

# Los grandes hitos de la risa prehistórica: una hipótesis interpretativa con base arqueológica

## The great achievements of prehistoric laughter: an interpretive hypothesis with an archaeological basis

Alberto Lombo Montañés\*

### Resumen

*Nuestro propósito es hacer una breve síntesis de la evolución de la risa prehistórica desde sus comienzos hasta el principio del periodo histórico. Para ello hemos considerado tres grandes hitos de la historia: el origen del lenguaje, el surgimiento del arte y la aparición de la escritura.*

*Palabras clave: Risa, Prehistoria, evolución, ciencias sociales.*

### Abstract

*This article is a study of the evolution of prehistoric laughter. This analysis is divided into three important historical moments: the origin of language, the emergence of art and the emergence of writing.*

*Keywords: Laughter, Prehistory, Evolution, Social sciences.*

## 1. Introducción

La búsqueda de la felicidad es y ha sido una de las grandes preocupaciones de todas las culturas humanas, incluida la nuestra. ¿Cuál es el origen de la risa?, ¿cuál es el secreto de la felicidad? Estas son dos de las muchas preguntas que nos hicieron en el Curso «La Risa, Historia y Estética», al que fuimos invitados para hablar de la risa en la prehistoria<sup>1</sup>. Desde entonces, el interés de otras ciencias humanas por la prehistoria, nos han animado a seguir investigando el tema de la risa. Con lo cual, el presente artículo es fruto de las investigaciones que ya casi abarcan una década,

desde que nos iniciamos en el tema de la risa en el arte paleolítico<sup>2</sup>. Ahora bien, es obvio lo arriesgado que es abordar un objeto de estudio tan inmaterial como el humor desde el punto de vista arqueológico. Además, afrontar la evolución de la risa durante la prehistoria supone adentrarse en territorios disciplinarios diversos. Desde el punto de vista de la ciencia esto supone un serio riesgo, pues tratar con una escala temporal tan grande implica asumir ciertas generalizaciones. Si nos hemos aventurado a hacerlo es porque creemos necesario hacer un esfuerzo de síntesis que facilite la comprensión de un fenómeno enormemente complejo

---

\* albertolommon@hotmail.com

1 Dirigido por Luis Beltrán Almería y celebrado en la Institución Fernando el Católico en junio del año 2017.

---

2 Con la tesis «Risas, sonrisas y caricaturas en las manifestaciones gráficas paleolíticas» defendida en la Universidad de Zaragoza el año 2015 y dirigida por la Dr<sup>a</sup> Pilar Utrilla y el Dr. Manuel Bea.

y diversificado en —y por— las distintas disciplinas científicas que lo abordan. La biología, la psicología, la antropología, la sociología, la semiótica, la historia del arte..., estudian la risa con diferentes métodos y objetivos. Cada una de ellas tiene sus propios términos para investigar una materia conjunta. Si a estas dificultades le añadimos que el mencionado objeto de estudio, llámese humor o risa, es ya de por sí bastante confuso, comprenderemos porque se hace cada vez más necesario el diálogo interdisciplinario. Nos separan técnicas, métodos, tradiciones y hábitos adquiridos, pero es posible encontrar pautas de unión e intereses comunes (Smail y Shryoch, 2011). Nuestra intención es, por lo tanto, incluir varios tipos de estudios en un modelo unificado de investigación. Esto presenta algunos inconvenientes, pero también algunas ventajas, como la de potenciar las relaciones interdisciplinarias, la divulgación arqueológica y la reflexión científica sobre nuevos temas. Es más, cada vez se hace más necesario establecer una conexión, no solo con las ciencias, sino también con la sociedad (Ruiz, 2012: 33-34). El tema de la risa es el idóneo para hacerlo, pues supera en amplitud cualquier límite académico establecido y es del interés de casi todo el mundo. La Arqueología es una ciencia social (Rodanés, 1988: 74-77) y humana (Renfrew y Bahn, 1993: 10), que puede producir distintos tipos de discursos. Dicho más claramente, existen diferentes maneras de escribir Arqueología (Ruiz, 2014). Por lo tanto, este trabajo debe ser considerado como un ensayo de reflexión científica, que puede ayudar a entender mejor el papel de la risa en la cultura humana. En todo caso, el enfoque principal es el arqueológico. Pues los documentos arqueológicos son las únicas evidencias materiales, verdaderamente prehistóricas, que tenemos.

## 2. Estado de la cuestión

El estudio de la risa tiene más de dos mil años de historia<sup>3</sup>; pero el de la risa prehistórica es reciente. El primero en estudiar la risa prehistórica, a través de nuestros antepasados primates, fue Charles Darwin en 1872. Darwin creó las bases para el estudio de los orígenes de la risa que han continuado después los etólogos de los años sesenta y setenta (Andrew, 1963; Van Hooff, 1967). Es importante destacar que las primeras disertaciones sobre la risa homínida se desarrollaron durante la Guerra Fría y en una atmósfera de

miedo al fin del mundo, que sin duda debió de favorecer el éxito de las teorías sobre la agresividad innata de la especie humana, entendida como un instinto heredado de nuestros antepasados primates (Montagu, 1970; 1978). Las primeras explicaciones sobre la risa de los primates se desarrollaron en este ambiente y más en concreto dentro de la teoría de la agresividad de Konrad Lorenz (1963). De esta forma, el origen de la risa es visto como una forma de apaciguamiento de los instintos agresivos humanos (Lorenz, [1963] 1985: 200; Hand, 1986) o un comportamiento agresivo redirigido (Eibl-Eibesfeldt, 1970). En la misma línea, Morris afirma que la risa humana evoluciona del llanto (Morris, [1968], 1985: 80 y 82) y que por lo tanto, la lágrima es anterior a la risa. También la sonrisa se comparaba con el grito de amenaza emitido por algunos primates (Andrew, 1965). El paradigma de la agresividad parecía ser la fuente de todas las cosas. No tan influido por esta teoría, Jan Van Hooff fue uno de los primeros investigadores en hacer algo que hoy nos parece mucho más lógico: buscar respuestas al gesto de la risa en la cara de juego de los primates no-humanos (Van Hooff, 1967). De esta forma, la teoría lúdica se combinó con la de la agresividad, ofreciendo una explicación mucho más completa del fenómeno de la risa (Van Hooff, 1972; 1976). También en los años setenta la psicología aborda de forma estadística los gestos faciales de la sonrisa en los niños y en distintos entornos culturales. Y llega a la conclusión de que la sonrisa es un estado de ánimo que se expresa de forma similar en todas las culturas humanas (Ekman y Friesen, 1971; Ekman, Friesen y Ellsworth, 1972). Es decir, se entiende la risa y la sonrisa dentro de formas de comunicación no-verbal, lo que incluye tanto los gestos faciales como el sonido de la risa. En los años ochenta, el origen de la risa se tiende a separar cada vez más de la teoría agresiva. A finales de los años noventa, surgen teorías al amparo de las nuevas ciencias emergentes, como la genética o la neurociencia, en relación con la evolución del lenguaje (Provine, 1993; Dunbar, 1996) e incluso la Arqueología (Mithen, 1998). Así, se relaciona la risa con los genes, las endorfinas o los estudios cognitivos, respectivamente. Actualmente, el estudio acústico de la risa en primates no humanos (Vettin y Tody, 2005; Davila, Owren y Zimmermann, 2009; 2010), destaca la relación entre señales de juego facial y vocal en la evolución de la risa humana. Se tiende a restar importancia al lejano origen agresivo de la sonrisa y a ubicar la risa en su contexto lúdico natural (Van Hooff, 2001: 421).

En resumen, parece que la risa y la sonrisa han tenido orígenes evolutivos distintos, si la risa evoluciona en un contexto de juego, a partir del gesto de la boca abierta con la que los chimpancés juegan a mor-

3 Desde los filósofos griegos y romanos a los sociólogos, psicólogos, historiadores, semiólogos modernos, se ha intentado descubrir las causas y los tipos de risa; aunque pocas veces se ha tratado su evolución. Entre las causas más aludidas se encuentran la vergüenza, la incongruencia, la superioridad o el juego (Berger, 1995).

derse en broma, la sonrisa de dientes descubiertos evoluciona de una mímica de sumisión y miedo a una expresión de no-hostilidad y amistad (Van Hooff, 2001: 421). Aquí Servais observa dos tipos de sonrisa, pues distingue la mencionada sonrisa forzada de la sonrisa de amistad que correspondería al gesto de boca entreabierta y dientes descubiertos del chimpancé (Servais, 1999: 170).

El estudio de la risa sapiens es lógicamente distinto, pues se produce en un periodo lingüístico, que incluye los materiales arqueológicos (Bahn, 1998: 205-210). El estudio del arte paleolítico no ha prestado excesiva atención al fenómeno de la risa, en comparación con las interpretaciones de índole sagrada (Balbín y Alcolea, 1999; Bahn, 2003: 63; Hernández, 2013: 42). En el siglo XIX proliferó lo que se llamó «el arte por el arte» que no era sino una concepción simple de lo lúdico. Pero en el siglo XX, la interpretación sagrada del arte ha monopolizado el significado de las gráficas, hasta la década de los ochenta y noventa (Halverson, 1987; Alpert, 1992). Es precisamente en esta época cuando la Antropología empieza a investigar de manera metódica el funcionamiento de la risa en las poblaciones ágrafas (Apte, 1983; 1985; Davies, 1990). Descubriendo el papel fundamental que ejerce la risa en la estructura social de estas comunidades. La risa está presente en casi todos los ámbitos de la vida cultural de estos grupos, tanto en la vida cotidiana como en la religiosa. Algunas de sus bromas de índole sexual, como por ejemplo el exhibicionismo fálico, nos resultan obscenas. Se percibe pues, una diferencia entre la risa de las poblaciones ágrafas y las actuales modernas, sobre todo en relación a lo escatológico y sexual (p. e. Brackelaire, 1993: 127; Barley, 2010: 108-109). De este modo, los trabajos sobre oralidad nos permiten entender mejor cómo se ha producido este cambio perceptivo en el humor de las sociedades orales y las escritas. Así, Luis Beltrán habla de un proceso de *serificación* cultural que se produce en seno de la civilización escrita. La serieidad es, dice el autor, fruto de la historia, mientras que la risa lo es de la prehistoria (Beltrán, 2017b: 24).

Por consiguiente, los estudios sobre la risa nos permiten señalar dos periodos importantes, uno prelingüístico y otro lingüístico, o lo que es lo mismo la risa de los homínidos y la risa sapiens. El primero basado en los estudios de biología y etología primate, que tratan de aplicarse en nuestros parientes homínidos y el segundo el de las producciones artísticas, como el arte prehistórico. Finalmente, cabe incluir un estudio de la risa centrado en las diferencias del mundo oral y escrito, que puede suministrarnos un valioso conocimiento sobre los cambios operados en nuestra manera de percibir la risa.

### 3. Método

Abordar el tema de la risa en toda su complejidad en el amplio periodo prehistórico supone adoptar un enfoque interdisciplinario. El primer problema metodológico al que nos enfrentamos es el de encontrar una terminología adecuada para el estudio interdisciplinario. No podemos detenernos, ni perdernos en la problemática terminológica<sup>4</sup>. Para el presente trabajo es necesario encontrar un término lo suficientemente general como para englobar un fenómeno muy diverso y complicado. Utilizamos el término «risa» como un todo, como se ha hecho en otras ocasiones (Beltrán, 2002; 2011, 2017a; 2017b), para referirnos a un conjunto muy diverso de fenómenos (la sonrisa, el humor, la fiesta, el juego, la caricatura, la comedia, la sátira, la broma, etc.), ligados a las emociones humanas alegres. Ahora bien, en las ocasiones en las que nos referimos a la risa física, distinguiremos convenientemente entre risa y sonrisa. Es necesario hacer un esfuerzo de síntesis, aunque esto signifique una reducción inevitable. Cabe recordar que estamos en un campo de estudio inmenso, abordado por diferentes disciplinas, con diferentes objetivos y métodos. Lo que hace cada vez más necesario ofrecer un balance conjunto de las aportaciones de las diversas investigaciones. Esto conlleva una serie de riesgos e imprecisiones inevitables. El método que seguimos implica ver como un todo la historia de la humanidad. Sin esta visión sería imposible el análisis de periodos tan vastos de tiempo. Esta especie de macrohistoria (Christian, 2005) o «tiempo largo» (Braudel, 1958), ha sido practicada en ocasiones por prehistoriadores (Leroi-Gourhan, 1971). La ventaja de este método es que nos permite visibilizar los ritmos de la historia, las constantes vitales que nos unen como especie en una misma trayectoria humana.

Llegados a este punto, debemos preguntarnos, ¿qué entendemos por un hito? Como se verá, se trata de hitos biológicos, culturales, económicos y técnicos, como la aparición del lenguaje, el arte, la agricultura o la escritura, que han marcado los procesos fundamentales de tránsito en la cultura humana en general. La aplicación de este término ha de ser entendida como una estrategia de estudio que nos permite entender los procesos de cambio de manera relativa (Andrés, 2005: 12 y 13). Para abordar los cambios de la risa empleamos el método comparativo entre contraposiciones que definen amplios periodos tempora-

4 Por ejemplo, el termino humor, cuyo significado es de origen inglés, es lo suficientemente general para englobar distintos fenómenos, pero no a la hora de referirnos a la risa de los homínidos.

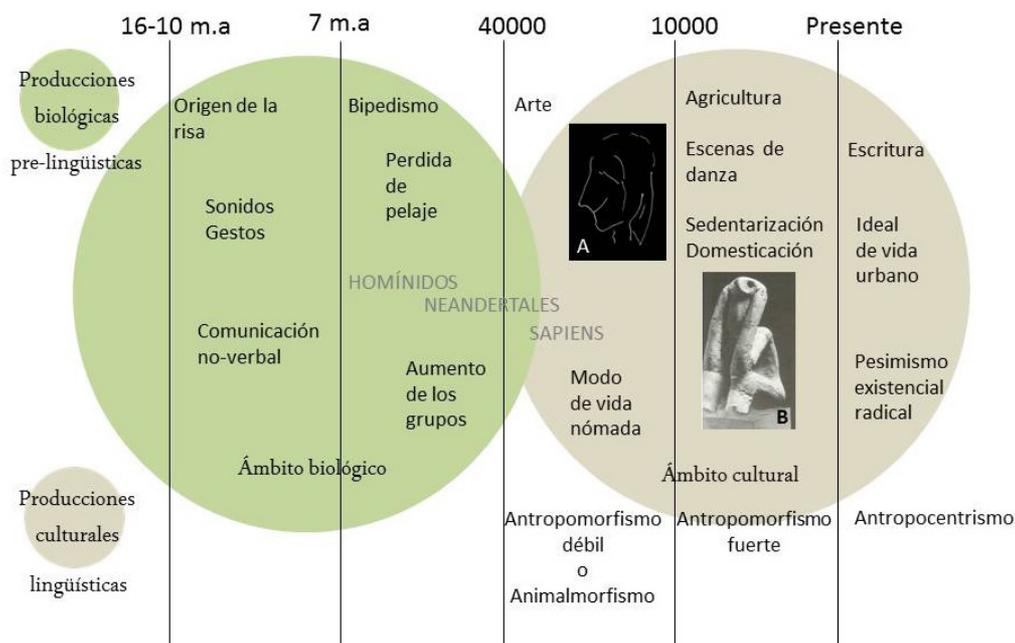


Figura 1. Esquema e hipótesis de trabajo.

les. Para un buen uso de las comparaciones, las contraposiciones deben ser lo más evidentes posibles. Nadie dudará que exista un cambio importante entre el arte paleolítico y el post-paleolítico, entre el mundo oral y el escrito. Ahora bien, en nuestra opinión, estos contrastes, se desarrollan dentro un proceso antropocéntrico<sup>5</sup>, que es fundamental para entender las transformaciones culturales humanas (Durkheim, [1912] 1992: 60). Por lo tanto, prestaremos principal atención a ese momento clave en el que el Hombre se distingue, cada vez más radicalmente, de los animales (Otte, 2000: 7). Porque la identidad humana, y la manera de percibir la naturaleza mediante juicios de valor positivos o negativos, parece forjarse en base a estas distinciones (Godelier, 1990: 56). A este respecto, otro contraste interesante para nuestro trabajo es el destacado por la antropóloga Mary Douglas (1978). Para esta autora, las sociedades en las que

el antropomorfismo de las divinidades es muy débil, suelen tener una cosmogonía mucho más benigna que las comunidades que presentan un antropomorfismo fuerte, cuya cosmogonía suele ser de talante pesimista (Douglas, 1978: 165). En este sentido, sin ser excesivamente categóricos, es posible apreciar el optimismo o el pesimismo de los grupos humanos en base a sus percepciones de la naturaleza.

A lo largo de este trabajo hablaremos de risa biológica o cultural y utilizaremos conceptos como naturaleza y cultura, muy útiles para expresar la idea del cambio. Somos conscientes de los debates en los que están sumidos conceptos como cultura (Ducros *et al.*, 1998), naturaleza (Inglis, *et al.*, 2005) y la idea del cambio (Andrés, 2005). Para evitar detenernos en interminables polémicas y facilitar la comprensión del texto, los emplearemos siempre de manera convencional. Baste decir que algunos autores creen que la risa es más biológica que cultural, mientras para otros es más cultural que biológica (Bremmer y Roodenburg, 1999). Sea como sea, la constatada interacción entre biología y cultura en el proceso evolutivo humano (Tomasello, 1999; Richerson y Boyd, 2005), parece un buen camino para nuestro análisis comparativo. Porque la risa es un fenómeno biológico y cultural y entre ambos parámetros se puede hacer un balance de su historia.

