referirse al artista, o a los artistas, no parece ser un uso del neutro gramatical, como alguno/a podría argüir en este punto, puesto que por lo menos alguna vez se habría explicado que el término también englobaba a las mujeres artistas (y en cuanto se hace una reconstrucción se pone de artista a un hombre, ver fig. 1a). El problema es que, pese a la uniformidad de pareceres sobre la autoría masculina del arte en todos y todas los autores/as que han escrito sobre el arte levantino, no hay prueba alguna en el registro arqueológico que demuestre tal cosa, por lo que esta suposición no pasa de ser tal, una conjetura sin ninguna base que, como he expli-

cado más arriba, no se ha confirmado en el caso australiano (Drew 1995, Smith 1991, 1993, pero ver los comentarios de Smith en lo concerniente a la región de Arnhem).

El sesgo androcéntrico ha afectado también el método de asignación sexual de las representaciones humanas. Todos los autores y autoras, de nuevo sin excepción, coinciden en afirmar que las figs. masculinas son más numerosas. Lya Dams calcula que había un 95,6% de hombres y tan sólo un 4,4% de mujeres, pese a admitir que las representaciones sexuadas de hombres representan sólo un 16,85% (1984:19). En otro ejemplo Ramón Viñas contó 149 figuraciones humanas, con "116 arqueros, 10 masculinas sin arcos, 11 femeninas y 12" (Viñas 1992:427), una desigualdad numérica teóricamente confirmada a nivel de estudios de sitio como el efectuado por Andreu y otros (1982:109) en el sitio de El Cerrao en Teruel, donde de todas las 18 figuras humanas se interpretan como masculinas con sólo una excepción. Sin descartar, como argumentaré después, que esta desigualdad pueda responder en verdad a un deseo de los hombres de las comunidades prehistóricas de silenciar al colectivo femenino -¿o quizá de las mujeres de representar casi sólo hombres?-, creo importante repasar la forma en que se realiza la identificación de las representaciones antropomorfas, puesto

que ésta presenta a mi entender problemas evidentes cuya consideración pone en tela de juicio las cifras aceptadas -con matizaciones en cada autor- en la actualidad como correctas.

Para realizar la adscripción sexual de las figuras antropomorfas los autores siguen tres criterios principales: características físicas, atuendo y actividades. En el proceso identificativo, sin embargo, existen al menos dos problemas, a saber, la ausencia de un orden claro en la relevancia de cada uno de estos criterios, y el hecho de que no sólo la presencia de una determinada característica sino también su ausencia se considera como elementos demostrativos de la sexualidad del individuo representado. Esto último lleva a argumentos de tipo circular. Veamos cómo Antonio Beltrán, por ejemplo, identifica figuraciones humanas como femeninas: "Son indicios seguros de representación femenina los senos, las nalgas salientes y voluminosas, las faldas y en algún caso el pelo y el tipo de trabajo, así como la ausencia de armas o instrumentos masculinos de trabajo" (Beltrán 1966:90). Es decir, para este autor la presencia de determinadas características físicas -senos y nalgas- y atuendo -faldas- son los dos criterios principales para identificar las representaciones femeninas y su ausencia en principio significa que los motivos no son femeninos, *a menos que* los individuos representados realicen actividades que el investigador considera como femeninas (incidiré en el tema de las actividades más abajo). Por lo tanto una figura asexual agarrando lo que se interpreta como un palo de cavar sería identificada inmediatamente como femenina. Pero, si en caso de duda, es la actividad la que identifica una figura como femenina, tal criterio no es necesario para clasificar una figura como masculina. En su libro de 1968 este autor explicaba el método a seguir con los motivos asexuados: "La mayor parte de los hombres aparecen desnudos, aunque no exhiban el pene, y no sólo porque quede cubierto por taparrabos o faldellines, sino simplemente porque no se pintó, por simplificación" (Beltrán 1968:42). La diferente importancia que adopta la

ausencia de características físicas vs. actividades lleva en ocasiones a confusión. Así, figuras que en otros contextos se podrían considerar como femeninas debido a sus amplias caderas, en escenas de lucha son caracterizadas como hombres (obsérvense las diferencias de interpretaciones subrayadas en Montero *et al.* 1998:fig. 2; otro ejemplo sería el del recolector o recolectora de la miel (fig. 3c)).

