

NUESTRA INCONSCIENTE Y EQUIVOCADA MANERA DE CONTEMPLAR EL ARTE PALEOLÍTICO

Resumen: El autor describe algunos comportamientos reiterativos de la comunidad internacional estudiosa del arte paleolítico, que entiende ser equivocados. Entre otras la persistencia en proponer nuevas hipótesis que expliquen el significado del arte pese al reconocimiento de que no son contrastables, o en desarrollar nuevas investigaciones basadas en hipótesis que han sido objeto de repetidas y graves críticas suficientes para invalidarlas, o en basar su juicio sobre la autenticidad del arte, que no puede ser fechado, en la palabra de personas a las que se le inviste de autoridad. De sus consideraciones deduce que la manera de contemplar el arte paleolítico es equivocada pero que superar la equivocación no depende de la voluntad de los individuos sino de instancias inconscientes a las que no se puede dominar.

Palabras clave: Arte, Paleolítico, Metodología, Hipótesis, Estilo.

Abstract: The autor describes some iteratives behaviors of the international community studing the paleolithic art that considers mistaken. For example, the persistence in proposing new hypothesis to explain the meaning gives of the art although they cannot be contrasted. Also to develop new investigations according to methods that have been annulled by the critic. Or in using the argument of "authority" to certify the authenticity of the certains figures of the paleolithic art. The autor says that the described behaviors cannot changed by the will of the individuals baut the unconscious mecanismes of the human collective.

Key words: Art, Paleolithic, Methodology, Hypothesis, Style.

La experiencia que he acumulado en los últimos veinte años de preferente dedicación al estudio del arte paleolítico y en consecuencia al pensamiento de sus tratadistas, ya mis maestros ya mis colegas, combinada con la reflexión, me ha proporcionado un conocimiento de su comportamiento mental, que me empuja a reflexionar sobre él ante mis contemporáneos.

Con esta reflexión no pretendo criticar ni juzgar el valor histórico de los estudios que los investigadores que cito han publicado, sino observar la reiteración de varias de las conductas tanto del colectivo como del individuo a lo largo del tiempo. Y también buscarles una explicación, ya que algunas del colectivo me parecen en algunos aspectos manifiestamente faltas de lógica y otras del individuo de escasa utilidad para hacer reflexionar al grupo, al menos en un tiempo razonable.

Como se deduce fácilmente del título, al reconocerme tanto miembro del colectivo como individuo particular, soy consciente de haber compartido durante mucho tiempo las conductas que analizo, por lo que esta reflexión que va dirigida a todos, va dirigida en primer lugar a mí mismo.

El objeto de mi reflexión lo constituyen las conductas del colectivo y del individuo en lo que hace a algunos aspectos de la Metodología del estudio del arte paleolítico, que considero interesantes, y dejo de lado las demás.

Las observaciones que siguen no pretenden explicar una lección de crítica historiográfica; simplemente se limitan a recordar hechos tanto cercanos como lejanos, de sobra conocidos por todos los

que hayan investigado el arte paleolítico, y a reflexionar sobre ellos, por lo que dejo de lado el aparato crítico, obligatorio en un trabajo de investigación y acepto las condiciones y el valor de un ensayo.

Comenzaré por analizar la reiteración de los esfuerzos que la investigación dedica a buscar la explicación de los aspectos simbólicos del arte paleolítico, es decir, el significado o función de la decoración de los santuarios.

Desde la década de los 1960, la hipótesis de Leroi-Gourhan sobre la concepción binaria del universo mental de los paleolíticos fue aceptada de una manera prácticamente universal, yo incluido.

La crítica que se hizo de ella a causa de la ausencia de contexto al que referir aquel pensamiento y por tanto la imposibilidad de contrastar la hipótesis, fue la misma que se había hecho a otras interpretaciones que se habían ido formulando desde el origen mismo del estudio de este arte. Pero nadie la tomó en consideración.

El paso del tiempo con la aparición de nuevas interpretaciones dotadas de la misma capacidad de prueba que la primera, podía haber llevado a la investigación a reconocer que toda nueva explicación que se formulara, debería contar con una posibilidad de contrastación para que tuviera mayor grado de probabilidad. Sin embargo, en el período en que me he ocupado del arte paleolítico, he contemplado la sustitución de la hipótesis del dualismo por la del chamanismo, conducta que se ha repetido cada cierto tiempo desde el origen de los estudios sobre el tema.