Finalmente, hemos dividido la evolución de la risa en tres periodos o fases. Para la parte de la risa homínida

5 Es decir, un lento proceso histórico, mediante el cual el ser humano se ve a sí mismo como el centro del mundo (Querol, 2001). Este proceso, en el que el ser humano se distancia de los animales (Singer, 1995), parece reflejarse en el cambio temático (de lo animal a lo humano) de las expresiones artísticas. Por ejemplo, el arte paleolítico es un arte de temática predominantemente animal, mientras que el arte post-paleolítico es un arte predominantemente de temática humana (Criado y Penedo, 1989). Igualmente, en los cuentos de tradición oral hay una identificación con los animales distinta a la del pensamiento moderno (Propp, 1980: 157).

nos basamos sobre todo en los estudios de la mímica facial y sonora de los primates no-humanos. Estos estudios merecen ser actualizados bajo el punto de vista de la historiografía, que permite visibilizar prejuicios que los investigadores tienen en cada época en la desarrollan sus teorías (González, 2018: 16). En la parte segunda y tercera, contrastamos el arte paleolítico con el arte post-paleolítico. Para la última parte, utilizamos los estudios que señalan las diferencias entre las sociedades orales y escritas (McLuhan, 1969, Goody, 1985, Olson, 1999), pues consideran que la escritura ha transformado la conciencia humana (Ong, [1982] 2004, 81). Porque, como afirma Francisco Marco, en su aproximación a la naturaleza de los mitos: «A la seducción provocada por la palabra para encantar al oyente se contraponen la seriedad más austera y rigurosa de la escritura» (Marco, 1988: 14). Hablaremos aquí del proceso civilizatorio mediante el cual se han transformado muchos elementos culturales de la risa en el mundo moderno. La palabra «civilización» fue inventada en el siglo XVIII por una élite que repudiaba la naturaleza baja y ordinaria del Hombre (Fernández-Armesto, 2002: 25). La utilizamos casi siempre en este contexto, como el proceso artificial en el que el ser humano se identifica y diferencia de lo salvaje (Bartra, 1996). Estos son los hitos que consideramos pertinentes dada su trascendencia en la evolución de la cultura humana, han cambiado a su vez la manera de entender una de las emociones más fundamentales para todas las sociedades humanas.

#### 4. La risa de los homínidos

La historia evolutiva de la risa está llena de incertidumbres. Su origen se remonta a un periodo incierto de la vida de nuestros antepasados. Lo que se busca es el germen a partir del cual se desarrolló la risa humana hoy conocida, o lo que es lo mismo, los sonidos y las señales visuales a partir de las cuales nuestros antepasados primates desarrollaron un modo de comunicación a distancia que produce unos especiales vínculos entre individuos. Para algunos autores, esto se produjo hace aproximadamente diez o dieciséis millones de años, en el antepasado común de los seres humanos y los grandes simios modernos (Davila, Owren y Zimmermann, 2009; 2010: 193). Para Desmond Morris, este hecho ocurrió cuando nuestros antepasados perdieron el pelaje, pues las crías al no poder agarrarse a sus madres por el pelo, desarrollaron la sonrisa (un sustituto visual) para comunicarse (Morris, [1968] 1985: 81). Para Robin Dunbar, la risa se originó cuando los grupos homínidos se hicieron tan numerosos que ya no podían practicar el acicalamiento táctil, como base de relaciones placenteras entre individuos (Dunbar, 1996: 191). Al ser más numerosos, los

homínidos sustituyeron los contactos físicos por la risa sonora, que es más útil a larga distancia y al igual que el acicalamiento, libera endorfinas (Dunbar, 2007: 129).

Como puede verse con estos ejemplos, el origen de la risa no está nada claro, se mueve en el terreno de la hipótesis. Sabemos que en algún momento ambiguo de la hominización tuvo que desarrollarse el sonido y el gesto facial de la risa y la sonrisa. Tampoco conocemos bien la relación entre ambas, ni cómo o de dónde evolucionaron. Morris piensa que la sonrisa evolucionó de la risa, es decir que primero fue la risa y luego la sonrisa. A su vez, piensa que la risa surge del miedo (Morris, [1968] 1985: 78). Este hábito de remontarlo todo al miedo no parece muy lógico, sino una idea influida por la teoría de la agresión, que se convierte casi en todo un paradigma a finales de los sesenta y setenta (Montagu, 1970; 1978; Haraway, 1995). Trabajos más recientes prefieren centrar el estudio de la risa en su contexto natural, que son las emociones alegres. Un ejemplo de ello son los trabajos de la zoóloga de la universidad de Portsmouth Marina Davila. Esta investigadora ha estudiado y analizando el sonido de las risas de los orangutanes de Malasia y las ha comparado con las risas de los bebés humanos mediante espectrogramas, que miden los distintos componentes acústicos (Davila, Owren y Zimmermann, 2009; 2010). El estudio ha revelado que cuanto más próximo está el primate estudiado en el árbol filogenético humano, más semejantes son las risas. Es decir, la risa del chimpancé es la más parecida a la humana, seguida de los gorilas y orangutanes. Además, la risa es la expresión sincera de un estado de alegría y un modo de comunicarla por medio de sonidos. Los primates y los bebés humanos no fingen la risa, no pueden manipularla, ríen de forma sincera y honesta, es decir, la risa refleja un sentimiento incontrolado de alegría. Esto explicaría porque el sonido de la risa es tan contagioso y porque aun hoy nos es muy difícil retener la risa cuando la vemos o la oímos. El ja ja ja genera una respuesta instintiva. Todos hemos reído alguna vez contagiados por el sonido de una risa, sin motivo aparente, sin saber por qué o de qué nos estamos riendo. Las cosquillas son otro ejemplo evidente, de que la risa es una innata actividad social, pues como es bien sabido, uno no puede hacerse cosquillas solo, se necesitan dos personas para reír. Llevamos la risa en nuestro interior, todo parece indicar que la risa tiene un componente genético (Provine, 1993, 2000).

En nuestra opinión, este es el tipo de risa que emplearían nuestros parientes homínidos. Se trata de una risa pre-lingüista, basada en los sonidos y en la mímica gestual, cuya principal función es la comunicación de emociones alegres. Es de suponer que empe-

zaría siendo una forma de comunicación eminentemente acústica en nuestros parientes primates cuadrúpedos. Y que las señales visuales cobraran mayor importancia después, hace unos siete millones de años, cuando se adopta la posición bípeda (Brunet *et al.*, 1996). Ya que, desde el punto de vista de la risa, la posición erguida permite que se vea mejor el rostro, lo cual es fundamental en la comunicación no-verbal de la sonrisa y la risa. Además la posición bípeda deja al descubierto, y a la vista, los órganos sexuales, «vergüenzas» que todas las culturas humanas tapan de alguna manera (Eibl-Eibesfeldt, 1993: 282). Aunque lógicamente, no es posible apreciar ninguna clase de pudor entre los primeros homínidos. Porque en este momento predomina el desarrollo biológico de la risa sobre el cultural. Los homínidos desarrollaron la risa sonora y visual quizás en relación a la progresiva pérdida de pelaje o el aumento de los grupos. Pero el equilibrio entre lo biológico y lo cultural cambia con los neandertales. Los restos arqueológicos asociados a ellos, indican una llamativa complejidad cultural (Hublin *et al.*, 1996). Un detalle que creemos merece la pena destacar es el uso de la ropa, que sin duda fue algo más que una mera protección contra el frío glacial. El ocultamiento del cuerpo, especialmente de los órganos sexuales, permite que se pueda desarrollar el pudor. Es la génesis de uno de los ejes fundamentales en el que se asienta la risa de los sapiens: la vergüenza, que como veremos, tendrá un papel importantísimo en el desarrollo de la risa y las exhibiciones fálicas.

## 5. La risa en el paleolítico superior

### 5.1. La risa sapiens y las escenas de danza

El primero y, en realidad, el gran hito de la risa, en donde cabría para algunos situar el origen del sentido del humor, se produjo durante el Paleolítico superior. Según Steven Mithen, hace 60000-30000 años hubo una auténtica «explosión cultural», con la aparición de las primeras expresiones artísticas y el desarrollo cognitivo (Mithen, 1998: 163). Surge entonces, la mente humana moderna, dotada de lo que el autor denomina «fluidez cognitiva», es decir, la capacidad de mezclar aéreas de conocimiento distintas de la mente. Esta capacidad es, según afirma el arqueólogo, la que nos capacita para percibir las incongruencias básicas de un chiste; incongruencias que según algunos autores, definen el sentido del humor (Raskin, 1985; Oring, 1992; Berger, 1999)<sup>6</sup>. Mithen cree que

solo una mente moderna, sería capaz de entender la incongruencia de un chiste (Mithen, 1998: 212). El autor pone el ejemplo del chiste «un canguro entra en un bar y pide un whisky...» explicando que la mente neandertal no estaría capacitada para mezclar dos áreas distintas de la inteligencia, como son el conocimiento de la historia natural (canguro) y los de la inteligencia social (el bar o el whisky). Según esta hipótesis, el humor (el chiste verbal basado en una incongruencia) es un invento sapiens, pues los neandertales no estaban mentalmente capacitados para entender las incongruencias en las que, según algunos autores, se fundamenta el sentido del humor. Pero, a esta teoría cabe hacerle algunas objeciones, pues la incongruencia por sí sola no puede explicarnos la esencia de un chiste y mucho menos caracterizar el humor. Por ejemplo, uno de los temas más universales utilizados en los chistes es lo obscuro (Freud, 1970: 83)<sup>7</sup>, no hace falta mucha fluidez cognitiva para entender un chiste verde, basta con tener desarrollado el sentimiento de la vergüenza y el pudor. Nunca sabremos cómo podían ser, si es que existieron, los chistes neandertales, pero las investigaciones cada vez más tienden a limar las diferencias entre neandertales y sapiens en todos los aspectos, tanto biológicos (Green *et al.*, 2010), como culturales: la lengua (Falk, 1975), el arte (Hoffmann *et al.*, 2018), el simbolismo (Zilhão, 2010) y las emociones (Spikins *et al.*, 2014). En nuestra opinión, no se les puede excluir del humor, porque, entre otras cosas, resulta muy difícil definir qué es el humor y por lo tanto saber cuándo comienza. No obstante, la idea de Mithen de situar a los sapiens como los creadores del humor es muy tentadora, pero parece un intento más de resaltar la exclusividad de nuestra especie. Sea como fuere, lo cierto es que el chiste es, para algunos antropólogos, un símbolo natural, común a todas las culturas humanas (Douglas, 1978: 106).

Otra faceta universal de la risa es su relación con el canto, el baile y la fiesta. La relación del canto y la risa es tan estrecha (pues ambos liberan endorfinas), que algunos investigadores piensan que ambas fueron cruciales en la evolución humana (Dunbar, 2007: 131 y 133). Además, las canciones y la música son inseparables, y no pueden entenderse, sin el baile. Todas las culturas humanas practican la danza como una actividad colectiva de carácter alegre. «Participar en la danza alegra nuestros corazones», dicen los bosquimanos del Kalahari (Mithen, 2007: 306). Su origen suele remontarse al periodo paleolítico

6 Cabe advertir que la teoría de la incongruencia es solo una de las muchas teorías que existen sobre las causas o el origen de la risa.

7 Los niños tienen todo un folklore de lo obscuro (Gaignebet, 1986). Los chistes verdes son frecuentes también en las comunidades ágrafas (Godelier, 1986: 80).

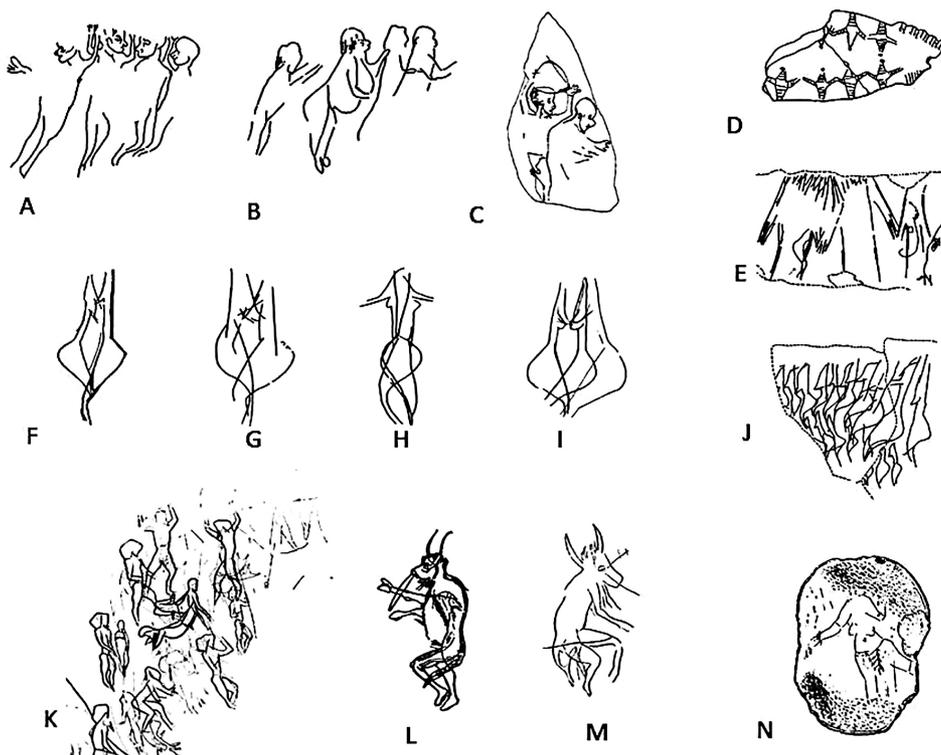


Figura 2. A-C Arte mueble de La Marche (Pales y Tassin de Saint Péreuse, 1976: obs. 60, 61 y 62). D Grafías antropomorfas en fila y «cogidas de la mano» de Blanchard/La Garenne (Sacchi, 2003: 32, fig. 17.2). E Teufelsbrücke (Bosinski, 2011: 76). F-J Arte mueble de Gönnersdorf (Bosinski, 2011: 102, 103, 104, 108 y 95). K Arte parietal (detalle) de Addaura (Graziosi, 1973: 66, fig. 67). L Arte parietal de una grafía mitad animal mitad humana de Trois-Frères (Bégouën y Breuil, 1958: fig. 93). M Arte parietal, Le Gabillou (Gaussen, 1964: 36). N Canto rodado de Geldrop, en Holanda (Delporte, 1982: 128, fig. 72).

(Louis, 1955; Ragazzi, 1992: 48; McNeill, 1995; Garfinkel, 2010: 207-209); sin embargo, el sentimiento colectivo de la danza no se reflejó con claridad en el arte paleolítico hasta finales del Magdaleniense. Se han visto probables escenas de baile grupal en tres plaquetas de La Marche (Pales y Tassin de Saint Péreuse, 1976: obs. 60, 61 y 62), en un colgante de Blanchard/La Garenne (Sacchi, 2003: 32, fig. 17.2), en una plaqueta de Lalinde y varias de Gönnersdorf (Bosinski, 2011: 100-109) y en la cueva de Addaura (Vialou, 1998: 93)<sup>8</sup>. Algunas son dudosas<sup>9</sup>,

pero destacan dos cosas. Primero, en el arte parietal paleolítico no hay escenas de baile grupal, salvo en Addaura, ya en el Magdaleniense final. El resto son posibles danzantes solitarios (Trois-Frères y Le Gabillou). Segundo, todas las posibles escenas de baile grupal del arte paleolítico salvo una, son mobiliarias y se adscriben, o bien al Magdaleniense medio (La Marche, La Garenne), o al Magdaleniense final (Lalinde, Gönnersdorf, Teufelsbrücke). Por lo tanto, las posibles escenas de baile grupal paleolíticas se expresaron casi siempre en pequeños soportes, es decir, en un área de exhibición visual mucho más restringida que el aportado por las paredes (Hernando, 2014: 402). Además, las representaciones de posibles danzantes en solitario: el músico de Trois-Frères, Le Gabillou y la más tardía de Geldrop (9000 a.c), contrastan con la escenificación grupal de la danza post-paleolítica sobre abrigos rupestres, que

8 Para algunos autores las dos figuras del centro serían una especie de acróbatas (véase al respecto, el sugerente paralelismo de estas grafías con el relieve ibérico de un acróbata de Osuna (Marconi, 1955: 205, fig. 2). Para otros, sin embargo, los supuestos bailarines serían las víctimas de un sacrificio (Blanc, 1955).

9 Otras nos parecen gratuitas y no las hemos incluido, por ejemplo Marshack ve una escena de «danza ceremonial» en la representación de dos antropomorfos y el oso de Péchialet (Marshack, 1972: 208) o Garfinkel en el antropomorfo con los brazos levantados de Geissenkösterle (Garfinkel, 2010: 201, fig. 1.1). Sin embargo, en Teufelsbrücke hay tres figuras huma-

nas que parecen cogerse de la mano (Bosinski, 2011: 72), al estilo de otras representaciones de baile de periodos posteriores (Garfinkel, 2010: figs. 8. 13-17, 8. 21-24, 9. 19-20 y 9. 25).

luego veremos. Es más, la mayoría de las supuestas escenas en grupo son parejas, tríos, a veces quizás cuartetos, siendo algo excepcional la representación multitudinaria (figs. 2 D, J y K).