La inconsistencia en la utilización de criterios para la adscripción sexual de motivos humanos se encuentra en Ripoll (1983). Para este autor los tres criterios -características físicas, atuendo y actividades- sólo son válidos para identificar hombres, mientras que sólo dos para mujeres: "en el Arte Levantino el tipo-patrón de la figura humana es: para el hombre, el arquero de perfil estilizado en actitud dinámica, vistiendo zaragüelles y a veces con adornos corporales; para las representaciones femeninas, la mujer con falda acampanada y por lo general en posición estática" (Ripoll 1983:29).

No parece, por tanto, exagerado sugerir que ideas preconcebidas sobre lo que significa ser un hombre o una mujer están interfiriendo en la adscripción sexual de los motivos. Esto también se muestra claramente si volvemos el tema de las actividades. Como una nota curiosa, leemos en un texto no académico -de ahí el grado de explicitación- escrito en 1919 por Amédée Forestier en el que el autor realiza una reconstrucción de la rutina diaria en las sociedades neolíticas:

"Los hombres se reunirían en la terraza para llevar a cabo algún rito religioso antes de emprender la caza; o, después de haber deambulado por los bosques se deleitarían jugando o simplemente se solazarían observando, quizá, a las mujeres bailar [¡compárese con la fig. 1b!], después de que un festín de carne a medio asar se hubiera desplegado ante el jefe" (Forestier 1919:151, mi traducción).

Aunque este texto de Forestier parezca desmesurado y no creo que hoy en día nadie en mínimo contacto con la disciplina arqueológica se atreviera a escribir una descripción

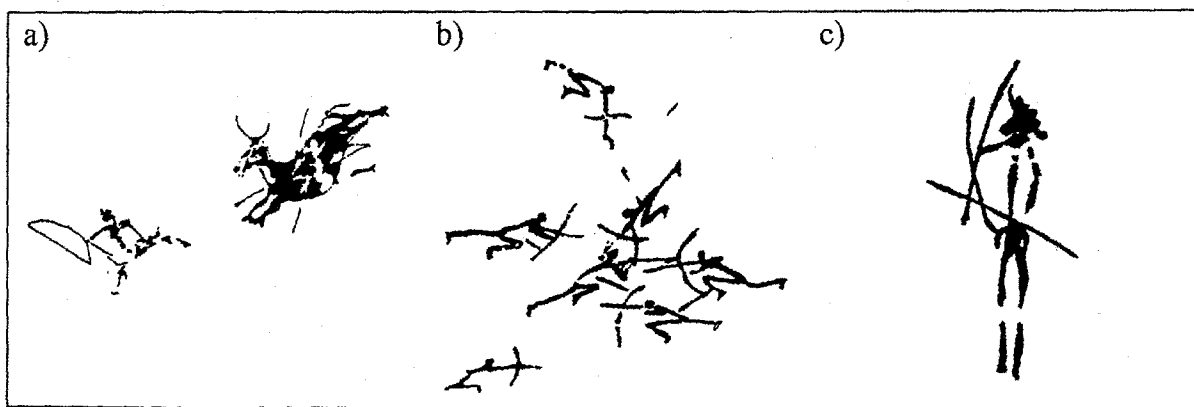


Fig. 2. a. Cueva Remigia (Beltrán 1968: fig. 43); b. El Roure (Beltrán 1968:fig. 44); c. Racó de Molero (Beltrán 1968: fig. 38).

semejante, resulta descorazonador ver cómo un análisis de las opiniones de los expertos y expertas todavía contienen mucho del mensaje proporcionado por este pasaje.