Como el ritmo de cambio en nuestros días es mucho mayor que el de hace un siglo, otras conductas más o menos ambiciosas en cuanto a los hechos explicados se refiere, pero con las mismas condiciones críticas, se han repetido entre tanto. Así, la de José Miguel de Barandiarán tratando de relacionar (y por tanto de alguna manera explicar) las figuras de las cuevas paleolíticas del País Vasco con las que se describen en la mitología que pudo rastrear todavía en el pensamiento popular de los vascos de su tiempo. También se podrían añadir otras menos simbólicas, como la de la comunicación, al estilo de lo que ideó en su día Ucko o recientemente ha reideado Mythen. Y en general lo mismo puede decirse de cuantas propuestas se han ofrecido y se siguen proponiendo para explicar las funciones de objetos adornados con dibujos, el significado de los llamados signos, las posturas de los animales dibujados en paredes u objetos, etc. para las que no se ha aportado contrastación alguna.

La Crítica comenzó ya desde el principio su trabajo de análisis del valor de los estudios dedicados a este arte y lo fue repitiendo cada vez que una nueva explicación aparecía con la pretensión de resolver el agudo y atrayente problema. Esta repetición revelaba que, pese a los esfuerzos una y otra vez repetidos para lograrlo nunca se alcanzaba el objetivo deseado. Lo cual llevaba a suponer que el objetivo era inalcanzable, y además que su inasequibilidad procedía de la ausencia del contexto que confirmara su viabilidad.

Sin embargo esta idea, repetida tantas veces cuantas nuevas soluciones se presentaban, ni tuvo ni tiene el poder de convencer al colectivo de los prehistoriadores de la necesidad de abandonar este objetivo. Cuando el efecto de la novedad causado por la nueva explicación se haya debilitado, se renovará el esfuerzo por encontrar otra hipótesis, derivada igualmente de la sorpresa producida por alguna nueva observación pero dotada de la misma capacidad de contrastación. Esta conducta no ha variado tampoco ante la proliferación, desde hace ya muchos años, de estudios sobre la metodología histórica aplicable a la Arqueología en general y, en su debida medida, al arte paleolítico.

Otra conducta cuya reiteración también me ha llamado la atención es la que se sigue en la valoración artística de las figuras paleolíticas, que hicieron y siguen haciendo los estudiosos de este arte. Los primeros prehistoriadores y, fundamentalmente H. Breuil, adoptaron ante el arte paleolítico la misma actitud que la sociedad adoptaba ante el movimiento artístico dominante en los últimos años del siglo XIX, que era el naturalismo, para muchos equivalente radical del realismo. Tal actitud, convertida en un principio de interpretación, nunca codificado, pero siempre fielmente seguido,

fue la de considerar que los dibujos parecidos al natural eran fruto de la habilidad y los poco o nada parecidos, consecuencia de la torpeza. Y ello porque el arte en general y el paleolítico en particular tenía como misión reproducir el natural. El descubrimiento de este arte no planteó a la sociedad del tiempo un problema de valoración; simplemente era uno más que debía ser juzgado según los cánones aceptados en aquel tiempo, como se juzgaron los movimientos renovadores y luego las vanguardias.

Tal actitud podría entenderse y justificarse en los primeros prehistoriadores, por su pertenencia a círculos académicos y sociales respetuosos con la tradición, de los que H. Breuil podía ser el prototipo por su pertenencia al clero. Lo que me llama la atención es que, aunque tal actitud es muy natural y frecuente, no fuera corregida poco a poco por los prehistoriadores que se iban incorporando con el paso del tiempo al estudio de este arte, a la vista del cuestionamiento teórico que inevitablemente traían consigo dos hechos, en parte contemporáneos y en parte sucesivos: la aparición de la Escuela de Viena y la negación del realismo por las vanguardias europeas.

La aparición, coincidente con el descubrimiento del arte paleolítico, de una teoría artística desarrollada por los representantes de la llamada Escuela de Viena con C. Fiedler y A. Riegl a la cabeza, trajo consigo varias ideas que podían haber cambiado radicalmente las actitudes naturalistas y realistas de la sociedad europea ante el arte y con ellas la de los prehistoriadores.