Se debe advertir que, a pesar del carácter dudoso de algunas de estas escenas de danza, se las ha interpretado siempre en el orbe de lo serio, el ritual, la magia y lo sagrado. Efectivamente, el fenómeno de la fiesta parece haber pasado desapercibido (Kerenyi, 1938: 65), como en su día denunciaron algunos antropólogos (Evans-Pritchard 1988: 21) y prehistoriadores (Patte, 1960: 70)<sup>10</sup>. Incluso, a partir de algunas de estas representaciones y las huellas de pies humanos encontradas en las cuevas (Bégoûen y Breuil, 1958: 100), se han imaginado frenéticas danzas rituales paleolíticas (Castillo, 1953-1954: 32)<sup>11</sup> y se han visto, en las grafías de rostros humanos, las pretendidas máscaras usadas para tales ceremonias (Breuil 1952: 21). Llegados a este punto, no es de extrañar que, una de las plaquetas de La Marche, que prudentemente Corchón recogía con interrogantes como una posible escena de danza (Corchón, 1990: 20, fig. 2), se hubiese interpretado como un exorcismo (Breuil y Lantier, 1959: 208). A este respecto, se llegan a leer cosas de lo más raras y peregrinas que uno se pueda imaginar. Por ejemplo, Ernst Fischer llegó a escribir que los artistas paleolíticos pintaban en una «atmósfera de excitación sexual colectiva», en un «estado de éxtasis sexual colectivo» (Fischer, 1973: 196). Más bien, cabe preguntarse, ¿porque la supuesta danza paleolítica se asocia siempre a bailes misteriosos, místicos e incluso orgiásticos?, por qué, en definitiva, las cuevas han sido percibidas como «terroríficos santuarios rupestres» (James, 1973: 42). Es importante mencionar este hecho, porque se ha sacralizado en exceso todo el variado conjunto de grafías que

10 Étienne Patte insiste en que existen muchos tipos de danzas, no todas ellas son de índole sagrada, algunas de ellas se realizan espontáneamente por diversión (Patte, 1960: 69-74). Pero incluso si las danzas son ceremoniales, suelen participar en ellas acróbatas, bufones (Malinowski, 1989: 62) o los llamados «payasos sagrados» de los indios norteamericanos (Steward, 1991).

11 Recogemos la cita porque no tiene desperdicio. Obsérvese los adjetivos calificativos empleados (lóbrego, sobrecogedor, infernal, frenético), porque son dignos de una novela de terror: «No concibo más por encima de la realidad que una ceremonia mágica en el lóbrego y sobrecogedor escenario del fondo de una caverna, a centenares de metros de luz natural, iluminado por antorchas fumantes o lámparas de aceite pestilente,... El mago con su disfraz de bestia, imitando su voz y sus movimientos. Los demás iniciados danzando con él o acompañándole con mugidos y gritos. Todo ello con una gesticulación de frenesí que acabaría de dar a la escena aspecto verdaderamente infernal». (Castillo, 1953-1954: 32). ¿Mugidos, gritos, humo pestilente y magos disfrazados de bestia?

conforman el arte paleolítico, impidiendo de esta manera otro tipo de interpretaciones que, como el humor, parecían contradecir la trascendencia de lo sagrado. De esta forma, se escenifica una «religión paleolítica», en la cual reina «una atmósfera de terror sagrado» (Maringer, 1962: 125) y en donde el aspecto caricatural de las grafías humanas es producto del miedo a «ser víctima de la brujería» (Maringer, 1962: 128). Este tipo de interpretaciones tuvieron mucho éxito en las ciencias sociales, así el gran historiador del arte Sigfried Giedion, escribió que no parecía «probable que en un santuario se pusieran caricaturas» (Giedion [1964] 2003: 542). De este modo, ubicando el arte paleolítico en el orbe de lo mágico, importantes pensadores de las ciencias humanas como Georg Lukács, le negaban incluso su capacidad estética, llegando a considerarlo como algo extra-mundano (Lukács, 1965: 113 y 115).

## 5.2. Las grafías sonrientes, rientes y caricaturas del arte paleolítico

No obstante siempre ha existido una teoría lúdica del arte paleolítico, pero ésta, o bien se ha desarrollado inserta en la baja consideración de lo lúdico como un arte por el arte (siglo XIX), o bien siempre se ha visto acomplejada por la teoría unívoca de lo sagrado (siglo XX). En la época actual se tiende a reconocer el componente lúdico en la génesis de la creatividad artística (Koestler, 1964; Lieberman, 1977), los orígenes animales del arte y sus raíces estético-lúdicas (Morris, 1962; Gardner, 1969; Fagen, 1981; Dis-sanayake, 1992)<sup>12</sup>. Esto ha llevado a algunos autores a renovar la teoría del arte por arte (Halverson, 1987), es decir, considerar el arte paleolítico como fruto de un placer estético. Pero el arte paleolítico no es una mera expresión biológica, al contrario, es predominantemente cultural. Desde otro punto de vista, más creativo que estético, Barbara Alpert elabora una teoría al amparo de la neurociencia y expone una serie de grafías como ejemplo de imágenes lúdicas, retruécacos, imágenes de doble sentido (Alpert, 1992; 2008). Lejos de estas propuestas, los arqueólogos siguen insistiendo en el análisis de los materiales como única fuente fiable para elaborar cualquier tipo de interpretación o teoría. De esta forma se advierte, en algunas expresiones gráficas y escultóricas, un cierto sentido del humor en el arte prehistórico (Pales y Tassin de Saint-Péreuse, 1976: 43; Gailli, 1980: 33; Leonardi, 1989: 181; Bahn, 1998: 205-210; Plassard, 1999: 71;

12 Estos estudios analizan el arte desde un punto de vista biológico en detrimento de los factores culturales, por lo que se debe tener mucho cuidado a la hora de aplicarlos a una expresión predominantemente cultural, como el arte paleolítico.

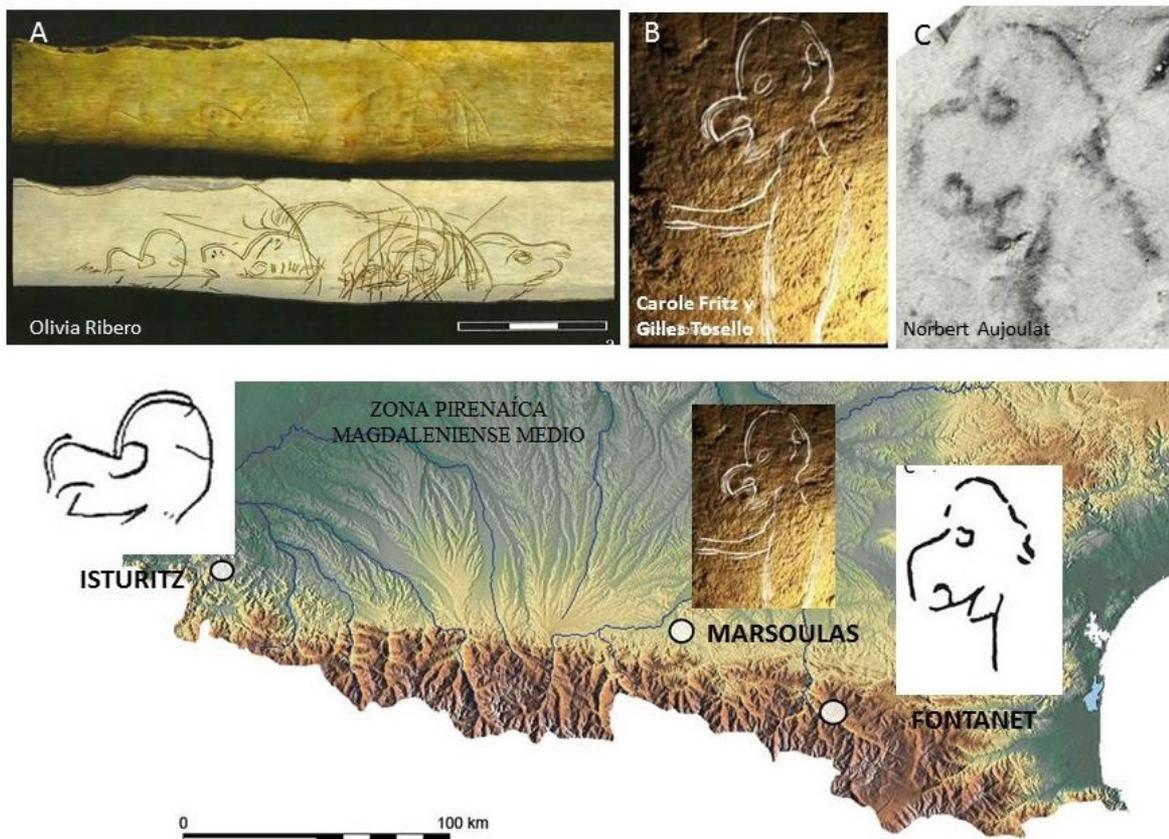


Figura 3. A Isturitz (Rivero, 2015: 147, fig. 116) y detalle, abajo (Saint-Périer, 1936: 113, fig. 65). B Marsoulas (Fritz y Tosello, 2010). C Fontanet (Clottes *et al.*, 1984: 434, fig. 2).

Delluc y Delluc, 2009: 695; Bégouën *et al.*, 2009: 232; Fuentes, 2010: 389, 390-391). Se trata de apreciaciones muy puntuales sobre el humor o las caricaturas que los autores perciben en determinadas grafías. Así, por ejemplo, Antonio Beltrán apreciaba el «aire decididamente burlesco» del antropomorfo de Le Portel (Beltrán *et al.*, 1966: 177).

Una de las grafías más llamativas al respecto es la pequeña cabeza humana sonriente del abrigo de Bourdois estudiada por Iakovleva y Piçon (1997: 82 y 138, fig. 158). La importancia de esta grafía es vital para el tema que nos ocupa, ya que se trata de una de las primeras evidencias gráficas de la sonrisa en la prehistoria (fig. 8. A). No es la única, existen algunos ejemplos más de rostros humanos con expresiones sonrientes o rientes, mediante las cuales las sociedades magdalenenses transmitían una emoción básica para su supervivencia. Los ejemplos que nos han dejado son escasos, pero elocuentes. Por ejemplo, en las grafías de Gourdan, Isturitz, Laugerie-Basse, Le Portel, se relaciona la sonrisa o la risa con el sexo erigido (Duhard, 1992: 137). Este autor se pregunta si

ambas cosas no estarán relacionadas. Efectivamente, aquí las emociones alegres y la excitación sexual se relacionan de tal forma que no parece lógico darles una explicación demasiado seria. Además, este tipo de exhibiciones fálicas son típicas de los bromistas de las mitologías y los cuentos de las poblaciones ágrafas (Radin, 1969: 15; Malinowski, 1971: 300). Estas imágenes están más cerca de la «broma» que de cualquier rebuscado ritual fálico imaginable. No obstante, esta lectura es un matiz que no invalida otras interpretaciones, es decir, puede verse la exhibición fálica dentro del mencionado simbolismo de la fertilidad o de la risa apotropaica (Eilb-Eibesfeld, 1993: 99 y 742). Lo que no debe hacerse, a tenor de estos ejemplos, es escenificar un sentido excesivamente tétrico de la fertilidad, como nos han reflejado los místicos, o un culto exclusivamente dramático de lo fálico, como nos lo ha legado el maestro Freud. Los ejemplos aludidos, muestran lo necesario que es estudiar el fenómeno de la risa para entender mejor estas grafías, porque tampoco parece que quienes hicieron estas risas y sonrisas quisieran ir mucho más lejos de lo que simple-

mente reflejaron. Eso es, una grafía humana sonriente o riente con, pero también en otras tantas ocasiones sin, el falo erguido.

Respecto a las supuestas «caricaturas» del arte paleolítico, cabe señalar su carácter hipotético. En nuestra tesis doctoral, descubrimos que solo un pequeño grupo de cabezas humanas con rasgos anatómicos exagerados podrían tener un sentido cómico, ya que responden bien al concepto de caricatura que propusimos. No son caricaturas en el sentido moderno del término, sino un fenómeno gráfico basado en la elaboración de caras humanas con determinadas exageraciones anatómicas. Entre estas grafías, destacan por su familiaridad con el fenómeno caricatural, las que presentan exageraciones en la nariz. En este sentido, cabe mencionar algunos convencionalismos gráficos. Las cabezas humanas de Fontanet, Marsoulas e Isturitz muestran el mismo tipo de nariz de raíz corva exagerada, de tipo caricatural (fig. 3). Además, la grafía de Isturitz, tiene la boca abierta en trazo ascendente, lo cual puede interpretarse como la expresión de una risa. Esta expresión estaría a tono con el aspecto de su desmesurada nariz, que no tiene un paralelo morfológico natural, sino es una invención de tipo caricatural. En fin, los tres casos pertenecen a yacimientos que se adscriben al Magdaleniense medio. Este periodo parece fundamental -si tenemos en cuenta el yacimiento de La Marche- para este fenómeno gráfico de retratos, algunos de ellos denominados caricaturescos (Fuentes, 2010: 389-391).

En nuestro trabajo de tesis también discutimos que las cabezas humanas animalizadas, es decir, las que presentan rasgos animales, fueran zoocaricaturas<sup>13</sup>. Porque el sentido jocoso de hacer caras humanas con rasgos animales es moderno, pues se basa en la degradación de lo humano a lo animal (Gombrich, 1962: figs. 281, 286, 289-292, 293-294 y 275; Lucie-Smith, 1981: figs. 49, 55, 65, 67 y 93). Es decir, para que esta broma pueda producirse, debería existir una radical separación entre la identidad de lo humano y lo animal, cosa que no parece poder aplicarse al periodo que nos ocupa. Pues la mayoría de las investigaciones al respecto apuntan precisamente lo contrario, que las sociedades cazadoras-recolectoras no existen diferencias tan acusadas entre humanos y animales (Bégouën y Breuil, 1934; Clottes, 1993; Tymula, 1995). Dicho de otro modo, las identidades entre lo humano y lo animal no están tan separadas como para producir ese efecto cómico que hoy tiene la zoocaricatura. Es más, los antropólogos constatan

que en la mayoría de grupos cazadores recolectores modernos, los animales se hayan integrados o considerados casi como humanos (Lévi-Strauss, [1955] 1988: 249; Comba, 2012). En este sentido me parece muy elocuente el hecho de que los pigmeos de la selva africana consideren a los chimpancés como humanos de otra etnia, como menciona Sabater (1984: 137). Así pues, todo parece indicar que este tipo de grafías expresan la unión, más que la separación, entre animales y humanos.

## 6. La risa sedentaria

El otro gran hito de la risa, se produjo hace aproximadamente 10000 años, con el inicio de la agricultura y la ganadería. La domesticación de animales y plantas fue un proceso largo que implicaba un cambio en la forma de entender la vida con respecto al paleolítico (Sanchidrián, 2001: 367). El cambio de mentalidad implica a todos los seres vivos, incluido el ser humano. Dicho sea más claramente, la sedentarización fue un proceso muy lento de transformación no solo de animales y plantas, sino también del comportamiento humano. El nuevo modo de vida provocó grandes transformaciones sociales que a su vez cambiaron las maneras de concebir la risa. Este importante cambio se manifiesta en el estilo de nuevas expresiones artísticas. El estilo no solo es un modo de distinguir las distintas variables morfológicas, sino es además una forma de expresar determinadas ideas (Martínez Bea, 2009: 157). A partir del periodo neolítico en adelante, los estilos cambian con respecto al ciclo paleolítico. Desde un punto de vista estético, técnico, conceptual, el cambio con respecto al ciclo anterior es claramente perceptible. Incluso se puede decir que todas las manifestaciones gráficas posteriores al periodo paleolítico, mantienen cierta homogeneidad técnica, estilística, temática, contextual, que las distinguen del arte paleolítico. Tan es así que algunos investigadores creen que las contraposiciones entre el arte paleolítico y el arte post-paleolítico, reflejan dos tipos distintos de pensamiento (Criado y Penedo, 1989: 3). En efecto, el arte post-paleolítico tiene un nuevo protagonista: el Hombre. Todo lo contrario ocurría en el arte paleolítico, donde la figura humana era marginal con respecto a la animal. Aparecen ahora auténticas escenas narrativas en donde hombres y mujeres son los actores principales (Utrilla, 2000: 72). Esta nueva manera de concebir, estética y compositivamente, la figura humana no es un proceso aislado, sino que se observa en abrigos rupestres de todo el mundo. El ser humano se representa como protagonista de sus propias ficciones en las cuales los animales quedan normalmente relegados a un segundo plano. Es casi una consecuencia lógica, o un fiel reflejo, de una sociedad

<sup>13</sup> El término lo hemos extraído de José Luis Dávila (Pas-tecca, 1997: 14).

que explota animales y plantas y se ubica a sí misma en el centro de todas las cosas. Además, con la sedentarización los seres humanos ya no se mueven en el espacio, lo transforman. Cultivar es esperar, ver cómo cambia el espacio en el tiempo, en vez de moverse en el espacio con el tiempo. No pueden marcharse, no pueden abandonar el campo o la granja, la tierra los retiene. El ser humano se asienta. Algunas estatuillas del neolítico parecen expresar esta actitud de espera, nunca antes vista en la estatuaria paleolítica. El «pensador» de Hamangia aparece sentado sobre un pequeño taburete con los codos apoyados sobre las rodillas y las manos sujetándose las mejillas (Gimbutas, 1991: figs. 248-250). En una posición similar se encuentra el llamado «dios triste» de Tirpes ti (fig. 1 B), en el que la autora observa un cierto aire de «contemplación y preocupación» (Gimbutas, 1991: 268). Efectivamente, la posición del cuerpo de estas figuras es la de la meditación, la contemplación, la reflexión e incluso el aburrimiento. Es lógico pensar que estas estatuillas estén expresando un estado anímico acorde con las nuevas circunstancias de la vida agrícola y sedentaria. Son, quizás, la consecuencia de un nuevo modo de vida sedentario, en el que ímpetu de la risa, como todo lo demás, también acaba regulado en los ciclos estacionales y agrarios. La risa agrícola es, por decirlo de alguna manera, una risa sedentaria y domesticada.