La caza es el tipo de actividad más comúnmente representada en el arte levantino, y siempre se califica como una escena masculina, a pesar de que una gran proporción de las figuras humanas representadas son asexuadas (fig. 2a). Esta interpretación deriva en parte de las expectativas de los investigadores, y en cierta forma es heredera de las teorías sobre magia simpática asociada a la caza formuladas a principios de siglo para el arte paleolítico franco-cantábrico y, como he explicado anteriormente, importadas al arte levantino (al que entonces se le daba la misma datación). A pesar de este empeño de la arqueología de no aceptar la posibilidad de que haya mujeres que participen o sean responsables de al menos ciertos tipos de caza, estudios antropológicos recientes han demostrado que en algunas sociedades las mujeres, especialmente las más jóvenes, participan en las expediciones cinegéticas (Bird 1993). Hemos de reconocer, sin embargo, que la única representación explícita de sexo en escenas de este tipo en el arte levantino es masculina, por lo que quizá en el área donde se produjeron las pinturas durante la prehistoria tal actividad no incluyera a mujeres (subrayo el "quizá" dicho en esta frase, puesto que no quiero implicar que creo en una relación directa entre representación y realidad). En todo caso, lo que quiero dejar claro con esta discusión es que más que asumir que determinada actividad está exclusivamente relacionada con un género, los investigadores deberían explicitar todas las opciones posibles para entonces reconocer la probabilidad de que su teoría sea adecuada a los datos que se tienen. Una situación semejante es la que se refiere a las escenas de lucha, también asociadas al elemento masculino (figs. 2b). Por último, la adscripción sexual de las figuras antropomorfas con lo que se podría considerar un tocado animal y interpretadas como hechiceros (fig. 2c) siempre ha sido masculina (por ej. Beltrán

1968:44, Dams 1984:221, Martí y Hernández 1988:19, 27, 34), lo que tiene que ver por una parte con la ausencia total de elementos sexuales femeninos en ninguna de ellas y con la presencia en algunas de sexo masculino, pero también por otra con la asociación de estas figuras con rituales cinegéticos, la magia de la caza a la que me refería más arriba (Beltrán 1968:54), en la que, como he explicado antes, las mujeres por definición no podían tener ningún papel.

Al contrario que en el caso de las escenas masculinas, ninguna de las femeninas se interpreta como una representación directa de actividades productivas, sino más bien como danzas o escenas vagamente descritas como rituales, cuyo papel se percibe como irrelevante. Incluso en el ejemplo de una escena agrícola con palos de cavar (fig. 3), no se la interpreta como una actividad económica, sino como una escena ritual asociada a la fertilidad (Beltrán 1966, 1968:passim, Jordá 1991, etc., para una trasposición de estas ideas al arte macroesquemático ver Martí y Hernández 1988:29). De la misma forma que la magia de la caza subyace bajo la interpretación de las escenas masculinas, la asociada a la fertilidad lo hace en las femeninas, una dualidad que de nuevo proviene de la analogía etnográfica realizada a principios de siglo con el arte australiano (Ucko y Rosenfeld 1967). Antonio Beltrán es uno de los autores que da prioridad a la interpretación de estas escenas como danzas, ya que considera que las mujeres se asocian con "varillas o bastones en las manos, interpretados como castañuelas destinadas a acompañar en la danza" (1966:91). O, igualmente, de él leemos descripciones como éstas referentes a la escena del Barranco del Pajarejo:

"Almagro las interpreta como danzarinas en relación con el hombre próximo a ellas, con lo que tendríamos otra ceremonia del tipo de Cogul y del Barranco de los Grajos. No obstante, una de las mujeres está realizando una operación agrícola, cavando el suelo con un doble palo de forma angular, como el de Dos Aguas y de Alacón (abrigo de los