Entre las ideas que se produjeron, destacaría algunas de las que formularía Worringer, uno de sus representantes, en 1908 en su célebre obra sobre la abstracción. Una podría ser la de que el criterio a que nos aferramos como a cosa natural al juzgar la obra de arte es el acercamiento de la obra a la realidad, que es lo mismo que la vida orgánica, de manera que cualquier concepción históricoartística que rompiera esta unilateralidad debería ser considerada como una ofensa al sentido común, porque éste era la pereza del entendimiento a salir del pequeño recinto de las representaciones y admitir la posibilidad de otras premisas.

Una segunda sería la de que lo que desde nuestro punto de vista nos parece la peor deformación, debe haber sido en cada caso, la suprema belleza y la realización de su peculiar voluntad de arte.

Y una tercera, la de que una tendencia abstracta se revela en la voluntad de arte de los pueblos en estado de naturaleza hasta donde exista en ellos tal voluntad, en la voluntad de arte en todas las épocas primitivas.

Sin embargo los prehistoriadores en general pasaron de largo ante las nuevas ideas sin llegar siquiera a preguntarse si las obras paleolíticas, consideradas unánimemente artísticas desde los primeros trabajos de Piette, deberían ser entendidas de acuerdo con los nuevos presupuestos artísticos.

El segundo hecho lo constituyen la aparición y proliferación de las revolucionarias vanguardias europeas, algunas de las cuales relacionaban directamente sus obras con las de los grupos prehistóricos de África, Oceanía, etc. y otras, fácilmente relacionables con la valoración del arte paleolítico, mantenían que el arte no se identifica necesariamente con la estética.

Hacia los años 50, pese a la importancia que los regímenes fascistas habían otorgado en los países de su dominio al realismo/naturalismo, círculos europeos, aunque no siempre universitarios, crecientemente más amplios, aceptaban que la vanguardia y la abstracción, como su representación más significativa, debían ser consideradas actitudes del mismo rango artístico que el naturalismo o el realismo de finales del siglo XIX.

Pero los prehistoriadores seguían manteniendo este punto de vista, a veces ayudados por etnógrafos y paleontólogos, que suponían que los prehistóricos a fuer de cazadores dependientes de los animales para su subsistencia y en contacto directo y permanente con ellos, debían poseer un conocimiento tan perfecto de la anatomía y del movimiento de los animales, que su primer impulso les habría llevado a reproducirlos en el arte. A la aceptación de este supuesto podría haberles ayudado la

observación de algunos detalles altamente realista de algunas figuras, pero igualmente el desconocimiento del tratamiento siempre abstractizante del resto.

Lo que me llama la atención es que la misma conducta se ha ido repitiendo sin variación apreciable hasta nuestros días, pese a que esta actitud y estos presupuestos han ido ganando progresivamente terreno en la consideración social.

En esta situación no puedo entender la posición generalizada de la investigación francesa sobre el significado de la hipertrofia de la cabeza en las figuras de caballo llamadas por ello de «cabeza hipertrofica», localizadas entre el Perigord y el Pirineo occidental. La opinión dominante mantenía que aquella deformación era la reproducción de una deformidad que la cabeza de los caballos del Magdaleniense final experimentó, pese a que los estudios de los paleontólogos franceses sobre los caballos de este tiempo no ofrecían apoyo alguno a tal suposición. Algunas voces críticas se alzaron para oponerse a ella, pero seguía manteniéndose en torno a 1990, cuando, en el Coloquio Internacional de Foix-Mas d'Azil, celebrado para conmemorar el centenario de las excavaciones de Piette, propuse reconocer una «escuela» de grabadores de este tipo de figuras, tenidas por mí como artísticas, en torno a La Madeleine.

Aquella postura del colectivo constituía una prolongación de la «tradición naturalista». El mismo hecho artístico se deformaba ya que no se veía más que la hipertrofia de una parte de ellas cuando en realidad toda la figura estaba deformada con arreglo al mismo principio, lo cual las convertía en estrictamente semejantes a las de los artistas de las vanguardias contemporáneas de los tratadistas del fenómeno.

Esta posición era sostenida por el colectivo de prehistoriadores y puede decirse que no ha sido abandonada en nuestros días.