### 6.1. Las exhibiciones de vulvas y las escenas de zoofilia

La concepción agrícola de la risa asocia la alegría a la vida vegetal en numerosos cuentos de la literatura folklórica (Propp, 1980: 70-71) y relatos de la antigüedad (Jacobelli, 1991: 93 y 96). El mito más famoso que relaciona la risa con el crecimiento agrícola y la exhibición de la vulva es el de Deméter. Se ha discutido sobre la interpretación de este mito (Arnould, 1990: 214-215), pero la lectura más aceptada es que la diosa de la agricultura vuelve a reír al ver la vulva de la vieja Baubo. Otros mitos como el episodio de Hator, diosa egipcia del amor, el placer sexual y la alegría, que hace reír al afligido dios Ra enseñándole su sexo. Y el de la diosa japonesa Ame-no-Uzume, que desata la risa de los dioses mostrando sus genitales<sup>14</sup>, reflejan un argumento similar. La exhibición de una vulva provoca la risa que renueva la vida vegetal, tras una crisis cósmica. En el relato japonés por ejemplo, las lágrimas

de Susa no Wo provocaron la muerte de toda la naturaleza, pero gracias a la risa, la diosa del sol Amaterasu, hace resurgir la vida (Neumann, 1999: 96 y 103). En todos los casos, la obscenidad (vergüenza) es lo que provoca la risa (Arnould, 1990: 215; Neumann, 1999: 85). Estos relatos se han tenido en cuenta a la hora de explicar las representaciones de mujeres que exhiben la vulva con las piernas abiertas en el arte rupestre sahariano (Le Quellec, 1993: 403). Estas grafías han recibido distintas interpretaciones relacionadas con el culto a la fertilidad (Le Quellec, 1998: 384 y 398). No son las únicas, existen representaciones similares en yacimientos de contextos neolíticos (Gimbutas, 1996: 106), tan es así que Ina Wunn cree que es uno de los símbolos más importantes de este periodo (Wunn, 2012: 219). Esta autora relaciona las figuras femeninas de piernas abiertas de diversos lugares<sup>15</sup>, incluido los relieves femeninos de Çatal Hüyük. Recuerda el ambiente festivo de las pinturas de sus paredes con músicos y acróbatas, en relación con la posición exhibicionista de sus representaciones femeninas. Lo cierto es que la exhibición de la vulva suele ser un gesto cotidiano de burla, que también se realiza en la danza (Eibl-Eibesfeld, 1993: 364, fig. 4. 63). De hecho, Garfinkel afirma que la posición de los relieves humanos de Çatal Hüyük es la que se observa en otras figuras de danzantes en las cerámicas del entorno (Garfinkel, 2003: 292 y 295). El caso es que si, como pensaba Marija Gimbutas, esta posición es la del parto, la figura en cuestión se explica mejor dentro de un culto a la fecundidad (Gimbutas, 1991: 203; Gimbutas, 1996: 106 y 108); pero si la posición es la de la danza, se interpreta más como un exhibicionismo obsceno o apotropaico (Wunn, 2012: 238-239). Puede que la realidad de las imágenes de mujeres con las piernas abiertas sea más complicada de lo que parece<sup>16</sup>. Unas están sentadas, otras están de pie e incluso algunas parecen estar tumbadas en lo que podrían ser representaciones estilizadas de ranas<sup>17</sup>. Donde unos ven danzantes otras ven ranas en posición tumbada, en donde unos ven un culto a la fertilidad otros ven la iconografía de una hembra obscena. Y es que se están comparando soportes distintos (estatuillas, colgantes, relieves, cerámicas...) de grafías

14 En cuanto al relato de Baubo, existe una versión órfica y un himno homérico posterior de finales del siglo VII o VI a.C. El episodio de Hator es recogido en el papiro Chester Beatty (1160 a.C.) y el de Ame-no-Uzume del primer libro de Kojiki, es un relato antiguo de transmisión oral escrito en el año 712.

15 La autora relaciona las figuras que muestran la vulva del neolítico de Anatolia y Grecia, Lepenski Vir, Çatal Hüyük e incluso las Sheela na gig celtas de las iglesias medievales comparándolas con las divinidades de Nueva Guinea y los nuba (219-240). Finalmente ve una iconografía de la hembra obscena (Wunn, 2012: 327-328).

16 Véase la interesante analogía que establece Nikos Čausidis entre las piernas abiertas y la iconografía simbólica del hogar (Čausidis, 2010: 28 y 29).

17 A este respecto Gimbutas recuerda que el epíteto de Baubo significa sapo (Gimbutas, 1991: 256).

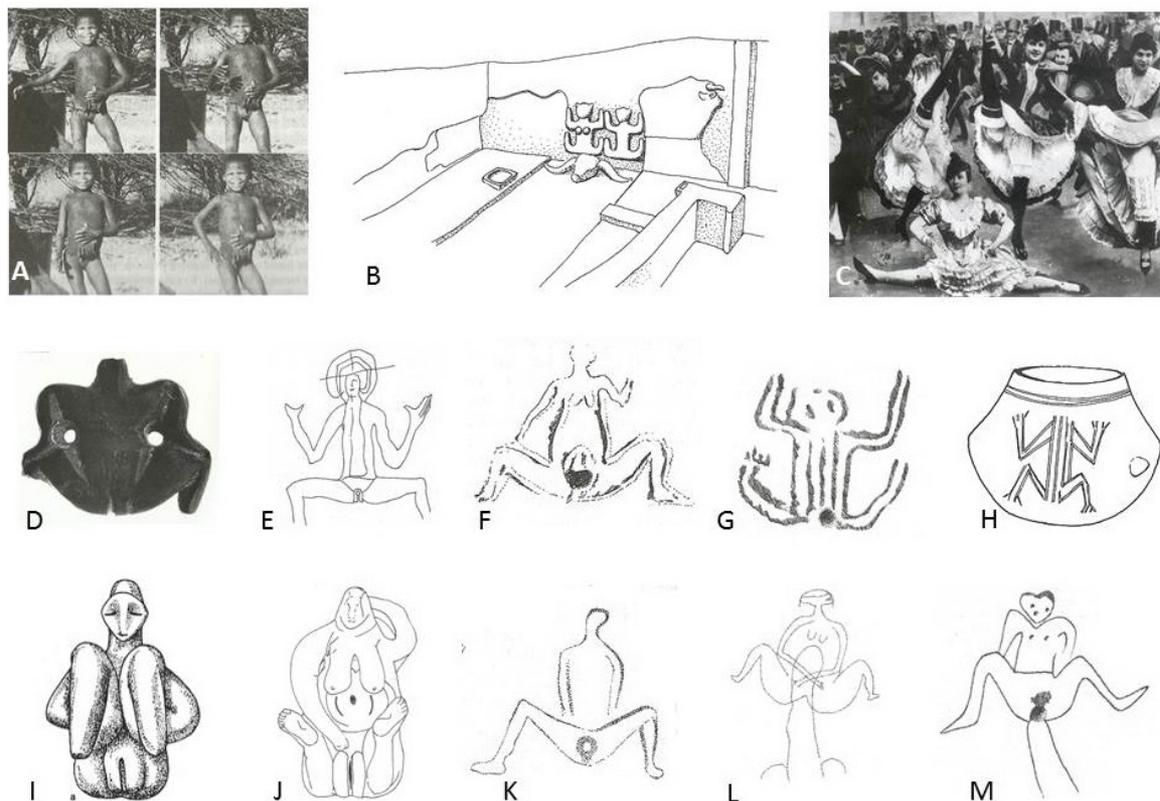


Figura 4. A Bosquimana ¡ko ostentando el pubis (Eibl-Eibesfeld, 1993: 364, fig. 4.63). B Çatal Hüyük, según James Mellaard (Garfinkel, 2003: 293, fig. 13. 2 a). C Bailarinas del cancán. D Sesklo, Tesalia (Gimbutas, 1996: 252, fig. 388). E Arte parietal sahariano (Le Quellec, 1993: 402, fig. 132. 1). F Wâdi-l-Khêl (Le Quellec, 1993: 402, fig. 132. 2). G Wâdi-l-Khêl (Le Quellec, 1993: 404; fig. 133. 1). H Rana estilizada (Gimbutas, 1996: 255, fig. 396. 2) o danzante (Garfinkel, 2003: 217, fig. 10. 13. f), según se mire de pie o tumbada, en una cerámica lineal de Nová Ves, Bohemia. I. Sesklo, Tesalia (Gimbutas, 1996: 106, fig. 174). J Hagar Qim, Malta (Gimbutas, 1996: 106, fig. 176). K Wâdi Djerât (Le Quellec, 1993: 400, fig. 131. 10). L Wâdi Djerât (Le Quellec, 1993: 297, fig. 88. 3). M Akâkûs (Le Quellec, 1993: 402, fig. 132. 4).

con las piernas abiertas en distintas posiciones (en M, rectas o bajas) y en las que a veces ni siquiera se representa la vulva. Los brazos también aparecen en distintas posiciones (arriba, abajo o casi tocándose el sexo) y forman auténticas combinaciones (fig. 4). Todas estas variantes aluden a analogías diversas (las ranas, el embarazo, la danza, la exhibición, el hogar, la protección, las divinidades o los antepasados mitológicos), parecen ser deslizamientos de una misma estructura gráfica cuyo significado se ha distendido. El estímulo de la realidad física y metafísica se combina y se expresa gráficamente de manera creativa, es decir, formando nuevas imágenes y significados. No obstante, en cierto modo, todas ellas forman parte de un mismo universo simbólico en el que el modelo gráfico de mujeres con las piernas extendidas es un patrón básicamente reconocible. La presencia/ausencia de la vulva parece adquirir aquí un papel preponderante como símbolo, pues la vulva como metáfora de la vida parece implícita en todas estas lecturas, ya

sea como imagen apotropaica (la risa ritual que protege<sup>18</sup>), el culto a la fertilidad (la risa y el nacimiento<sup>19</sup>) e incluso como imagen erótica (risa y placer sexual<sup>20</sup>). En este último caso, la pregunta que deberíamos hacernos no es si se trata de imágenes sagradas u obscenas; sino si existe una contraposición entre lo

18 Sobre la risa ritual apotropaica (Reinach, 1912).

19 Lo cierto es que la vulva siempre se ha asociado a la alegría del nacimiento (Mead, 1975: 41; Propp, 1980: 63 y 64; Minois, 2000: 17 y 18).

20 Solo hay una temible excepción a este simbolismo alegre, la vagina dentada, cuya iconografía puede observarse en el ámbito mesoamericano (Báez-Jorge, 2010). El simbolismo mítico de la vagina, como recuerda el mencionado autor en referencia a la vagina dentada, es equiparable a un fractal, que tiene una ramificación infinita de imágenes. Este polimorfismo, continúa el autor siempre en referencia a Mesoamérica, no anula su significado nuclear (Báez-Jorge, 2010: 55). Esta reflexión parece también válida para las imágenes de mujeres con las piernas abiertas mostrando la vulva que aparecen en diversas culturas durante el periodo neolítico.

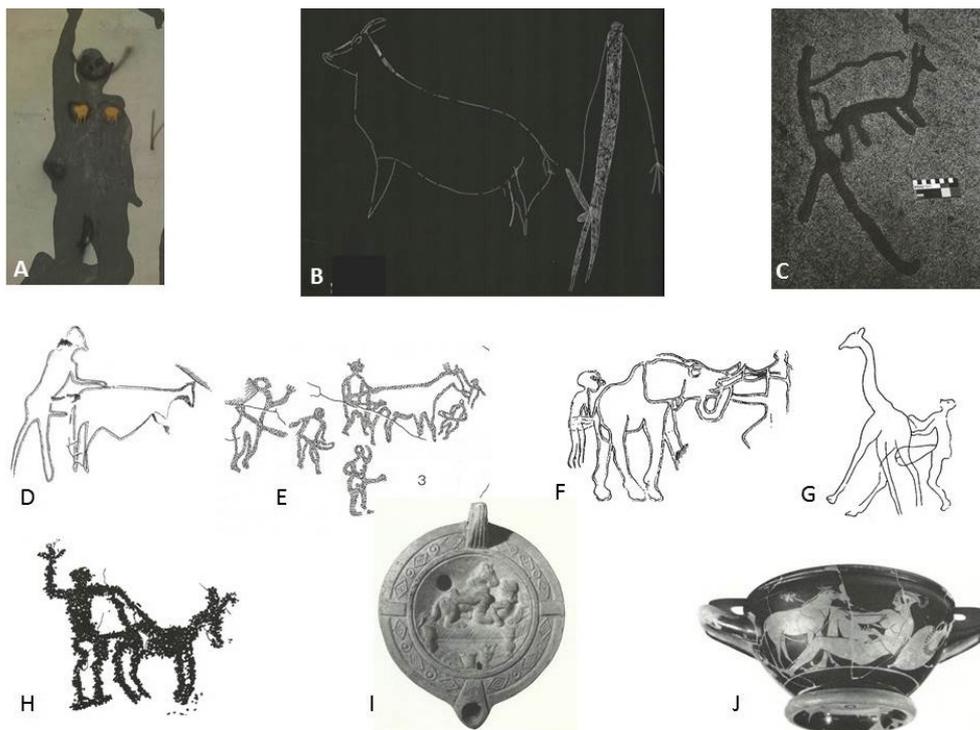


Figura 5. A Graffiti callejero de la calle Santa Rosa (Zaragoza), en el que se ha añadido un seno, una vulva y un rostro sonriente a una imagen previa. B Penascosa (Baptista, 1999: 112). C Bohuslän, Suecia (Bahn, 1998: 188). D Jebel el-Ahmar, Messak (Le Quellec, 1993: 434, fig. 144. 2). E El-Aurer, Fezzân (Le Quellec, 1993: 432, fig. 143. 3). F Wadi Déjerât (Le Quellec, 1993: 432, fig. 143. 1). G Wadi Déjerât (Le Quellec, 1993: 435, fig. 145. 6). H Valcamonica (Anati, 2004: 213, fig. 213). I Lámpara, escena de una mujer yaciendo con un caballo, mediados del siglo III (Johns, 1982: fig. 90). J Vaso de figuras rojas de Epiktetos, escena de una mujer y una mula, siglo VI a. C. (Johns, 1982: fig.92).

sagrado y lo obscuro. Porque, como nos enseñan los mitos anteriormente señalados, el pudor o la vergüenza producen la risa mediante la cual se accede a lo sagrado. En este sentido, no deberíamos desligar el carácter sagrado del placer sexual para entender algunas de estas imágenes. Su obscenidad es distinta a como la entendemos hoy, porque no tiene las connotaciones negativas que le otorga nuestra cultura<sup>21</sup>. Algunas de las mujeres de piernas abiertas del arte sahariano forman verdaderas escenas de coito (figs. 4 L y M), es posible incluso que los penes fueran añadidos después (Le Quellec, 1993: 407).

Lo mismo sucede en una escena zoolílica de Roca 17 de Penascosa en Foz Côa, donde se añadió un antropomorfo itifálico detrás de una cabra (fig. 5 B).

Obsérvese bien, porque la cabra es de estilo paleolítico, pero el itifálico es de un periodo posterior, quizás neolítico (Baptista, 1999: 112). Lo que quiere decir que fue añadido *a posteriori*. Este recurso (el añadido) es muy frecuente verlo en las calles de nuestras ciudades y suele tener un sentido humorístico. Sobre una forma de la pared o una grafía persistente se añade algo gracioso (fig. 5 A). En el arte prehistórico, cualquier añadido, por mínimo que sea, se le atribuye una intención ritual o sagrada, incluso si, como se ha demostrado, simplemente el grabador quiso expresar el movimiento de las patas. Esto no significa que los añadidos tengan que tener una significación cómica, sino que cabe plantearse las ocasiones en las que esta circunstancia ha podido producirse. Sobre todo en aquellos casos en los que los añadidos tienen un efecto algo desconcertante. En Penascosa alguien convirtió la grafía de una cabra en una escena de zoolílica, no sabemos con qué intención. Esta práctica de atribuir un nuevo significado a figuras previas, que

21 La relación entre creación y sexualidad en los mitos cosmogónicos del mundo antiguo suele ser positiva, salvo en el caso de los textos bíblicos (Marco, 1988: 92 y 93).

algunos autores llaman «tesaurización iconográfica», suele indicar una perduración ritual de los paneles (Martínez Bea, 2009: 131 y 134). Pero, la cabra paleolítica de Penascosa estaba grabada en un lugar que no parece tener especiales connotaciones rituales. Sabemos que el grabador del antropomorfo en cuestión pertenecía a una sociedad agraria e incluso pastoril. Sabemos que en estas sociedades la identidad de lo humano se empieza a segregar de lo animal, facilitando así el sentido de lo cómico. Pero resulta imposible saber si el añadido tiene un efecto satírico, más bien el efecto cómico parece ser un reflejo de nuestra percepción moderna. Lo que sí se puede destacar, es que este tipo de escenas no existen en el paleolítico, son fruto de una nueva mentalidad.

En el arte sahariano tenemos bastantes ejemplos de representaciones de este tipo, unas parecen evocar ciertos rituales que tienen las culturas ágrafas, pero otras (las imposibles, como el acoplamiento con una jirafa o un elefante) podrían más bien aludir a relatos míticos (Le Quellec, 1993: 440). También en el arte rupestre de Capirova en Brasil (Justamand y Funari, 2016: 41, fig. 4), de Bohuslän en Suecia (Bahn, 1998: 188) y en la Valcamonica (Anati, 2004: 213, fig. 213). Estas escenas surgen a partir del neolítico, Edad del Bronce y Hierro, nunca antes. Otra cosa curiosa es que siempre se trata de hombres copulando con animales, la imagen de una mujer yaciendo con animales parece ser más tardía (Johns, 1982: figs. 90 y 92)<sup>22</sup>. No sabemos si son cómicas, pues aunque conocemos casos en el que la zoofilia es «materia para numerosas anécdotas sarcásticas y cómicas» (Malinowski, 1971: 325 y 334), también se documentan casos en los que es una práctica ritual institucionalizada (Le Quellec, 1995: 402). Además, resulta imposible verificar su sentido humorístico, en primer lugar porque depende de la especie animal representada y la consideración de ese animal en concreto dentro del seno de cada cultura en particular. Estas imágenes pueden ser consideradas como un acto de dominación sobre los animales si las compara con el periodo anterior, pero si, por el contrario, si se las compara con la coyuntura presente, pueden ser vistas como un acto de unión fraternal, en la que el erotismo animal no se halla aún condenado<sup>23</sup>. En este sentido, estas escenas indican

cuanto ha cambiado las relaciones entre animales y humanos. Estas grafías fueron ignoradas en las publicaciones, a veces incluso destruidas (Jelinek, 1985: 50) o consideradas como extrañas perversiones o actos sexuales desviados (Le Quellec, 1995: 402). Desde entonces, estas escenas son difíciles de comprender porque pertenecen a un periodo en el que antropomorfismo es aún débil, surgen de un mundo cuyas costumbres y ficciones aún integran a los animales. No creemos que sean cómicas en el sentido actual de la palabra, sino que reflejan una cosmovisión distinta, mucho más alegre y desinhibida, en la cual las interacciones con los animales y el sexo no se encuentran tan condenadas en el orbe serio de lo pecaminoso.