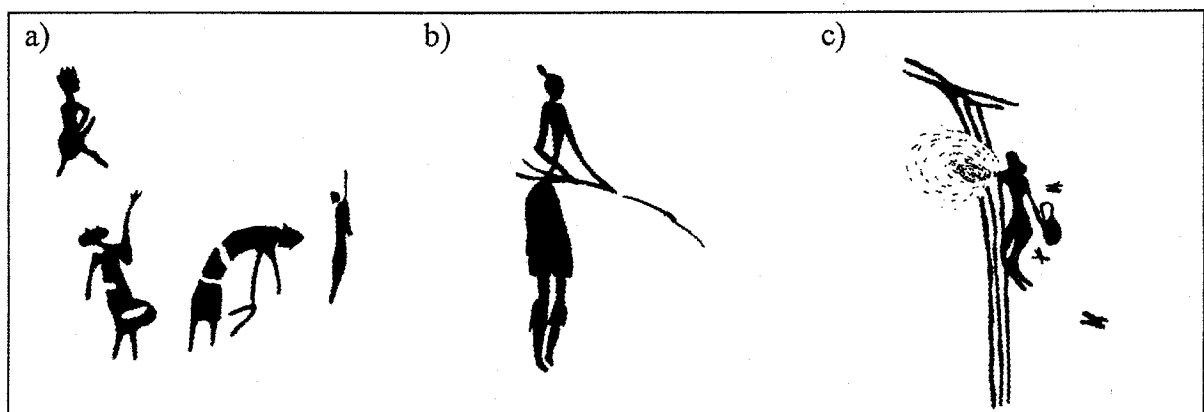


Fig. 3. a. El Pajarero (Beltrán 1968: fig. 47); b. Cueva Remigia (Beltrán 1968: fig. 24); c. Cueva de la Araña (Beltrán 1968: fig. 60)

Recolectores) por lo que pudiera ser una danza agraria" (Beltrán 1968:147, énfasis mío).

En resumen, el análisis sobre cómo el género se ha interpretado en el arte levantino muestra la existencia de una serie de problemas fundamentales en los métodos por los que los investigadores han llevado a cabo las adscripciones sexuales de los motivos antropomorfos, puesto que están firmemente basadas en ideas preconcebidas ya obsoletas sobre la naturaleza del género, sobre cómo las relaciones de género funcionan en cada sociedad, y en las actividades que cada género realiza. Las ideas primero establecidas por la antropología decimonónica, y en concreto en aquella realizada sobre los aborígenes australianos, y ajadas por su empleo posterior, todavía ejercen una influencia importante de la que pocos autores son conscientes. Los trabajos que se han realizado en época reciente sobre la autoría y funcionalidad del arte de los aborígenes australianos (Bullen 1991, Drew 1995, Smith 1991, 1995), sin embargo, han derrumbado muchos de los presupuestos sobre los que se había erigido toda la visión del género en época prehistórica. Una reevaluación del género en el arte levantino se hace por tanto, en este momento, necesaria.

#### PROPUESTAS PARA UNA INTEGRACIÓN DEL GÉNERO EN LOS ESTUDIOS DE ARTE LEVANTINO

En la última década los estudios realizados sobre la relación entre la identidad de género y el arte de sociedades de pequeña escala han permitido refutar la veracidad de las hipótesis formuladas en el último siglo por la antropología y han echado abajo muchos de los supuestos tomados como ciertos e inalienables para cada categoría de género (Bullen 1991, Smith 1991). El contraste etnoarqueológico, sin embargo, ya no es posible en la Península Ibérica, puesto que la distancia temporal y cultural de las poblaciones que produjeron las pictografías levantinas y el mundo actual es demasiado amplia. La comprensión del código que daba sentido a las representaciones es un desafío que desgraciadamente nunca la investigación podrá superar. Al contrario de lo que se podría pensar, esto no hace al estudio del arte diferente de cualquier otro tema en arqueología prehistórica.