Deseo subrayar en este hecho que el colectivo de los prehistoriadores haya permanecido durante tanto tiempo, y siga en su mayoría cerrado a una actitud hace mucho tiempo asumida no sólo como un principio de la interpretación antropológica sino también por amplios círculos sociales como característica del arte de su tiempo.

Otra conducta cuya reiteración me interesa subrayar es la que representa el rechazo de la idea de que deban aplicarse al estudio del arte paleolítico todos los mecanismos de investigación que se aplican al análisis de las demás, porque genera flagrantes contradicciones.

Una primera resulta de la valoración que los prehistoriadores hacen del carácter anónimo de las representaciones paleolíticas. En efecto, si la Historia del arte se ha esforzado por idear mecanismos de atribución para sus anónimos habría que hacer lo mismo para atribuir los anónimos paleolíticos, toda vez que este arte es de igual rango que las demás artes históricas. Es una primera contradicción.

Una segunda resulta del rechazo automático de la posibilidad de identificar autores y de la aceptación automática de la identificación de los grupos y los estilos. Parece lógico que se negara la posibilidad de identificar autores como consecuencia del fracaso de un esfuerzo repetido por conseguirlo, pero es justamente lo contrario, puesto que se ha partido del supuesto de que tal tarea era imposible. Leroi-Gourhan fue uno de los autores que más explícitamente se manifestó en este sentido en su programática obra sobre la prehistoria del arte. Y es la misma que he visto repetida por la generación de mis maestros y la constato a diario entre los que constituyen la mía. Pero creo que no se trata de la poderosa influencia de este autor porque he visto que muchos ni siquiera han reconocido que su rechazo figuraba explícitamente en su famosa obra.

Según este punto de vista, es imposible identificar al individuo pero es posible identificar al grupo o al estilo. Esta convicción era común e íntimamente sentida por los que compartieron los trabajos del Symposium de 1979 celebrado en Madrid para conmemorar el centenario de Altamira

y sigue siéndolo en estos días. Sin embargo es una contradicción flagrante, ya que la idea de que no es posible identificar un grupo estilístico sin identificar previamente a sus representantes, puede ser considerada evidente. La evidencia estriba en que para identificar un grupo es necesario reunir a varios componentes diferentes, porque de otro modo no habría grupo.

No todas las ideas gozan de esta claridad, pero poseen la suficiente como para no poder pasar ante ellas sin reconocerla. Una es la que se evidencia en la larga historia de la hipótesis de los estilos del arte paleolítico. En su última formulación por Leroi-Gourhan hay varios aspectos que parece «imposible» admitir. Entre ellos está la definición del estilo I, la cual está basada en los caracteres de aproximadamente ocho grabados esquemáticos, siete de los cuales ninguno presentan esquematizaciones no figurativas y un octavo podría interpretarse tanto como una cabeza de caballo como por otro esquematismo, localizados todos en una pequeña región de Francia. Me parece que siendo el concepto de estilo utilizado en el arte paleolítico el mismo que el utilizado en la Historia del arte, habría que exigir como necesarias para la definición de un estilo generalizado, un número mayor de claras figuraciones distribuidas por toda el área de este arte, así como un cierto número de características formales, que les fueran exclusivas. Pero el concepto no fue unánimemente rechazado.

Por el contrario, cuando en el Coloquio Internacional de Foix-Mas d'Azil que he recordado, uno de los participantes propuso añadir a los de Leroi-Gourhan, cuya validez se daba por supuesta, un quinto estilo a base de las figuras de bóvidos cuyos cuerpos estaban cubiertos completamente por una fina retícula, localizados en la región del Garona y Pirineo, la oposición a la propuesta fue unánime. Y sin embargo tanto por su carácter abiertamente figurativo como por la unanimidad en el modelado del cuerpo y su diferencia del resto, la propuesta tenía, no suficiente (se podía haber reducido a una «escuela») pero sí bastante mayor fundamento que la del estilo I de Leroi-Gourhan.