## 6.2. Las escenas de danza post-paleolítica.

La risa en el arte post-paleolítico es festiva y se expresa en numerosas escenas de bailes (Anati, 1955; Nougier, 1977; Malaiya, 1989; Van Aldaba, 1990). La danza permite canalizar y redirigir los impulsos alegres en una determinada dirección. La risa se organiza en torno a festividades o ceremoniales de tipo religioso. La manipulación del baile como catalizador de la risa social puede observarse en el arte post-paleolítico de diversas partes del mundo (fig. 6). Las escenas de baile nunca antes del neolítico habían sido tan explícitas y numerosas (Garfinkel, 2003).

Las escenas de baile en las que aparecen varias figuras humanas danzando nos aportan información acerca del cambio operado en el ámbito de la risa. Pues la risa ahora ya no se suele expresar tal cual, sino formando parte del entramado complejo de la fiesta. La risa se ha tenido que adaptar, y ha servido para cohesionar, grupos humanos cada vez más numerosos. Obsérvese, la multitud de personajes que intervienen en algunas de estas escenas, así como su ordenada disposición (fig. 6). Indica que la risa se halla controlada, organizada e inserta en actividades rituales o ceremoniales de carácter festivo. Estas «coreografías de organización compleja y de participación multidinaria» no son un hecho aislado en el arte levantino (Baldellou *et al.*, 2000: 48). Se observan por ejemplo en el abrigo de Muriecho (Huesca), en donde hay hasta treinta y nueve figuras humanas participando en un acontecimiento que tiene un marcado carácter «lúdico o religioso» (Utrilla, 2000: 72; Utrilla y Martínez-Bea, 2004-2005: 170). Detengámonos en el significado de este impresionante panel. Estamos ante una escena conjunta (Baldellou *et al.* 2000: 46-50), que suele dividirse en cuatro partes (a, b, c y d), en las cuales se refleja un mismo acontecimiento en torno a la captura de un ciervo vivo (Baldellou *et al.*, 2000; Utrilla y Martínez-Bea, 2004-05). Además, aunque Vicente

22 Las encontramos en el ámbito griego y romano, algunas de estas escenas entre mujeres y caballos o burros, podrían estar, según afirma la autora, aludiendo al *Asno de oro* de Apuleyo, en concreto a las relaciones que mantuvo el protagonista, transformado en burro, con una mujer aristócrata (Johns, 1982: 111).

23 «Quien tenga relación sexual con un animal, morirá» (Éxodo, 22, 18). «Si uno yace con una bestia, será castigado con la muerte y se matará a la bestia» (Levítico, 20, 15).

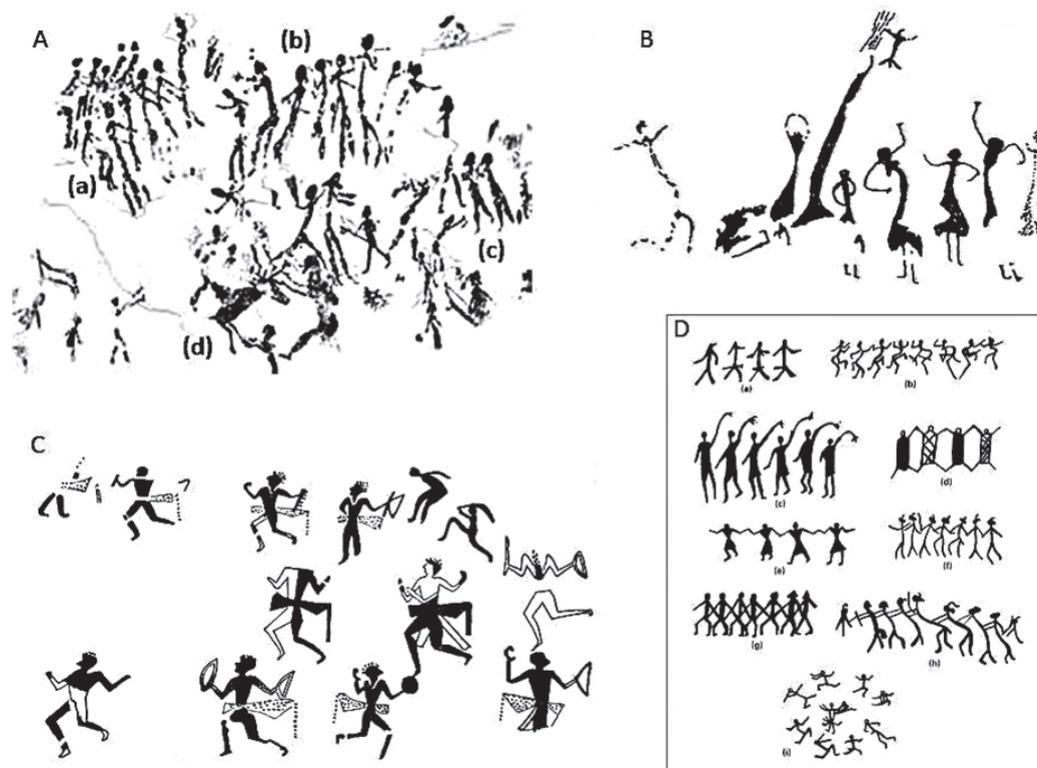


Figura 6. Escenas de baile post-paleolíticas. A Muriecho (Baldellou, *et al.*, 2000). B Los Grajos, según Antonio Beltrán (Sanchidrián, 2001: 410, fig. 174. 1). C Çatal Hüyük, según Mellaard (Leroi-Gourhan, 1971: 317, fig. 118). D Escenas de danza grupal del arte parietal indio (Malaiya, 1989: 362, fig. 17. 3).

Baldellou se muestra muy remitante a admitirlo (Baldellou, *et al.*, 2000: 52, nota 5 y 53, nota 6), se observa que las figuras de la parte (a) parecen, o bien agarrarse de las caderas, o dar palmas con los brazos extendidos; mientras los de la parte (b) sujetan cerca de la boca algo que parece ser un instrumento musical (Utrilla y Martínez Bea, 2004-05: 70). Escenas lúdico-festivas similares en torno a la captura del ciervo vivo las encontramos también en los frescos de Çatal Hüyük (Utrilla y Bea, 2004-05: 172, fig. 7), en donde también hay danzantes e instrumentos musicales. La supuesta escena festivo-religiosa de Muriecho no es un caso aislado. En el arte levantino, es posible reconocer algunas escenas de danza (Sanchidrián, 2001: 409). E incluso la presencia de instrumentos musicales, como los mencionados aerófonos y algún posible cordófono (García, 2014: 334, fig. 92 y 336, fig. 93). Este tipo de representaciones lúdico-festivas, no son extrañas en el arte post-paleolítico. De hecho, se hacen frecuentes a partir del neolítico. Lo que es nuevo aquí no es la fiesta en sí, sino su expresión multidinaria, su complejidad dentro de un entra-

mado ceremonial o religioso. La fiesta gestiona e impone el tiempo de la risa y esto se puede observar también en el arte de estilo esquemático (Soria y López, 1989: 316) e incluso en el arte ibérico (Maestro, 1989: 107, fig. 28), donde podemos encontrar temas similares de lo que, en la línea del presente trabajo, podemos considerar como una concepción festiva de la risa distinta a la paleolítica.

Estas escenas son de una complejidad desconocida para el arte paleolítico, aunque solo sea por la cantidad de figuras humanas que intervienen. Los paneles rupestres, de los estilos levantinos y esquemáticos, parecen reflejar el incremento de la complejidad ceremonial producida a partir del neolítico, como bien han mencionado Pilar Utrilla y Manuel Bea (2004-05: 70). De tal forma que resulta imposible entender estas imágenes sin la presencia de un ritual, de una religión, de una cosmogonía perfectamente establecida. Estas estructuras parecen desarrollarse en consonancia con el incremento de este tipo de escenas, durante la domesticación agrícola-pastoril y el surgimiento de las ciudades (Garfinkel, 2003: 80,

fig. 3.1). Todo ello se mueve en el orbe de lo serio, es decir, el orden, el control y la estructura jerárquica de la sociedad que se acentúan en los periodos siguientes (Andrés, 2010: 41). La Edad de los Metales es el tiempo de las gestas heroicas, señala el camino hacia las aglomeraciones urbanas. Con ello, nace la multitud, la masa humana, o, como dice Jean Guilaine, las aglomeraciones como una manera de vivir lo cotidiano (Guilaine, 1994: 145). La ciudad de Uruk, patria del héroe Gilgamesh, tenía en el tercer milenio una superficie de 450 hectáreas y podía albergar a unas cincuenta mil personas (Guilaine, 1994: 181). Solo un nuevo instrumento de la seriedad, como la escritura, permitirá administrar y controlar a las masas.

## 7. El ocaso de la risa prehistórica

La escritura no fue solo un aporte técnico sin más, supuso un cambio fundamental en nuestra manera de percibir el mundo (Lévi-Strauss, [1955] 1988: 323). Entre otras muchas cosas, la escritura supuso un cambio importante en la manera de valorar una emoción básica como la risa. La palabra escrita, que ha educado nuestro modo de percepción de las cosas, creó una sensibilidad mucho menos emotiva (McLuhan, 1969: 38). Principalmente, porque la escritura (y la lectura) suele ser una actividad solitaria, mientras que la oralidad es una labor comunitaria (Ong, [1982] 2004: 73). Por lo tanto, la escritura transmite la risa de manera distinta, sin la necesidad del contacto directo, sin la capacidad integradora de los estímulos auditivos. Con la palabra escrita se crea un nuevo tipo de risa, menos intensa, más individual y culta. La risa escrita es un producto de la civilización que rompe con las características esenciales de la risa. Y es que la esencia de la risa es oral. Pensemos, por ejemplo, en la naturaleza eminentemente oral del chiste. El chiste es, como lo define Ana Vigara (1997: 81), un acto social comunicativo de tendencia oral, que cuenta normalmente con público y presupone compartir un estado emocional comunitario. No es lo mismo un chiste contado que escrito. Es más, hay algo que nos impulsa a contar un chiste una vez lo hemos oído (Freud, 1970: 126), pues carece de sentido retener un chiste, porque está en nuestra naturaleza difundir estados emocionales beneficiosos para el estado anímico del grupo. Además, contar historias graciosas o chistes es uno de los hábitos más extendidos en las sociedades orales (y la nuestra, no lo olvidemos, sigue siendo también una sociedad oral). Esto sucede así porque la expresión oral puede existir sin escritura, pero «nunca ha habido escritura sin oralidad» (Ong, [1982] 2004: 18). Por esta razón, muchos aspectos de la risa oral se han mantenido en convivencia, algo clandestina, con el nuevo modo de sentir

la risa que la civilización de la escritura impone. Es el caso de los *graffiti* de las ciudades o las canciones populares que, relegadas al mundo de la baja cultura, sobreviven en el mundo moderno (Beltrán, 2017a). Las décimas cubanas, por ejemplo, son competiciones jocosas de insultos, recitados o cantados, comparables a los que practicaban las sociedades orales de casi todo el mundo (Ong, [1982] 2004, 50). Los más famosos de ellos son los cantos de burla o canciones satíricas de los inuits<sup>24</sup>. Los esquimales de Groelandia se baten en duelos jocosos que hacen reír a la audiencia. La disputa la gana quién más ha hecho reír, pues aquí la risa es la ley y la balanza de la justicia. Estos cantos inuit tienen la finalidad de liberar tensiones entre sexos o grupos en el seno de la comunidad (Bowra, 1984: 148). Dentro de este tipo de canciones burlescas, se pueden incluir, aunque tenían una función distinta, los cantos satíricos de los bardos del mundo celta (Guyonvarc'h y Le Roux, 2009: 234-235). Entender esta cultura nos parece fundamental por dos motivos: primero porque son pueblos que siempre hicieron hincapié en la defensa del mundo oral frente al mundo escrito (Marco, 1990: 144). Y segundo, por albergar una mentalidad, o religión, que según los especialistas, entendía la naturaleza metamórfica de las cosas (Sopeña, 1986: 126-131), frente al antropomorfismo de los dioses. En esta línea, se observa una marcada diferencia entre el tímido, o casi inexistente, antropomorfismo de las pretendidas divinidades prehistóricas y las históricas. Efectivamente, la imagen de los dioses que desde Homero se nos transmite, es muy distinta a la que se observa en la iconografía de la Edad del Bronce y el calcolítico (Andrés, 2010: 39).

En el caso de los pueblos celtas, es interesante mencionar la risa que le causó a Breno las estatuas de los dioses del santuario de Delfos. Pues según nos cuenta Diodoro de Sicilia, el caudillo celta se ríe porque los griegos han dado forma humana a los dioses<sup>25</sup>. Este es un ejemplo que nos parece paradigmático, pues señala la barrera existente entre quienes tienen una identidad ligada al resto de los seres vivos y quienes han convertido al hombre en la medida de todas las cosas. En nuestra opinión, nos encontramos en los inicios de un largo «proceso civilizatorio» (Eliás, [1939] 2010), mediante el cual el Hombre separa radicalmente su identidad del resto de las especies vivas (Pautrat, 2000: 149; Fontenay, 2001), en concreto de los animales (Griffin, 1982). En la época de Descartes (Servais, 1999: 157) y Buffon (Duchet, 1975: 200), este antropo-

24 Estos cantos satíricos eran practicados también, según afirma Matthew Hodgart, por los indios de la costa noroeste de América y los melanesios (Hodgart, 1969: 13 y 14).

25 (Diodoro, *frag.* XXII, 20).

centrismo estaba ya tan avanzado que explica, en cierta medida, las mofas que recibieron las teorías de la evolución de Darwin. Un ejemplo que demuestra como ya en época romana la identidad de lo humano era radicalmente distinta de la animal, es un *graffiti* que encontramos en las calles de Pompeya (fig. 7).

La broma de esta grafía brota de una risa inversa a la de Breno. Aquí el humor radica en la degradación de lo humano a lo animal, pero también en que el dios adorado tiene cabeza de animal, algo que para una sociedad oral probablemente no fuera motivo de risa alguna. Hay que advertir, no obstante, que el asno es un animal que tiene un significado especial para el mundo de la risa, hasta finales de la Edad Media (Bajtín, 1974: 75; Verdon, 2001: 135-136). No es casualidad que Apuleyo se convirtiera en un asno el día en que se celebra en Hipatia la fiesta del dios de la Risa<sup>26</sup>. El *Asno de oro* es sin duda mucho más que simple relato de burla, es también una alabanza a un animal símbolo de la estupidez. Es un elogio a la estulticia, tal y como la elogiará siglos después Erasmo de Rotterdam. Pues, Lucio, el protagonista, lleva a cabo una vida feliz como asno (Milanezi, 1992). Pero fijémonos que otra vez aquí la transformación en asno de Lucio es motivo de risa, algo que no hubiera sido quizás extraño en un cuento oral. Las metamorfosis, (que suelen ser un rasgo fundamental de los cuentos de las sociedades ágrafas como los bosquimanos), indican las semejanzas entre los seres humanos y los animales; mientras que el antropocentrismo señala las diferencias. El antropomorfismo es un sistema rígido de entender la forma y la identidad humana, que existe de forma atenuada en todas las culturas, pero que se potenció durante proceso civilizatorio. El antropocentrismo tiene dos consecuencias principales, por un lado acrecienta el sentimiento de superioridad humana sobre el resto de los seres vivos, pero al mismo tiempo revela la soledad de la especie. Esto último provoca un cambio notorio en la percepción de la muerte, porque el ser humano se ve como la única especie consciente de su muerte. Además las nuevas aglomeraciones urbanas contribuyen a agravar este sentimiento contradictorio, entre la creciente conciencia del ser individual y su vida efímera entre las multitudes. De todo ello dejan constancia los primeros textos literarios conservados de la historia. En la literatura mesopotámica se puede apreciar algo muy parecido a lo que Mary Douglas (1978), llamaría una «cosmogonía pesimista». Las tablillas escritas en el tercer y segundo milenios antes de Cristo transmiten una imagen de los seres humanos tan desalentadora como



Figura 7. Asno crucificado, «Alexamenos adora a su dios» (que tiene cabeza de asno), *graffiti* de Pompeya, siglo III d.c. (Alexandre, 1892, p. 21).

extrañamente familiar. Recordemos que estamos ya ante una cultura en la que los dioses tienen aspecto humano (Kramer, 1978: 138 y 139; Bottéro y Kramer, 2004: 71 y 95). Una de las virtudes de estos dioses antropomórficos es la práctica de las lamentaciones (Cohen, 1974). Los *kulatur* eran cantantes especialmente de lamentos (Bottéro y Kramer, 2004: 307, nota 169). El pastor Dumuzi quiere que todo el mundo, incluida la ciénaga, lamente su muerte<sup>27</sup>. El propio Gilgamesh es un personaje inconsolable que llora la muerte de su amigo y lleva la tristeza en su corazón (Bottéro, 1998). Los Mesopotámicos practicaron una serie de ensayos sobre los sufrimientos humanos, como la denominada «Trilogía pesimista» (Lara, 1988: XVII) o «El Justo sufriente» que tiene estrechas connotaciones con el libro de Job (Margueron, 1996: 451)<sup>28</sup>. El pesimismo que transmiten estos textos es difícil de comprender sin las epidemias y las hambrunas que sufren las nuevas aglomeraciones urbanas ubicadas en los ríos Tigris y Éufrates<sup>29</sup>. Es quizás el origen del

27 Se puede consultar esta Elegía de Dumuzi (Texto, 1-14) en el mencionado libro de Bottéro y Kramer (2004: 324).

28 «¿Por qué no me quedé muerto desde el seno? ¿Por qué no expiré recién nacido?» se lamenta Job en este fragmento de los sapienciales (Job, 3, 11).