El estudio del género en sociedades de pequeña escala desaparecidas hace largo tiempo, y en particular en aquellas que produjeron el arte levantino, se enfrenta con dificultades que necesitan una cierta reflexión inicial. En primer lugar se halla la imposibilidad de poder hacer ninguna inferencia segura sobre la identidad de género de un individuo simplemente con datos de su adscripción sexual. Además de hombres y mujeres hay muchas otras categorías de género posibles, desde los homosexuales y lesbianas aceptados recientemente en las sociedades occidentales, hasta los nadle, las hirjas o las diferentes subdivisiones de hombres y mujeres de los Chukchee (ver en Herdt (ed.) 1994). Desde la investigación actual y sin disponer de ninguna otra fuente de información o evidencia de cualquier tipo hay que admitir que no

es posible hacer otra cosa -por lo menos esto me parece evidente para el caso levantino- que *asumir* la existencia de dos géneros -el de mujeres y el de hombres. Sin embargo, dado que las categorías de género no son universales, desde una arqueología del género hemos de aceptar que incluso esta conjetura, en caso de ser cierta, no nos permitirá una comprensión total de lo que era aquello que estamos suponiendo existió.

Un segundo problema se refiere a las dificultades que surgen del hecho de que la mayoría (pero no la totalidad, ver por ejemplo Mulvaney 1996:14-15, 18) de las pictografías estudiadas en sociedades de pequeña escala se incluyan en el universo religioso, que hace que definitivamente no haya una relación directa entre representación y significado. La representación de un antílope africano (*eland*) en el arte sudafricano, por ejemplo, no alude al animal en sí o como presa de caza sino que simboliza hechos aparentemente tan diversos como rituales de pubertad femeninos, las primeras experiencias cinegéticas de los jóvenes y rituales asociados al matrimonio (Lewis-Williams y Blundell 1998:23). Volviendo al arte levantino, a pesar de las vagas alusiones realizadas por varios autores sobre el carácter religioso de las pinturas, todavía existe una creencia generalizada sobre la capacidad de acceder directamente al significado de estas graffias (Martí y Hernández 1988:41, Escoriza 1996:13, etc), competencia que la antropología niega rotundamente. La ingenuidad que ha caracterizado al estudio del arte levantino necesita una revisión profunda, y hacerla nos hará darnos cuenta de lo delicado de nuestra posición ante el intento de interpretación del arte levantino (como de cualquier otro elemento de cultural material), y de las relaciones de género negociadas a través de éste.

Incluir el género en un estudio sobre arte levantino no significa acudir a estereotipos opuestos a los descritos antes en este trabajo -por ejemplo, decir que las mujeres cazaban y guerreaban en la prehistoria de la zona mediterránea de la Península Ibérica- o a otros provenientes de la historiografía. Es inaceptable, a mi entender, sustituir el supuesto poder masculino por un idílico matriarcado originario inventado por el evolucionismo. Tampoco podemos apresurarnos en generalizar sobre los vínculos entre cultura material y género, pues estudios recientes han demostrado los peligros que esto conlleva. Es decir, intentos como los de Bradley (1997) o, de un modo más extremo, Barfield y Chippindale (1997) de asociar en el arte prehistórico la representación de armas exclusivamente con hombres y con el poder masculino en la sociedad se basan más en ideas preconcebidas sobre el género que en un análisis detallado de las asociaciones y de las contradicciones en la representación.

Todos estos problemas más que impedir el análisis del género en el arte levantino han de servir para establecer los límites de tal análisis. A mi entender se pueden proponer diversas alternativas a la situación actual y todas ellas pasan por una primera y urgente revisión del método por el que se realiza la adscripción sexual, incluyendo una mayor riguro-