Una situación semejante es la que muestra el uso de la Crítica histórica en la investigación, como parte que sucede a la Heurística. Es aceptado universalmente que toda investigación debe arrancar allí hasta donde han llegado las investigaciones anteriores. Este principio se cumple de manera puramente formal, porque se entiende exclusivamente como una recogida de lo publicado hasta el momento. Sin embargo no se atiende a la Crítica, la cual especifica qué inconvenientes tienen cada uno de los sistemas de interpretación que se han propuesto. De este modo sólo se consideraría ilícito utilizar un sistema de interpretación antiguo e invalidado por la Crítica, pero no utilizar uno reciente, aunque también lo estuviere. Es lo mismo que ha sucedido y sucede en nuestros días con el sistema de Leroi-Gourhan. Su fascinación ha llegado hasta el punto de que en ámbitos universitarios se sigue utilizando como si la Crítica no hubiera denunciado en muchas ocasiones sus graves defectos hasta el punto de cuestionar su misma viabilidad. Esta actitud convierte a la Crítica en un ejercicio de acrobacia decorativa inservible para la búsqueda de hipótesis crecientemente más contrastadas. La consecuencia es fatal porque la ausencia de Crítica histórica convierte a este parte del pensamiento arqueológico en una variedad de la literatura de ficción.

Estas consideraciones me llevan justamente a analizar el hecho de la persistencia del acatamiento generalizado en el colectivo de prehistoriadores del principio de autoridad. La idea de que era evidente que el arte paleolítico evolucionaba mediante la sucesión de estilos se había impuesto desde los primeros trabajos de H. Breuil. Aunque su propuesta fue muchas veces retocada por diferentes autores, siempre lo había sido en el sentido de añadirle nuevos ciclos hasta que Leroi-Gourhan, en su última reforma, le dotó de un mecanismo de evolución basado en el análisis y clasificación de la forma, lo cual la convertía en un ente artístico.

A partir de la publicación de su celebrada obra, la comunidad internacional aceptó analizar los nuevos descubrimientos bajo el prisma del nuevo sistema. Sin embargo aquel mecanismo no resulta-

ba siempre preciso puesto muchos autores para adaptarlo a sus figuras idearon entes intermedios no reconocidos por el creador como los «interestilos» (estilo II avanzado o tardío, estilo IV final, etc.) que permitieran adaptar figuras a estilos en los que no encajaban.

La crítica vio tan graves inconvenientes en él tanto desde el punto de vista antropológico como artístico como para buscar otro más satisfactorio, y así lo dijo. Sin embargo la comunidad internacional pareció optar por no dar tal crítica por existente y seguir utilizándolo. Lo cual parece especialmente llamativo y poco razonable especialmente en el ámbito de la Universidad. Y no se piense que esta postura estaría justificada por el reconocimiento de aquel principio metodológico que Trigger había recogido hacía años, de que en el futuro se demostrará que toda hipótesis es falsa, sino por un aferramiento o sumisión al sistema.

Esta «sumisión» puede explicarse por la fascinación que ejerce todo sistema y por la pereza ante la búsqueda de otro nuevo, pero también por la reverencia que todos sentimos en diferente proporción y distinta manera ante el «prestigio» o «autoridad» del «maestro» durante las diferentes fases de nuestro crecimiento intelectual, nuestro trabajo y nuestra experiencia.

Un caso de singular valor ilustrativo de esta conducta lo representa la conducta que se observa en la certificación de la autenticidad o falsía de los conjuntos de figuras de algunas cuevas, caso que conozco directamente por mi intervención en el de Zubialde (Álava). La autenticidad de este conjunto fue aceptada en primer lugar por todos, «autoridades» o no, que vieron directamente las figuras, antes del levantamiento de la sospecha de falsificación, basándose cada uno sin duda en diferentes razones, pero todos sobre todo en el principio de buena fe.

Sin embargo en un momento dado del tiempo en que se difunde la noticia a los medios, Ucko, a la vista de algunas fotografías de las figuras, manifestó su sospecha de que éstas estuvieran falsificadas, basándose sobre todo en que alguna presentaba recursos de representación impropios de arte paleolítico.

Esta declaración fue suficiente para que a partir de aquel momento, todos los visitantes coincidieran con Ucko en su sospecha. En esta situación los investigadores pusieron en marcha un dispositivo de búsqueda de datos sospechosos, el cual llevó a reconocer que, una cabra, el único grabado del conjunto y algunos poquísimos y elementales signos pintados, habían aparecido en el plazo de tiempo que medió entre el momento del ofrecimiento del descubrimiento a las autoridades administrativas, y la visita a la cueva de de los investigadores encargados por éstas de estudiarla. El reconocimiento de este decalage llevó a sospechar a muchos que todo el conjunto estuviera falsificado.