29 Esta realidad tiene su reflejo en la literatura, en forma de maldiciones o castigos divinos. El dios Enlil envía se-

fatalismo, pues el hombre, que ha sido creado del barro solo para trabajar y servir a los dioses (Bottéro y Kramer, 2004: 90), solo puede quejarse y lamentarse ante los males incomprensibles que le aguardan (Kramer, 1978: 157, 160 y 161). Se trata de un pesimismo existencial, en el que el ser humano es culpable simplemente por el hecho de haber nacido. Pues, como dice un fragmento de una de las tablillas halladas en Nippur, «jamás niño sin pecado nació de mujer» (Kramer, 1978: 171). Es el germen de la idea del pecado que se ha difundido en los textos de la Biblia<sup>30</sup>. Es en este largo transcurso cuando las emociones tristes se expanden, por ejemplo, en torno a la idea de la lágrima. Según uno de los mitos de la creación del antiguo Egipto los humanos se formaron de las lágrimas de dios Ra (Marco, 1988: 60; Wilkinson, 2003: 207). El llanto es muy valorado por la escritura dramática, las lágrimas trágicas de los héroes homéricos es un buen ejemplo de ello (Arnould, 1990), se suele llorar por muchas razones, pero sobre todo por el honor perdido (Arnould, 1990: 53 y 55). De entre todas las lágrimas, la más triste es la primera, la que define el mundo en el que vivimos y a nosotros mismos como especie humana. El llanto del niño es según Lucrecio<sup>31</sup> una premonición de la vida que le espera (Cordier, 2006: 174). En esta tesitura, lo mejor hubiera sido no haber nacido, tal y como le dijo el sabio Sileno al rey Midas<sup>32</sup>. El mundo terrenal no es más que un valle de lágrimas (Salmos, 84, 7). La civilización occidental crea toda una metafísica pesimista en torno a la lágrima. Durante la Edad Media, el dolor y la tristeza adquieren un valor simbólico muy especial (Le Goff y Truong, 2005: 62), es el llamado «don de las lágrimas» (Piroska, 2000). Se elogia el llanto como una virtud santa y ascética. De forma general, se puede decir

---

quías, plagas, epidemias, para diezmar a los Hombres, porque se habían multiplicado tanto que el bullicio de sus ciudades no le dejaba conciliar el sueño (Bottéro y Kramer, 2004, p. 554-556).

30 Sobre la herencia cultural entre Mesopotamia y la Biblia se puede consultar los trabajos de Jean Bottéro (Bottéro, 1996). Sobre el germen de la idea de pecado como ofensa a los dioses (Bottéro y Kramer, 2004: 80) y sobre el pecado original, contenido en los capítulos II-III del Génesis, y su contribución al sentimiento de culpa (Bottéro y Kramer, 2004: 101). En lo que se refiere al sentimiento de culpa (o el pecado) como uno de rasgos más importantes de la evolución cultural de occidente (Freud, [1930] 1988: 75) o como una de las causas más importantes de la infelicidad (Russel, [1930] 2003: 87, 95 y 97; Muñoz, 1999: 67 y 167).

31 *De rerum natura*, V.

32 «Estirpe miserable de un día, hijos del azar y de la fatiga [...] Lo mejor de todo es totalmente inalcanzable para ti: no haber nacido, no ser, ser nada. Y lo mejor en segundo lugar es para ti morir pronto», citado por Nietzsche en su indispensable trabajo sobre el nacimiento de la tragedia y el pesimismo griego (Nietzsche, ([1872] 1981: 52).

que mientras las lágrimas se santifican, las risas se demonizan (Le Goff y Truong, 2005: 65). Las civilizaciones letradas inauguran un largo proceso de transformación cultural, mediante el cual se desnaturalizan o desacreditan expresiones artísticas que provienen del mundo de la risa. Con el tiempo, las historias de animales pasan a ser consideradas infantiles, las bromas sexuales son condenadas a lo obscuro, las caricaturas, las canciones y otras manifestaciones de la risa, pasan al ámbito de los géneros menores del arte popular (Beltrán, 2017a). También los acróbatas, los payasos, los titiriteros, los bailes y la música desaparecen del teatro y se refugian en las calles o en los circos, donde siguen siendo bien acogidos por las clases bajas y los niños. Quizás uno de los ejemplos más esclarecedores de esta *serificación* cultural es la distinción moderna que se hace entre la música culta y la popular. La música seria, hecha para ser escuchada inmóvil y en silencio, es un invento moderno. De hecho, a principios del siglo XVIII, la música estaba tan integrada al tejido de la vida social que en los conciertos había soldados armados patrullando en los salones para hacer callar a la gente (Shiner, 2004: 139 y 187). También la danza se emancipa de la música popular, se vuelve culta y seria (Beltrán, 2017b: 158). Parece increíble que algo en origen tan alegre como la danza popular, se haya convertido en algo tan serio como el ballet. El mundo moderno nos impone una mirada muy seria de un pasado en el que la risa tenía un papel esencial en la cultura.

## 8. Síntesis-discusión

En el estudio de la risa homínida, lo que primero se debe discutir son las bases sobre las que se asientan las teorías científicas. Conviene resaltar que el estudio de la risa en los primates nació en el seno de las teorías agresionistas. Cabe preguntarse, ¿por qué biólogos como Morris sitúan el miedo antes que la risa?, ¿por qué hacer de la risa siempre un sucedáneo de otras emociones que no tienen una conexión directa con ella? La ciencia biológica ha adoptado una posición frente a la naturaleza que pocas veces cuestiona. Esta visión es un hábito heredado de la coyuntura histórica en donde se crearon dichas teorías. Nos referimos a la percepción de la naturaleza como un entorno de competición hostil. Parece que la agresividad es la fuente de la que ha de partir todo, el origen de todas las cosas, incluida la vida misma, que es presentada como una guerra genética implacable (Dawkins, [1976] 2000: 60). Así, la naturaleza se torna sangrienta y la evolución despiadada, «Hobbes tenía razón, Rousseau estaba equivocado» (Pinker, 2007: 96). Ya en su día el filósofo francés fue ridiculizado por decir que la civilización fomentaba la desigualdad y el Hombre era

bueno en su estado natural. No es cierto que, como quieren hacernos creer, la visión de Rousseau es la predominante en la Prehistoria. Al contrario, cada vez más, el estudio la naturaleza, se realiza desde nuestra óptica civilizada, desde nuestra moral, desde nuestros valores, percibiendo la naturaleza como un mundo de violencia. Esta visión de la naturaleza tiene su repercusión sobre la forma de ver la risa (Jankelevitch, 1982: 20). Si la naturaleza se juzga cruel y despiadada, la risa no puede surgir de manera natural de ella, sino como un subproducto, es decir, una forma de apaciguamiento o consuelo. La risa entonces pierde parte de su condición natural, pues surge de un mundo básicamente conflictivo. Según esta perspectiva, las leyes de la naturaleza incluirían la risa como un medio para mitigar los numerosos conflictos que en ella albergan. Así pues, para eminentes biólogos como Lorenz, muy preocupados por la amenaza de una posible guerra nuclear, el humor es una de las grandes esperanzas de la civilización (Lorenz, [1963] 1985: 334). Pero qué pasa si Rousseau no estaba equivocado del todo (Delluc y Delluc, 2006: 84), si la naturaleza puede ser vista como algo mucho más fraternal (Kropotkin, 1978) e incluso a nivel genético (Margulis y Sagan, 1998). Entonces la risa parece brotar misma de la alegría de la existencia como un producto natural que los seres humanos pueden percibir y expresar. Es una diferencia de sentido primordial, ¿la naturaleza es cruel o bondadosa? Según se considere, la percepción de cualquier fenómeno que surja de ella, cambia radicalmente. Lo que en nuestra opinión parece claro es que el punto de vista de la teoría agresionista tendría que revisarse, bajo una doble óptica crítica e historiográfica, pues contiene numerosos errores fruto del contexto post-bélico en donde se forjaron sus teorías. Por ejemplo, Lorenz comparó la risa humana con el grito de los gansos (Lorenz, [1963] 1985: 201), como un impulso de origen agresivo reorientado en un ritual de apaciguamiento (Lorenz, [1963] 1985: 209). El origen de todos estos impulsos era la agresión. Igualmente calificó a las ratas de «sanguinarias» y «cruels asesinas» (Lorenz, [1963] 1985: 185 y 186), que emiten un grito «satánicamente agudo» (Lorenz, [1963] 1985: 182). Un estudio posterior ha demostrado que las ratas tienen «cosquillas» y emiten un sonido que puede interpretarse como una especie de risa (Knutson *et al.*, 1998). El valor de estos estudios es incontrovertible, pero se debe de dejar de emplear la agresividad como eje de la vida existencial. De hecho, poco a poco se observa como algunos estudios tienden a darle más autonomía al fenómeno de la risa, es decir, la risa surge de una emoción alegre, no es el subproducto de nadie. Los seres humanos no somos los únicos animales que ríen, los ani-

males expresan su alegría de diversas formas. Parece lógico pensar que la alegría está en la naturaleza, en este sentido ¿se puede decir que Rousseau tenía razón? No lo creemos. Tanto Rousseau como Hobbes escribieron sobre cosas distintas, en un periodo pre-darwinista. Además, tenían un concepto de la naturaleza diferente al de hoy, me parece injusto juzgar sus obras desde una óptica moderna. En todo caso, parece que la sonrisa humana tiene un nexo lejano con la agresividad (Van Hooff, 2001: 421). Dicho origen filogenético se remonta al gesto agresivo de los mamíferos primitivos. Y más cercanamente con el gesto de sumisión de nuestros parientes primates más cercanos. Es por eso que la sonrisa puede mezclar emociones y expresar también el miedo. Pero según Servais, los chimpancés tienen dos tipos de sonrisa, una de sumisión y otra de amistad (Servais, 1999: 170). Así que ¿hasta dónde remontar el origen del gesto de la sonrisa? Si la remontamos al gesto de los mamíferos su origen será único (agresivo), si lo remontamos a los chimpancés será doble (sumisión y amistad). Y, una pregunta más, si la risa y la sonrisa tienen orígenes evolutivos distintos, ¿porque confluyen en nuestra especie en una misma emoción de alegría? ¿Esto significa que nuestra familia homínida convirtió un gesto agresivo en una señal de amistad?, ¿se puede pensar entonces que esta actitud tuviera un papel importante en el éxito reproductivo de los homínidos?

En la risa que hemos denominado homínida, es decir, pre-lingüística, sonora y visual, predominantemente de índole biológica, se pueden señalar unos pasos evolutivos muy generales. El primero, hace aproximadamente dieciséis o diez millones de años, sería principalmente acústico. El segundo, hace unos siete millones de años, con la aparición del bipedismo, incorporaría poco a poco el elemento visual. El tercero, con los neandertales, en donde el componente cultural empieza a ser cada vez más importante. Dicho esto, podemos dividir la risa prehistórica en dos:

- la risa antes de la aparición del lenguaje (periodo pre-lingüístico) como comunicación no-verbal relacionada con el mundo de los sonidos y la interacción auditiva que todavía conservamos y,
- la risa tras la aparición del lenguaje (periodo lingüístico) cuyas complejidades multiplicaron las dimensiones culturales de la risa (música, danza, canto, chistes, arte...).

La primera risa evolucionó en algún momento de la historia de los homínidos hasta convertirse, con la aparición del *Homo sapiens*, en un tipo de risa culturalmente más sofisticada. Es lógico pensar que el desarrollo del lenguaje posibilitó la aparición de chis-

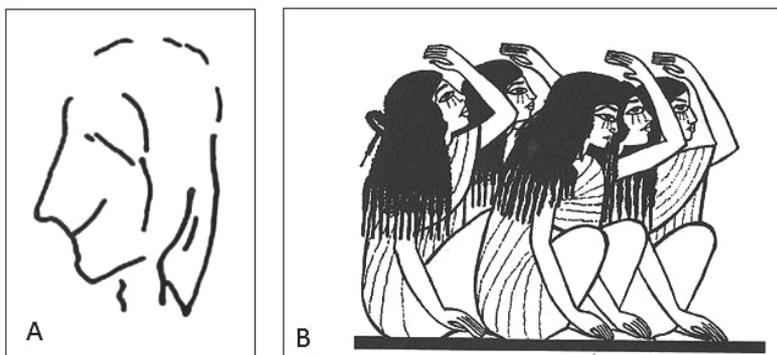


Figura 8. A Sonrisa de Bourdois, Magdaleniense medio, en torno al 15000 BP (Iakovleva y Piçon, 1997: 138, fig. 158). B Plañideras, tumba de Ramose, Imperio Nuevo, dinastía XVIII, reinado de Hatshepsut (1473-1458 a.c.) (Wilkinson, 2011: 46, fig. 2).

tes, relatos de historias divertidas (cuentos) y canciones jocosas similares a las que nos han transmitido las sociedades modernas de cazadores-recolectores. Pero los únicos restos que han llegado hasta nosotros son los materiales arqueológicos.

El arte paleolítico alberga en su seno las primeras manifestaciones gráficas de la sonrisa y la risa. Este hecho es fundamental para el estudio del fenómeno de la risa en las ciencias sociales. Hace unos quince mil años, los grupos humanos que viven en las zonas de la Vienne, la Dordoña y el Pirineo, empiezan a dotar de expresiones alegres algunas grafías antropomorfas. Estas grafías expresan un estado de ánimo que es fundamental para la supervivencia y la convivencia de los grupos humanos. No todo el arte paleolítico es lúdico ni mucho menos, pero existen algunas grafías, más bien pocas, que tienen una estrecha relación con el fenómeno de la caricatura. La risa parece expresarse de manera distinta en el mundo sedentario, a través de las escenas complejas de danza grupal. Un hecho curioso, pero quizás revelador, es que desde un punto de vista estrictamente gráfico, la sonrisa es anterior a la lágrima. Pues mientras la primera sonrisa podemos remontarla al periodo Magdaleniense medio, la lágrima no aparece en el arte hasta el periodo neolítico. Es más, las lágrimas surgen en animales como las vacas, nunca en humanos y parecen tener un significado mitológico, más que emotivo (Le Quellec, 1998: 149). Hay que esperar civilización egipcia para encontrar una lágrima que exprese el sentimiento de tristeza que hoy nos es tan familiar (fig. 8 B). La expresión gráfica de la risa es más antigua e importante que la de la lágrima. Pues el apogeo de las lágrimas como expresión de tristeza, es más propio de los primeros textos escritos que de los documentos gráficos prehistóricos.

Si en la historia de nuestra familia homínida hay dos momentos cruciales del fenómeno de la risa mar-

cados por el lenguaje, en la historia de nuestra especie sapiens hay también dos momentos marcados por la aparición de la escritura. Creemos que el contraste entre las civilizaciones con escritura y las de tradición oral, nos han permitido observar estas diferencias.

¿La risa prehistórica es distinta la risa histórica? Todos los estudios de la risa apuntan hacia una respuesta afirmativa. Estos trabajos se centran en las diferencias entre el mundo oral y el escrito, el mundo popular y la civilización, observando contraposiciones con el mundo de lo serio. Los estudios sobre cuentos de las sociedades cazadoras recolectoras<sup>33</sup>, así como las canciones, tienen un esencial componente lúdico (Beltrán 2017b: 62 y 68). Sin embargo, la literatura escrita del mundo antiguo es esencialmente trágica, no porque minusvalore lo cómico; sino porque lo excluye de lo real (Auerbach, [1942] 1983: 39). Las historias de Tácito o Tucídides, por ejemplo, excluyen las anécdotas, las fabulas, para darnos una versión seria de lo que consideran que ha sucedido realmente (Beltrán, 2017b: 84). Se construye así, poco a poco, la estructura de lo real que nuestra civilización ha heredado casi como un automatismo (Elias, [1939] 2010; Marcuse, [1953] 1989). En nuestro mundo moderno, lo real es lo trágico. Pero los orígenes de la tragedia y el pesimismo, no están, como pensaba Nietzsche, en Grecia, sino en Mesopotamia. Es posible rastrearla en los primeros textos de la historia humana (Marco, 1988: 80, nota 55). Los mesopotámicos exploraron los horrores de la existencia hasta un punto desconocido anteriormente. La angustia y el miedo a la muerte, presentes siempre en la magnífica

33 Los cuentos para hacer reír de los australianos y papúes (Lévy-Bruhl, 1978: 17), o para pasar de forma divertida en rato entre los melanesios (Malinowski, 1971: 294), por poner solo unos ejemplos.

epopeya de Gilgamesh, son una de las inquietudes de nuestra civilización. Este héroe de corazón triste, que lleva el drama de su amigo por toda la estepa, es sorprendentemente moderno. Ya Freud advertía la relación entre la muerte, la angustia y la culpa en la cultura contemporánea (Freud, [1930] 1988). Algo parecido interpreta Marcuse, cuando alude al concepto de «principio de realidad» freudiano como una «estructura histórica de la civilización» fundada en el concepto del pecado original (Marcuse, [1953] 1989: 18 y 138). La idea del ser culpable por el mero hecho de haber nacido es, si se piensa bien, aterradora. El sentimiento de culpa así entendido, parece ser un concepto extraño en la mayoría de culturas ágrafas. La carga del pecado y el remordimiento no existen entre los samo de Nueva Zelanda (Héritier, 1981: 72). La palabra pecado no existe entre los esquimales del Labrador (Bowra, 1984: 22-23) y su noción es completamente desconocida para los celtas (Guyonvarc'h y Le Roux, 2009: 427 y 451). En los primeros textos mesopotámicos se observa el surgimiento de un pesi-

mismo existencial extremadamente angustioso; no obstante conviene no ser muy categórico al respecto, pues se trata de un matiz cultural, no de un rasgo definitorio de toda una cultura. Lo que queremos destacar aquí es el surgimiento del pesimismo en el seno de una cultura, que presenta a su vez otras muchas características.