sidad en la asignación de los motivos ambiguos. Una vez que esto se haya hecho se podrían explorar diversas hipótesis, de las que sugiero tres posibles -número que sin duda podría ser ampliado. La primera sería que la gran proporción de motivos asexuados parece indicar que la información sobre el género del individuo representado no tenía importancia alguna para el/la artista, puesto que los dos (?) géneros se consideraban igualmente importantes en la sociedad (ver un ejemplo de esto en Drew 1995:111). La segunda hipótesis propone algo muy diferente: que el arte levantino era un arte masculino, un arte que los hombres utilizarían para representar su propio universo y negociar su posición en la sociedad. Una de las maneras por las que esto se habría llevado a cabo sería silenciando a las mujeres, estableciendo la equivalencia entre cuerpo humano y cuerpo masculino (de una manera semejante a cómo actualmente el lenguaje excluye a las mujeres (Argelés *et al.* 1991)) y sólo ocasionalmente representándolas a ellas y a sus actividades de una manera muy superficial. Esta es la hipótesis que concordaría de alguna manera con la mayoría de las tesis formuladas hasta ahora en el arte levantino. Todavía haré una última sugerencia que propone una situación intermedia a las dos anteriores: el levantino pudo no sólo ser un arte masculino sino también femenino. Las investigaciones de Australia (Smith 1991) y de Sudáfrica (donde se ha supuesto que los artistas eran chamanes y dado que al menos una tercera parte de las mujeres de cada grupo lo eran, ellas también serían las artistas (ver por ejemplo Lewis-Williams y Blundell 1998:15), hace posible considerar que alguno de los abrigos decorados fueran lugares rituales exclusivamente femeninos, lugares para la negociación de la identidad femenina. Una forma posible de comprobar esta hipótesis sería realizando análisis comparativos entre yacimientos con representaciones femeninas y otros sin ellas.

Estas propuestas son sólo algunas de las posibles que desde la arqueología del género se pueden ofrecer para llevar adelante nuevos análisis que superen el anquilosamiento descriptivo en el que se encuentra el estudio del arte levantino. Para terminar la reflexión realizada en este ensayo apuntaré que este trabajo se ha centrado en el género, pero que un examen de otras identidades como etnicidad o religión podría resultar en críticas semejantes a las realizadas aquí y en sugerencias similares. Pero esto ya se aleja del ámbito propuesto para este escrito.

#### AGRADECIMIENTOS

Quiero agradecer la ayuda ofrecida por mis colegas en España, en especial a María Cruz Berrocal y a Ignacio Montero Ruiz por su ayuda en la comprobación de dudas bibliográficas sirviéndose de la base de datos bibliográfica elaborada por el Departamento de Prehistoria del CSIC; y a Ana Piñón Sequeira por su asistencia en la maquetación de las figuras.

#### NOTAS

1. Para una visión general en castellano sobre estudios de género en arqueología ver Díaz-Andreu (1994). Para el campo relacionado de la antropología leer Moore (1991) y Thurén (1993).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, A. Y A. GRIMAL. 1995. Mujeres en la Prehistoria. *Revista de Arqueología* 176:8-17.
- ANDREU, J., E. ARIÑO, J. PERALES, S. PICAZO Y A. SANCHO. 1982. Las pinturas levantinas de El Cerrao (Obón, Teruel). *Kalathos* 2:83-116.
- ARGÉLES, T., R. PIQUÉ Y A. VILA. 1991. La importancia de llamarse hombre en Prehistoria. *Revista de Arqueología* 121:6-9.
- BARFIELD, L. Y C. CHIPPINDALE. 1997. Meaning in the Later Prehistoric Rock-Engravings of Mont Bégo, Alpes-Maritimes, France. *PPS* 63:103-128.
- BASS, P. M. 1994. "A gendered search through some West Texas rock art," en *New Light on Old Art*, Whitley y L. Loendorf (eds.), 67-74. Los Angeles:Institute of Archaeology, University of California.
- BELTRÁN, A. 1966. "Sobre representaciones femeninas en el arte rupestre levantino," en *IX CNA*, 90-92. Zaragoza:Universidad de Zaragoza.
- BELTRÁN, A. 1968. *Arte rupestre levantino. Monografías Arqueológicas IV*. Zaragoza: Universidad de Zaragoza.
- BIRD, C. F. M. 1993. "Woman the toolmaker: Evidence for women's use and manufacture of flaked stone tools in Australia and New Guinea," en *Women in Archaeology. A Feminist Critique*. H. duCros y L. Smith (eds.), 22-30. Canberra: The Australian National University.
- BRADLEY, R. 1997. *Rock Art and the Prehistory of Atlantic Europe: Signing the Land*. London:Routledge.
- BULLEN, M. 1991. "An Interpretation of Images of Women in the Rock Art of Northern Australia," en *Rock Art and Prehistory*. P. Bahn y A. Rosenfeld (eds.), 53-7. Oxford:Oxbow.
- DAMS, L. 1984. *Les peintures rupestres du Levant Espagnol*. Paris:Picard.
- DÍAZ-ANDREU, M. 1994. Mujer y género. Nuevas tendencias dentro de la arqueología. *Arquitectura* 8:17-19.
- DREW, J. 1995. "Depictions of women and gender relations in Aboriginal rock art," en *Gendered Archaeology*. J. Balme y W. Beck (eds.), 105-113. Canberra:Research School of Pacific Studies. The Australian National University.
- ESCORIZA, T. 1996. Lecturas sobre las representaciones femeninas en el arte rupestre levantino: una revisión crítica. *Arenal* 3:5-24.
- FORESTIER, A. 1919. "December 20, 1919. Rock Paintings of the Spanish Levant," en *The Great Archaeologists*. E. Bacon (1976), 150-1. London:Secker&Warburg.
- HERDT, G. Editor. 1994. *Third Sex, Third Gender*. New York:Zone Books.
- JORDÁ, F. 1991. The cult of the bull and of a feminine divinity in Spanish Levantine art. *Journal of Mediterranean Studies* 1:295-305.
- LEWIS-WILLIAMS, D. Y G. BLUNDELL. 1998. *Fragile Heritage. A Rock Art Fieldguide*. Johannesburg:Witwatersrand University Press.
- MANDT, G. 1998. Vingen Revisited. A Gendered Perspective on "Hunters" Rock Art. *KVHAA-Konferenser* 40:201-224.
- MARTÍ, B. Y M. HERNÁNDEZ. 1988. *El Neolítico Valencià. Art rupestre i cultura material*. Valencia:Diputació de València.