Sin embargo un análisis somero revelaba que ni la opinión de los que sospechaban la falsificación como la de los que no la sospechaban carecía de argumentos suficientemente sólidos. Si Ucko hubiera manifestado su sospecha precisamente a causa de la forma o recursos de representación de la cabra, la única figura grabada, o de los signos pintados, se habría podido confiar en el valor de sus criterios de identificación del arte paleolítico en virtud de los cuales había mantenido su sospecha. Pero no ocurrió así. Lo que al profesor le planteaba dudas era especialmente la perspectiva del par trasero de un rinoceronte en negro, que tiene paralelos en muchas otras figuras, y sin embargo no se las plantearon las figuras que habían sido añadidas. Lo cual quería decir que aquella opinión no pasaba de ser una sospecha más sin fundamento.

Pero entonces se produjo otro hecho importante desde el punto de vista de la lógica. No sólo las figuras añadidas sino todas las restantes fueron declaradas falsas. Sin ningún argumento que pudiera apoyar la declaración. Sólo alguno se mostró partidario de no extender la condición de falso al resto del conjunto. Pero, como había ocurrido en tantos casos anteriormente, no fue oído. Como había ocurrido en otros casos los comportamientos del colectivo y del individuo siguen siendo los mismos.

Vuelvo a resaltar el comportamiento reiterado de la mente tanto del colectivo de los prehistoriadores, como del individuo en su crítica. Y esto mismo de una manera u otra ha ocurrido repetidas veces en la historia de los falsos.

A MODO DE REFLEXIÓN

Hay, dentro del estudio del arte paleolítico, otras conductas que podría reseñar, pero creo que las que analizo pueden servir como muestra para reflexionar acerca del valor de nuestro comportamiento intelectual.

La insistencia, con que se han producido las conductas colectivas difícilmente explicables, muestra que están sujetas a una instancia que habría que suponer no consciente y más poderosa que la suma de la inteligencia de cada uno de sus individuos. Cada uno de ellos podría ejercer el papel de crítico de las posiciones de la mayoría, pero nunca podría influir en ellas de manera que modificara la conducta colectiva por la presentación del nivel de racionalidad de sus posiciones. La conducta colectiva parece ciega si se la compara con la claridad que muestra la individual. Entre ambas se produce un desequilibrio o, de alguna manera, una especie de soterrada pugna, cuya suerte está siempre en manos de la colectividad. Se podría pensar, sin embargo, que ésta es tan clarividente como el individuo crítico, pero no lo parece porque no se puede determinar cuándo ésta adoptará las posiciones mejor avaladas por la racionalidad. El cambio se produce cuando algunas de las propuestas de los críticos se ven investidas no se sabe por qué resorte, de una nueva capacidad de convicción, a la que no puede resistirse.

En unos casos, es difícil comprender que el colectivo renuncie en determinados momentos y temas a toda lógica y en otros, que se puedan dejar de lado evidencias del razonamiento para seguir la ilógica rutina social, y en todos, que tales conductas puedan ser explicadas exclusivamente por las causas conscientes habitualmente invocadas en los estudios históricos.

Me parece útil suponer que nuestro conocimiento del arte paleolítico en cuanto mecanismo de comprensión y de raciocinio está en manos de una instancia inconsciente y por tanto difícilmente manipulable, la cual por esta misma condición, no se mueve a impulsos de la lógica ni de la cronología, y ante la cual el entendimiento crítico del individuo sólo puede ser aceptado cuando aquella lo permita.

Pero reconocer este procedimiento de la mente sin rebelarse contra él y sin hacer un esfuerzo por corregirlo, significaría renunciar al conocimiento histórico para ceder su lugar al vulgar, y permitir la conversión de la parte más elevada de este estudio, en una variedad de la literatura de ficción, la cual relata a veces hechos históricos. Este esfuerzo sin embargo es ciego, en el sentido de que sólo la instancia oscura decidirá cuándo y de qué manera le será concedida a la razón su pequeña parcela de dominio, e inútil, porque en algún momento del futuro se demostrará que su hipótesis también era falsa.

JUAN MARÍA APELLÁNIZ
Facultad de Letras.
Universidad de Deusto.
Apdo. 1. 48080 Bilbao.
e-mail: j.m.apellaniz@euskalnet.net