El hombre como universal tiene la capacidad de adaptarse a condiciones cambiantes y fijarse metas que determinan su evolución cultural (Eibl-Eibesfeldt, 1993: 723). ¿Cuál es el objetivo fijado?, ¿hacia dónde va el ser humano?, ¿controlamos esas tendencias o vamos a la deriva? Vamos, como afirman algunos agoreros apocalípticos, a un callejón sin salida evolutiva?, ¿avanzamos a un periodo de tristeza?, ¿nos salvará el humor, este humor del mundo civilizado?, ¿cómo sobreviviremos al fin de la risa?, ¿cómo nos adaptaremos a la seriedad de los entornos urbanos? El secreto de la felicidad es un misterio que llevamos todos dentro, lo que pasa es que hemos olvidado las antiguas fórmulas para expresarlo, difundirlo y perpetuarlo.

## Bibliografía

- ALPERT, B. O. (1992): «Des preuves de sens ludique dans l'art au Pléistocène Supérieur». *L'Anthropologie* 96 (2-3), 219-244.
- ALPERT, B. O. (2008): *The Creative Ice Age Brain: Cave Art in the Light of Neuroscience*. Foundation 20/21, New York.
- ANATI, E. (1955): «Una scena di danza nel Negev Centrala». *Rivista di Scienze Preistoriche* 10, 70-75.
- ANATI, E. (2004): *La civiltà delle pietre. Valcamonica una storia per l'Europa*. Edizioni del Centro, Capo di Ponte.
- ANDRÉS, M. T. (2005): *Concepto y análisis del cambio cultural* (Departamento de Ciencias de la Antigüedad). Universidad de Zaragoza, Zaragoza.
- ANDRÉS, M. T. (2010): «Identificando la identidad en la prehistoria, por la prehistoria». *Salduie* 10, 13-43.
- ANDREW, R. (1963): «The origin and evolution of the calls and facial expressions of the primates». *Behaviour* 201, 1-109.
- ANDREW, R. (1965): «The Origins of Facial Expressions». *Scientific American* 213, 84-94.
- APTE, M. L. (1983): «Humour Research, Methodology, and Theory in Anthropology», en P. E. McGhee y J. H. Goldstein, J. H. (eds.). *A Handbook of Humour Research*, Springer-Verlag, Nueva York.
- APTE, M. L. (1985): *Humor and Laughter: An Anthropological Approach*, Cornell University Press, Hardcover.
- ARNOULD, D. (1990): *Le rire et les larmes dans la littérature grecque d'Homère à Platon*. Les Belles Lettres, Paris.
- AUERBACH, E. ([1942] 1983): *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. Fondo de Cultura Económica, México.
- BÁEZ-JORGE, F. (2010): «Mitología y simbología de la vagina dentada». *Arqueología mexicana*, XVIII (104), 51-55.
- BAHN, P. G. (1998): *The Cambridge Illustrated History of Prehistoric Art*. Cambridge University Press, New York.
- BAHN, P. G. (2003): «Librenme del último trance: Una valoración del mal uso del chamanismo en los estudios de arte rupestre», en R. Balbín Behrmann y P. Bueno Ramírez (eds.): *El arte prehistórico desde los inicios del siglo XXI. Primer Symposium Internacional de arte prehistórico de Ribadesella*. Asociación Cultural de Amigos de Ribadesella, 53-75.
- BALBÍN BEHRMANN, R. y ALCOLEA GONZÁLEZ, J. J. (1999): «Vie quotidienne et vie religieuse. Les sanctuaires dans l'art paléolithique». *L'Anthropologie* 103 (1), 23-49.
- BALDELLOU, V., AYUSO, P., PAINAUD, A. y CALVO, M. J. (2000): «Las pinturas rupestres de la partida de Muriecho (Colungo y Bárcalo, Huesca)». *Bolskan* 17, 33-86.
- BAJTÍN, M. (1974): *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barral, Barcelona.
- BAPTISTA, A. M. (1999): *No tempo sem tempo. A arte dos caçadores paleolíticos do Vale do Côa. Com uma perspectiva dos ciclos rupestres pós-glaciares*. Parque Arqueológico Vale do Côa, Vila Nova de Foz Côa.
- BARLEY, N. (2010): *El antropólogo inocente*. Anagrama, Barcelona.
- BARTRA, R. (1996): *El salvaje en el espejo*. Destino, Barcelona.
- BÉGOUËN, H. y BREUIL, H. (1934): «De quelques figures hybrides (mi-humaines et mi-animales) de la caverne des Trois-Frères (Ariège)». *Revue Anthropologique* XLIV, 115-19.
- BÉGOUËN, R. y BREUIL, H. (1958): *Les cavernes du Volp. Trois-Frères. Tuc d'Audoubert*. Arts et Métiers Graphiques, Paris.
- BÉGOUËN, R., FRITZ, C., TOSELLO, G., CLOTTES, J., FAIST, F., PASTOORS, A., FOSSE, P., LANGLAIS, M. y LACOMBE, S. (2009): «L'art et la vie des Magdaléniens au Tuc d'Audoubert», en R. Bégouën, C. Fritz, G. Tosello, J. Clottes, J. A. Pastoors y F. Faist (eds.): *Le Sanctuaire secret des Bisons. Il y a 14000 ans, dans la caverne de Tuc d'Audoubert...*, Somogy éditions et Assotiation Louis Bégouën, Paris: 59-308.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2002): *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Montesinos, Barcelona.

- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2011): *Anatomía de la risa*. Ediciones sin Nombre. Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT). Universidad de Sonora, México.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2017a): «Una aproximación a los géneros menores de la risa», en L. Beltrán Almería, C. Gidi, y M. E. Munguía (Coords.): *Risa y géneros menores*. Institución Fernando el Católico, Zaragoza: 13-26.
- BELTRÁN ALMERÍA, L. (2017b): *Genvs. Genealogía de la imaginación literaria. De la tradición a la Modernidad*. Calambour, Barcelona.
- BELTRÁN, A., ROBERT, R. y VEZIAN, J. (1966): *La cueva de Le Portel*. Monografías Arqueológicas 1. Zaragoza.
- BERGER, A. A. (1995): *Blind Men and Elephants*. Transaction, New Brunswick.
- BERGER, P. (1999): *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana*. Kairós, Barcelona.
- BLANC, A. C. (1955): «Il sacrificio humano dell'Addaura e la messa a morte rituale mediante strangolamento nell'etnologia e nella paleontologia». *Quaternaria* II: 213-223.
- BOSINSKI, G. (2011): *Femmes sans tête Une icône culturelle dans l'Europe de la fin de l'époque glaciaire*. Errance, Paris
- BOTTÉRO, J. (1996): «Religiosité et raison en Mésopotamie», en J. Bottéro, C. Herrenschildt y J. P. Vernant (eds.): *L'Orient ancien et nous. L'écriture, la raison, les dieux*. Albin Michel, Paris: 15-91.
- BOTTÉRO, J. (1998): *La epopeya de Gilgamesh: el gran hombre que no quería morir*. Akal, Madrid.
- BOTTÉRO, J. y KRAMER, S. N. (2004): *Cuando los dioses hacían de hombres: mitología mesopotámica*. Akal, Madrid.
- BOWRA, C. M. (1984): *Poesía y canto primitivo*. Antoni Bosch, Barcelona
- BRACKELAIRE, J.-L. (1993): «Changer pour rire. Les relations de plaisanterie des Tarahumaras: figure et mesure du changement». *Anthropologie et Sociétés* 17 (3): 125-140.
- BRAUDEL, F. (1958): «Histoire et sciences sociales: la longue durée». *Annales* 4: 725-753.
- BREMNER, J. y ROODENBURG, H., (coord.) (1999): *Una historia cultural del humor*. Sequitur, Madrid.
- BREUIL, H. (1952): *Quatre Cents siècles d'art pariétal. Les cavernes ornées de l'âge du renne*. Centre d'Etudes et de Documentation Préhistoriques. Montignac. Dordogne. Paris.
- BREUIL, H. y LANTIER, R. (1959): *Les hommes de la Pierre Ancienne. (Paléolithique et Mésolithique)*. Payot, Paris.
- BRUNET et al., (1996): «Australopithecus bahrelghazali, une nouvelle espèce d'hominidé ancien de la région de Koro Toro (Chad)». *Comptes Rendus de l'Académie des Sciences de Paris* IIA, 322 : 907-913.
- CASTILLO, A. del. (1953-1954): «Estética del Arte Paleolítico». *Ampurias* 15-16: 1-40.
- ČAUSIDIS, N. (2010): «Neolithic Ceramic Figurines in the Shape of a Woman – House from the Republic of Macedonia», en D. Gheorghiu y A. Cyphers (eds.): *Anthropomorphic and Zoomorphic Miniature Figures in Eurasia, Africa and Meso-America. Morphology, materiality, technology, function and context*. BAR International Series 2138, Oxford: 25-35.
- CHRISTIAN, D. (2005): «Macrohistory: The Play of Scales». *Social Evolution & History* 4 (1): 22-59.
- CLOTTE, J. (1993): «Les créatures composites anthropomorphes», en Groupe de Réflexion sur l'Art Pariétal Paléolithique (ed.): *L'Art pariétal paléolithique: techniques et méthodes d'étude*. CTHS, Paris: 197-99.
- CLOTTE, J., ROUZAUD, F. y WAHL, L. (1984): «Grotte de Fontanet», en A. Leroi-Gourhan (ed.): *L'art des Cavernes. Atlas des grottes ornées paléolithiques françaises*. Ministère de la culture. Imprimerie Nationale, Paris: 433-437.
- COHEN, M. E. (1974): *Balag-Compositions: Sumerian lamentation liturgies of the second and first millennium BC*. Undena Publications, California.
- COMBA E. (2012): «Mixed human-animal representations in Palaeolithic art: an anthropological perspective», en J. Clottes (dir.): *L'art pléistocène dans le monde* (Actes du Congrès IFRAO, Tarascon-sur-Ariège, septembre 2010. Symposium : Signes, symboles, mythes et idéologie...). Préhistoire, Art et Sociétés, *Bulletin de la Société Préhistorique Ariège-Pyrénées*, LXV-LXVI: 1853-1863.
- CORCHÓN RODRÍGUEZ, M. S. (1990): «Iconografía de las representaciones antropomorfas paleolíticas: a propósito de la «Venus» magdaleniense de Las Caldas (Asturias)». *Zephyrus* 43: 17-37.
- CORDIER, P. (2006): «L'ethnographie romaine et ses primitifs: les paradoxes de la «préhistoire» au présent». *Anabases* 3, 173-193.
- CRIBADO, B. F. y PENEDO R. R. (1989): «Cazadores y salvajes: una contraposición entre el arte Paleolítico y el arte Post-glaciar Levantino». *Munibe* 41, 3-22.
- DARWIN, C. ([1872] 1984): *La expresión de las emociones en los animales y en el hombre*. Alianza, Madrid.
- DAVIES, C. (1990): *Ethnic Humor around the World: a comparative analysis*. Indiana University Press, Bloomington.
- DAVILA, R. M., OWREN, M. J. y ZIMMERMANN, E. (2009): «Reconstructing the evolution of laughter in great apes and humans». *Current Biology* 19: 1106-11.
- DAVILA, R. M., OWREN, M. J. y ZIMMERMANN, E. (2010): «The evolution of laughter in great apes and humans». *Communicative & Integrative Biology* 3 (2): 191-194.
- DAWKINS, R. ([1976] 2000): *El gen egoísta. Las bases biológicas de nuestra conducta*. Salvat, Barcelona.
- DELLUC, B. y DELLUC, G. (2006): *Le sexe au temps des Cro-Magnon*. Pilote, Périgueux.
- DELLUC, B. y DELLUC, G. (2009): «Art paléolithique en Périgord. Les représentations humaines pariétales». *L'Anthropologie* 113: 629-661.
- DELPORTE, H. (1982): *La imagen de la mujer en el arte prehistórico*. Istmo, Madrid.
- DISSANAYAKE E. (1992): *Homo aestheticus: Where art comes from and why*. Free Press, New York.
- DOUGLAS, M. (1978): *Símbolos naturales*. Alianza, Madrid.
- DUCHET, M. (1975): *Antropología e historia en el siglo de las luces*. Siglo Veintiuno, México.
- DUCROS, A., DUCROS, J. y JOULIAN, F. (eds.) (1998): *La culture est-elle naturelle? Histoire, épistémologie et applications récentes du concept de culture*. Errance, Paris.
- DUHARD J-P. (1992): «Les humains ithyphalliques dans l'art paléolithique». *Bulletin de la Société préhistorique de l'Ariège-Pyrénées*, XLVII: 133-159.
- DUNBAR, R. (1996): *Grooming Gossip, and the Evolution of Language*. M.A. Harvard University Press, Cambridge.
- DUNBAR, R. (2007): *La odisea de la humanidad. Una nueva historia de la evolución del hombre*. Crítica, Barcelona.
- DUPREEL, E. (1928): «Le problème sociologique du rire». *Revue Philosophique de la France et de l'Étranger* 106, 213-260.
- DURKHEIM, E. ([1912] 1982): *Las formas elementales de la vida religiosa. El sistema totémico en Australia*. Akal, Madrid.
- EIBL-EIBESFELDT, I (1970): *Ethology, the biology of behavior*. Holt. Rinehart.
- EIBL-EIBESFELDT, I. (1993): *Biología del comportamiento humano. Manual de etología humana*. Alianza, Madrid.
- EKMAN, P. y FRIESEN, W. V. (1971): «Constants across culture in the face and emotion». *Journal of Personality and Social Psychology*, 17, 124-129.
- EKMAN, P., FRIESEN, W.V. y ELLSWORTH, P. (1972): *Emotion in the Human Face*. Pergamon, New York.