- MARTÍNEZ, M. 1997. "Aproximación a la iconografía de la mujer en el arte rupestre levantino (El "archivo Gil Carles")," en *VIII Jornadas de Arte. La mujer en el arte español*, 9-26. Madrid:CSIC.
- MONTERO, I., A. L. RODRÍGUEZ, J. M. VICENT Y M. CRUZ. 1998. Técnicas digitales para la elaboración de calcos de arte rupestre. TP 55:155-169.
- MOORE, H. 1991. *Antropología y Feminismo*. Barcelona:Cátedra.
- MULVANEY, K. 1996. What to do on a rainy day:reminiscences of Mirriuwung and Gadjerong artists. *Rock Art Research* 13:3-20.
- RIPOLL, E. 1983. Cronología y periodización del esquematismo prehistórico en la Península Ibérica. *Zephyrus* 36:27-35.
- RUSSELL, P. 1993. "The Palaeolithic Mother-Goddess:Fact or Fiction?," en *Women in Archaeology. A Feminist Critique*. H. duCros y L. Smith (eds.), 93-98. Canberra: The Australian National University.
- SMITH, C. 1991. "Female Artists: the Unrecognized Factor in Sacred Rock Art Production.," en *Rock Art and Prehistory*. P. Bahn y A. Rosenfeld (eds.), 45-52. Oxford:Oxbow.
- SMITH, L. 1993. "Feminist issues in cultural resource management," en *Women in Archaeology. A Feminist Critique*. H. duCros y L. Smith (eds.), 210-214. Canberra: The Australian National University.
- SOLOMON, A. 1992. Gender representation and power in San ethnography and rock art. *Journal of Anthropological Archaeology* 11:291-329.
- THURÉN, B.-M. 1993. *El poder generizado. El desarrollo de la antropología feminista*. Madrid: Instituto de Investigaciones Feministas.
- UCKO, P. Y A. ROSENFELD. 1967. *Palaeolithic Cave Art*. New York: MC Graw-Hill.
- WADLEY, L. Editor. 1997. *Our gendered past. Archaeological studies in Southern Africa*. Johannesburg: Witwatersrand University Press.