- ELIAS, N. ([1939] 2010): *El proceso de la civilización. Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. Fondo de Cultura Económica, México.
- EVANS-PRITCHARD, E. E., (1988): *Las teorías de la religión primitiva*. Siglo XXI, Madrid.
- FAGEN, R. (1981): *Animal Play Behavior*. Oxford University Press, New York.
- FALK, D. (1975): «Comparative anatomy of the larynx in man and the chimpanzee: implications for language in Neanderthal». *American Journal of Physical Anthropology* XLIII, 123-132.
- FERNÁNDEZ-ARMESTO, F. (2002): *Civilizaciones. La lucha del hombre por controlar la naturaleza*. Santillana, Madrid.
- FISCHER, E. (1973): *La necesidad del arte*. 62, Barcelona.
- FONTENAY, de. E. (2001): «L'exproprié: comment l'homme s'est exclu de la nature», en P. Picq e Y. Coppens (dir.): *Aux origines de l'humanité. Le prope de l'homme*. Fayard, Paris: 478-505.
- FREUD, S. (1970): *El chiste y su relación con lo inconsciente*. Alianza, Madrid.
- FREUD, S ([1930] 1988): *El malestar en la cultura* Alianza, Madrid.
- FRITZ, C. y TOSELLO, G. (2010): *Marsoulas: renaissance d'une grotte ornée*. Errance, Paris.
- FUENTES, O. (2010): «Les représentations humaines au magdalénien en Poitou-Charentes», en J. Buisson-Catil y J. Primault (Coord.): *Préhistoire entre Vienne et Charente. Hommes et sociétés du Paléolithique*. Association des Publications Chauvinoises. Mémoire XXXVIII: 383-396.
- GAIGNEBET, C. (1986): *El folklore obscuro de los niños*. Alta Fulla, Barcelona.
- GAILLI, R. (1980): «Anthropomorphes extraordinaires de la grotte du Ker de Massat Ariège». *Caesaraugusta* 51-52: 23-37.
- GARCÍA BENITO, C. (2014): *Arqueología musical Prehistórica: aproximación a través de la Arqueología Experimental aplicada a la Arque-Organología, de la Arqueoacústica y de la Iconografía Musical Prehistórica*. Tesis doctoral. Universidad de Zaragoza.
- GARFINKEL, Y. (2003): *Dancing at the Dawn of Agriculture*. Austin University of Texas.
- GARFINKEL, Y. (2010): «Dance in Prehistoric Europe». *Documenta Praehistorica* 37: 205-214.
- GARDNER, R. A. y B. T. (1969): «Teaching Sign Language to a Chimpanzee». *Science*, 664-672.
- GIEDION, S ([1964] 2003): *El presente eterno, los comienzos del arte: una aportación al tema de la constancia y el cambio*. Alianza, Madrid.
- GIMBUTAS, M. (1991): *Diosas y dioses de la vieja Europa 7000-3500 a. C. mitos, leyendas e imaginaria*. Istmo, Madrid.
- GIMBUTAS, M. (1996): *El lenguaje de la diosa*. Dover, Madrid.
- GREEN, R. E. et al., (2010): «A draft sequence of the Neanderthal genome». *Science* 328, 710-722.
- GRIFFIN, D. R. (ed.) (1982): *Animal Mind-Human Mind*. Springer. Berlin.
- GODELIER, M. (1986): *La producción de Grandes hombres. Poder y dominación masculina entre los Baruya de Nueva Guinea*. Akal, Madrid.
- GODELIER, M. (1990): *Lo ideal y lo material. Pensamiento, economía y sociedad*. Taurus, Madrid.
- GOMBRICH, E. H. (1962): *Art and Illusion. A study in the psychology of pictorial representation*. Phaidon Press, London.
- GONZÁLEZ MORALES, M. (2018): *Releyendo la Prehistoria*. La Huerta Grande, Madrid.
- GOODY, J. (1985): *La domesticación del pensamiento salvaje*, Akal, Madrid.
- GRAZIOSI, P. (1973): *L'arte preistorica in Italia*. Sansoni, Firenze.
- GUILAINE, J. (1994): *La mer partagée. La Méditerranée avant l'écriture 7000-2000 avant Jésus-Christ*. Hachette, Paris.
- GUYONVARCH, C-J. y LE ROUX, F. (2009): *Los druidas*. Abada, Madrid.
- HALVERSON, J. (1987): «Art for Art's Sake in the Paleolithic». *Current Anthropology* 28 (1), 63-71.
- HAND, J. L. (1986): «Resolution of social conflicts: dominance, egalitarianism, spheres of dominance, and game theory». *Quaternary Review of Biology* 61, 201-220.
- HARAWAY, D. J. (1995): *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Cátedra, Madrid.
- HÉRITIER, F. (1981): «La identidad samo», en C. Lévi-Strauss (ed.): *La identidad*. Ediciones Petrel, Barcelona, 53-85.
- HERNANDO, C. (2013): «El sonido de Altamira y los silencios del Còa». *Complutum* 24 (1), 41-58.
- HERNANDO, C. (2014) *La sociedad a través del arte: las tradiciones gráficas premagdalenenses en la región cantábrica*. Tesis doctoral inédita. Salamanca.
- HODGART, M. (1969): *La sátira*. Guadarrama, Madrid.
- HOFFMANN, et al., (2018): «U-th dating of carbonate crusts reveals Neanderthal origin of Iberian Cave art». *Science* 359, 912-915.
- HUBLIN, J. J. et al., (1996): «A late Neanderthal associated with Upper Paleolithic artefacts». *Nature*, CCCLXXXII, 224-226.
- IAKOVLEVA, L., PINÇON, G., (1997): *La frise sculptée du Roc-aux-Sorciers*. Réunion des musées nationaux, Paris.
- INGLIS, D., BONE, J. y WILKIE, R. (eds.) (2005): *Nature: critical concepts in the social sciences*. Routledge, London, New York.
- JACOBELLI, M. C. (1991): *Risus Paschalis. El fundamento teológico del placer sexual*. Planeta, Barcelona.
- JAMES, E. O. (1973): «Religión prehistórica», en C. Jouco Bleeker y G. Widengren (dir.), *Historia religionum. Manual de historia de las religiones*. Ediciones Cristiandad, Madrid, 35-51.
- JANKELEVITCH, W. (1982): *La ironía*. Taurus, Madrid.
- JOHNS, C. (1983): *Sex or Symbol. Erotic images of Greece and Rome*. British Museum, London.
- JUSTAMAND, M. y FUNARI, P. P. A. (2016): «Representações das genitálias femininas e masculinas nas pinturas rupestres no Parque Nacional Serra da Capivara, pi, Brasil». *Anuario de Arqueología* 8, 29-44.
- KERENYI, K. (1938): «Vom Wesen des Festes». *Paideuma: Mitteilungen zur kulturkunde* I, 59-74.
- KNUTSON, B., BURGDORF, J. y PANKSEPP, J. (1998): «Anticipation of play elicits high-frequency ultrasonic vocalizations in young rats». *Journal of Comparative Psychology* 112 (1), 65-73.
- KOESTLER, A. (1964): *The Act of Creation*. Mcmillan, New York.
- KRAMER, S. N. (1978): *La historia empieza en Sumer*. Ayma, Madrid.
- KROPOTKIN, P. (1978): *El apoyo mutuo. Un factor de la evolución*. Zero, Bilbao.
- LARA PEINADO, F. (1988): *Himnos sumerios*. Tecnos, Madrid
- LE GOFF, J. y TRUONG, N. (2005): *Una historia del cuerpo en la Edad Media*. Barcelona, Paidós.
- LE QUELLEC, J-L. (1993): *Symbolisme et art rupestre au Sahara*. L'Harmattan, Paris.
- LE QUELLEC, J-L. (1995): «Les contacts homme-animal sur les figurations anciennes du Sahara central». *L'Anthropologie* 99 (2-3), 393-404.

- LE QUELLEC, J.-L. (1998): *Art rupestre et préhistoire du Sahara: le Messak libyen*. Payot & Rivages, Paris.
- LEONARDI, P. (1989): *Sacralità, arte e grafia paleolitiche: splendori e problemi*. Museo civico di storia naturale di Trieste. Calliano.
- LEROI-GOURHAN, A. (1971): *El gesto y la palabra*. Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, Caracas
- LÉVI-STRAUSS, C. ([1955] 1988): *Tristes Trópicos*. Paidós, Barcelona
- LÉVY-BRUHL, L. (1978): *La mitología primitiva. El mundo mítico de los australianos y de los papúes*. Península, Barcelona.
- LIEBERMAN, J. N. (1977): *Playfulness: Its Relationship to Imagination and Creativity*. Academic Press, New York.
- LORENZ, K. ([1963] 1985): *Sobre la agresión: el pretendido mal*. Siglo XXI, Madrid.
- LOUIS, M. (1955): «Les origines préhistoriques de la danse». *Cahiers ligures de préhistoire et d'archéologie* 4, 3-37.
- LUCIE-SMITH, E. (1981): *The Art of Caricature*. Orbis Publishing, London.
- LUKÁCS, G. (1965): Carencia de mundo de las pinturas paleolíticas, en *Estética* (tomo I). Grijalbo, Barcelona: 108-134.
- MCLUHAN, M. (1969): *La galaxia Gutenberg. Génesis del homo typographicus*. Aguilar, Madrid.
- MAESTRO ZALDIVAR, E. M. (1989): *Cerámica ibérica decorada con figura humana*. Monografías Arqueológicas 31, Zaragoza.
- MAKAGON, M.M., FUNAYAMA, S. E. y OWREN, M.J. (2008): An acoustic analysis of laughter produced by congenitally deaf and normally hearing college students. *Journal Acoustical of the Society America* 124, 472-483.
- MALAIYA, S. (1989): «Dance in the rock art of central India», en H. Morphy (ed.), *Animals into art*, Unwin Hyman, London, 357-368.
- MALINOWSKI, B. (1971): *La vida sexual de los salvajes del Noroeste de Melanesia*. Morata, Madrid.
- MALINOWSKI, B. (1989): *Diario de campo de Melanesia*. Júcar Universidad. Madrid-Gijón.
- MARCO SIMÓN, P. (1988): *Illud Tempus. Mitos y cosmogonía en el mundo antiguo*. Universidad de Zaragoza. Zaragoza.
- MARCO SIMÓN, P. (1990): *Los Celtas*. Historia 16, Madrid.
- MARCONI BOVIO, J. (1955): «Sull'esegesi del graffito dell'Addaura (Palermo)». *Quaternaria* II, 201-207.
- MARCUSE, H. ([1953] 1989): *Eros y la civilización*. Ariel, Barcelona.
- MARGUERON, J.-C. (1996): *Los mesopotámicos*. Cátedra, Madrid.
- MARGULIS, L. y SAGAN, D. (1998): *¿Qué es el sexo?* Tusquets, Barcelona.
- MARINGER, J. (1962): *Los dioses de la Prehistoria. Las religiones en Europa durante el Paleolítico*. Destino, Barcelona.
- MARSHACK, A. (1972): *Les racines de la civilisation*. Plon, Nueva York.
- MARTÍNEZ BEA, M. (2004): «Un arte no tan levantino. Perduración ritual de los abrigos pintados: el ejemplo de La Vacada (Castellote, Teruel)». *Trabajos de Prehistoria* 61 (2), 111-125.
- MARTÍNEZ BEA, M. (2009): *Las pinturas rupestres del abrigo de La Vacada* (Castellote, Teruel) Monografías arqueológicas 43, Universidad de Zaragoza. Dpto. Ciencias de la Antigüedad, Zaragoza.
- Mc NEILL, W.H. (1995): *Keeping Together in Time: Dance and Drill in Human History*. MA: Harvard University, Cambridge.
- MEAD, M. (1975): *Adolescencia, sexo y cultura en Samoa*. Laica, Barcelona.
- MILANEZI, S. (1992): «Outres enflées de rire. A propos de la fête du dieu Risus dans les Métamorphoses d'Apulée». *Revue de l'histoire des religions* 209 (2), 125-147.
- MINOIS, G. (2000): *Histoire du rire et de la dérision*. Fayard, Paris.
- MITHEN, S. (1998): *Arqueología de la mente. Orígenes del arte, de la religión y de la ciencia*. Crítica, Barcelona.
- MITHEN, S. (2007): *Los neandertales cantaban rap. Los orígenes de la música y el lenguaje*. Crítica, Barcelona.
- MONTAGU, A. (1970): *Hombre y Agresión*. Kairós, Barcelona.
- MONTAGU, A. (1978): *La naturaleza de la agresividad humana*. Alianza, Madrid.
- MORRIS, D. (1962): *The Biology of Art*. Methuen, London.
- MORRIS, D. (1968): *El mono desnudo*. Orbis, Barcelona.
- MUÑOZ REDON, J. (1999): *Filosofía de la felicidad*. Anagrama, Barcelona.
- NEUMANN, N. (1999): *Antiguos mitos japoneses*. Herder, Barcelona.
- NIETZSCHE, F. (1872] 1981): *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*. Alianza, Madrid.
- NOUGIER, L.-R., (1977): «Les Ballerines de Magoura». *Bulletin de la Société Préhistorique de l'Ariège* XXXII, 123-132.
- OLSON, D. (1999): *The world on paper: The conceptual and cognitive implications of writing and Reading*. Cambridge University Press. New York.
- ONG, W. J. ([1982] 2004): *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*. Fondo de Cultura Económica, México.
- ORING, E. (1992): *Jokes and their Relations*. University of Kentucky Press, Lexington.
- OTTE, M. (2000): «Une récupération idéologique de l'évolutionnisme». *Espace de libertés* 30, 6-7.
- PALES, L. y TASSIN DE SAINT PEREUSE, M. (1976): *Les gravures de La Marche. II. Les Humains*. Ophrys, Paris.
- PASTECCA, (1997). *Dibujando caricaturas*. Ceac, Barcelona.
- PATTE, E., (1960): *Les Hommes Préhistoriques et la Religion*. A. Et Picard et Cie, Paris.
- PAUTRAT, J.-Y. 2000 «L'homme primitif, la vie, l'histoire», en A. Ducros y J. Ducros (dir.): *L'homme préhistorique Images e imaginaire*. L'Harmattan, Paris, 139-157
- PINKER S. (2007): *La tabla rasa. La negación moderna de la naturaleza humana*. Paidós. Barcelona
- PIROSKA, N. (2000): *Le don des larmes au Moyen Âge. Un instrument spirituel en quête d'institution (Ve-XIIIe siècle)*. Albin Michel, Paris.
- PLASSARD, J. (1999): *Rouffignac. Le sanctuaire des mam-mouths*. Seuil, Paris.
- PREUSCHOF, S. (1992): «Laughter» and «smile» in Barbary macaques (*Macaca sylvanus*). *Ethology* 91, 220-236.
- PROPP, V. (1980): *Edipo a la luz del folklore (Cuatro estudios de etnografía histórico-cultural)*. Fundamentos, Madrid.
- PROVINE, R. R. (1993): «Laughter punctuates speech: linguistic, social and gender contexts of laughter». *Ethology* 95, 291-298.
- PROVINE, R. R. (2000): *Laughter: A Scientific Investigation*. Viking Press, New York.
- QUEROL, M. A. (2001): «De maravillosos hombres y pobres monos. Análisis del fenómeno antropocéntrico en la bibliografía española sobre los orígenes humanos». *Complutum* 12, 237-248.
- SACCHI, D. (2003): *Le Magdalénien Apogée de l'art quaternaire*. La maison des roches, Paris
- SHINER, L. (2004): *La invención del arte. Una historia cultural*. Paidós, Barcelona.
- RADIN, P. (1969): *The Trickster: A Study in American Indian Mythology*. Greenwood Press, New York.
- RAGAZZI, G. (1992): «La Danza nella Preistoria». *Tema di Medicina e Cultura* 24 (5), 48-54.

- RASKIN, V. (1985): *Semantic Mechanisms of Humor*. Reidel, Dordrecht y Boston.
- REINACH, S., (1912): *Cultes, Mythes et Religions* (tome IV). Ernest Leroux, Paris.
- RENFREW, C. y BAHN, P. (1993): *Arqueología. Teorías, métodos y práctica*. Akal, Madrid.
- RICHERSON, P. y BOYD, R. (2005): *Not by genes alone*. The University of Chicago Press, Chicago.
- RIVERO, O. (2015): *Art mobilier des chasseurs magdaléniens de la façade atlantique*. ERAUL, Liège.
- RODANÉS VICENTE, J. M<sup>a</sup>. (1988): *La Prehistoria. Apuntes sobre concepto y método*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- RUIZ ZAPATERO, G. (2012): «Presencia social de la arqueología y percepción pública del pasado. Construcciones y usos del pasado patrimonio arqueológico, territorio y museo», en C. Ferrer García y J. Vives-Ferrándiz Sánchez (eds.), *Museu de Prehistòria de València*, Valencia, 31-75.
- RUIZ ZAPATERO, G. (2014): «Escribir como Arqueología, Arqueología como escritura». *AnMurcia* 30, 11-28.
- RUSSELL, B. ([1930 2003]: *La conquista de la felicidad*. Mondadori, Barcelona.
- SABATER PI, J. (1984): *El chimpancé y los orígenes de la cultura*. Anthropos, Barcelona.
- SAINT-PÉRIER, R. de. (1930): *La grotte d'Isturitz I. Le magdalénien de la salle de Saint-Martin*. Archives de l'Institut Paléontologie Humaine mémoire 7. Masson et Cie, Paris.
- SANCHIDRIÁN, J. L. (2001): *Manual de arte prehistórico*. Ariel, Barcelona.
- SERVAIS, V. (1999): «Autour du chat du Cheshire et de son sourire». *Approche comparative du rire et du sourire. L'Homme* 150, 157-176.
- SINGER, P. (1995): *Ética práctica*. Cambridge University Press, Cambridge.
- SMAIL, D. L. y SHRYOCK, A. (eds.) (2011): *Deep History*. University of California Press, Berkeley.
- SOPEÑA, G. (1987): *Dioses, ética y ritos Aproximaciones para una comprensión de la religiosidad entre los pueblos celtíberos*. Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza.
- SORIA LERMA, M. y LÓPEZ PAYER, M. G. (1989): *El arte rupestre en el sureste de la Península Ibérica*. Miguel Soria Lerma, Jaen.
- SPIKINS, P., HITCHENS, G., NEEDHAM, A. y RUTHERFORD, H. (2014): «The Cradle of Thought: Growth, Learning, Play and Attachment in Neanderthal Children». *Oxford Journal Archaeology* 33 (2), 111-134.
- STEWART, J. H. (1991): *The Clown in Native North America*. Garland, New York.
- TOMASELLO, M. (1999): *The Cultural Origins of Human Cognition*. Harvard University Press, Cambridge.
- TYMULA, S. (1995): «Figures composites de l'art paléolithique européen». *PALEO* 7, 211-227.
- UTRILLA, P. (2000): *El arte rupestre en Aragón*. Colección CAI-100 N° 56, Zaragoza.
- UTRILLA, P. y MARTÍNEZ BEA, M. (2004-2005): «La captura del ciervo vivo en el arte prehistórico». *Munibe* 57 (3), 161-178.
- VAN ALDABA, A y VAN ALDABA A.M. (1990): «Scènes de danse et de chasse sur les rochers du plateau noir en Libye». *Archéologia* 261, 31-45.
- VAN HOOFF, J.A.R.A.M. (1967): «The facial displays of the Catarrhine monkeys and apes», en D. Morris (ed.): *Primate ethology*. Aldine, Chicago, 7-68.
- VAN HOOFF, J.A.R.A.M. (1972): «A comparative approach to the phylogeny of laughter and smiling», en R. A. Hinde (ed.): *Non-verbal communication*. Cambridge University Press, Cambridge, 209-238.
- VAN HOOFF, J.A.R.A.M. (1976): The comparison of facial expressions in man and higher primates, en M. Von Cranach (ed.): *Methods of Inference from Animal to Human Behaviour*. Mouton-Aldine, La Hague-Chicago.
- VAN HOOFF, J.A.R.A.M. (2001): «Rire et sourire. L'évolution d'un comportement humain», en P. Picq e Y. Coppens (dir.): *Aux origines de l'humanité. Le propre de l'homme*. Fayard, Paris, 396-421.
- VERDON, J. (2001): *Rire au Moyen Âge*. Perrin D.L, Saint-Amand-Montrond.
- VETTIN, J., y TODT, D. (2005): «Human laughter, social play, and play vocalizations of non-human primates: An evolutionary approach». *Behaviour* 142, 217-240.
- VIALOU, D. (1991): *La Préhistoire*. Gallimard, Paris.
- VIALOU, D (1998): *L'art des grottes*. Scala, Paris.
- WILKINSON, R. H. (2003): *The Complete Gods and Goddesses of Ancient Egypt*. Thames Hudson, London.
- WILKINSON, R. H. (2011): *Cómo leer el arte egipcio. Guía de jeroglíficos del Antiguo Egipto*. Crítica, Barcelona.
- WUNN, I. (2012): *Las religiones en la Prehistoria*. Akal, Madrid.
- ZILHÃO, J. (2010): «Symbolic use of marine shells and mineral pigments by Iberian Neandertals». *Proc. Natl. Acad. Sci. U.S.A.* 107, 1023-1028.