



Revista N.º 5
Guayaquil, Ecuador
abril 2022
ISSN: 2697-3596

La cueva de los sueños perdidos: lo éxtimo en el arte rupestre

Pablo Mogrovejo
Universidad de las Américas

RESUMEN

Este artículo, y el análisis de lo éxtimo desde el fenómeno Chauvet y *La cueva de los sueños perdidos* (la película documental del director Werner Herzog), propone un diálogo desde el arte rupestre hacia otros saberes como el psicoanálisis, la antropología, la filosofía y el cine (como práctica artística). Sus referencias principales son los textos que Lacan y Nancy escribieron a partir del arte prehistórico de las cuevas de Altamira y Lascaux, respectivamente. Desde lo éxtimo, y en oposición a lo íntimo, Lacan compara la creación artística con la cueva de Altamira en la manera de exteriorizar lo propio pero dejando un vacío que no logra ser colmado. Y, por otro lado, con *La cueva de los sueños perdidos*, Herzog logra representar lo éxtimo, al tiempo de reflexionar en el arte como una estrategia evolutiva del *Homo sapiens*.

PALABRAS CLAVE: Arte, arte rupestre, cine, documental, psicoanálisis, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Werner Herzog, Jean-Luc Nancy, Altamira, Lascaux, Chauvet.

ABSTRACT

This article, and the analysis of the extimacy from the Chauvet phenomenon and *Cave of the forgotten dreams* (the documentary film by director Werner Herzog), proposes a dialogue from rock art to other knowledge such as psychoanalysis, anthropology, philosophy, and cinema (as an artistic practice). Its main references are the texts that Lacan and Nancy wrote about the prehistoric art of the caves of Altamira and Lascaux, respectively. From the extima-

cy, and in opposition to the intimacy, Lacan compares artistic creation with the Altamira cave in the way of externalizing what is inner self but leaving a void that cannot be filled. And on the other hand, with *Cave of the forgotten dreams*, Herzog manages to represent the extimacy, while reflecting on art as an evolutionary strategy of *Homo sapiens*.

KEYWORDS: Art, rock art, film, documentary, psychoanalysis, Sigmund Freud, Jacques Lacan, Werner Herzog, Jean-Luc Nancy, Altamira, Lascaux, Chauvet.

¿Es su mano o es la nuestra?

La mano del arte es la mano extendida del primer pintor, el pintor de las cuevas y de las rocas. Como si de un acto de quiromancia se tratara, imaginamos observar las líneas de esa mano. En la línea del amor, dejaría ver su pulsión sexual, la extrañeza monstruosa de su intimidad, sus largos paseos frente al borde y al vacío. Su capacidad de trabajo, su presencia y su ubicación en el cosmos estarían marcadas en la línea de la sabiduría. La línea del destino nos contaría su exitosa adaptación, su profundo relacionamiento con mujeres, hombres, niños y ancianos; su buena salud con los animales y los bosques.

En cualquier caso, de este acto de quiromancia sabemos que el inicio de la línea de la vida del arte —aquella que se cruza con el destino del ser humano— está en una cueva al sur de los Alpes franceses. Más precisamente en la cueva de Chauvet.

Este artículo, y el análisis de lo éxtimo desde el fenómeno Chauvet y *La cueva de los sueños perdidos* (la película documental del director Werner Herzog), propone un diálogo desde el arte rupestre hacia otros saberes como el psicoanálisis, la antropología, la filosofía y el cine (como práctica artística). Sus referencias principales son los textos que Lacan y Nancy escribieron a partir del arte prehistórico de las cuevas de Altamira y Lascaux, respectivamente. Estas reflexiones son válidas, en momentos en que el arte —y su función dentro de la sociedad de la información— ha entrado en crisis frente a las ortodoxias de la economía, el consumo y el entretenimiento.

La cueva de los sueños perdidos tiene como locación principal la

cueva de Chauvet, al sur de los Alpes franceses, descubierta de manera accidental en 1994^{1 2}. Con más de 32 000 años de existencia y más de 400 pinturas en sus paredes, Chauvet es el registro pictórico más antiguo de la historia del arte: dobla en tiempo al resto de obras del arte rupestre, como las encontradas en las cuevas de Altamira o Lascaux. Hace 20 000 años, un alud selló la entrada original de la cueva de Chauvet, creando en ella un efecto de «cápsula del tiempo». Fue tal este efecto de prístina conservación, que en el momento de su descubrimiento se pensó que las pinturas eran un engaño forjado. Sin embargo, un primer vistazo a la formación de enormes cristales de calcita sobre la cueva y sobre las pinturas confirman la antigüedad del hallazgo.

Las pinturas de Chauvet pertenecen al Paleolítico y a la era del hielo, cuando Europa estaba cubierta por glaciares creando un clima frío, seco, aunque soleado. Durante este tiempo, un glaciar de 2.5 kilómetros de espesor protegía a Los Alpes, lo que hizo que el lecho marino tuviera una altura 100 metros menor a la que tiene hoy día. En este clima particular, Chauvet estuvo rodeada por un valle con una importante biomasa, y esta atrajo a grandes manadas de leones, lobos, leopardos, zorros, osos, y por supuesto homínidos como los neardentales y los *Homo sapiens*. Las pinturas de Chauvet son, en su mayoría, representaciones figurativas de mamíferos, como caballos, osos, rinocerontes, leones, antílopes, íbices, bisontes, ciervos, renos, mamuts y panteras³. Mucha de esa fauna está extinta. En contraste con esta extensa y rica figuración animal de las pinturas de Chauvet, apenas es posible observar la «representación» y la «presencia» del *Homo sapiens*. En una zona reservada de la cueva, se representa la figura de la parte inferior del cuerpo de una mujer, empezando por su pubis que se entrelaza con la cabeza de un bisonte con brazos humanos. En otro de los paneles próximos a la entra-

1 La mayoría de información expuesta en esta sección provienen de la película *La cueva de los sueños perdidos*.

2 Werner Herzog, *La cueva de los sueños perdidos* (Pasadena: Creative Differences Productions, 2010).

3 Algunas pinturas de la cueva también representan insectos como arañas y mariposas.

da de la cueva, un mural está compuesto por marcas positivas de la palma de la mano producidas por una persona de 1.82 metros de altura. Esta misma marca, —caracterizada por el meñique torcido de su creador— se repite en otro de los murales del fondo de la cueva.

De punta a punta, la cueva tiene 400 metros de extensión, y pese a que nunca fue habitada por homínidos o animales, en su suelo arcilloso se han encontrado una gran cantidad de huesos de águilas, osos, íbices, caballos y hienas. Una posibilidad es que la cueva haya tenido un uso ceremonial, tal como lo sugiere una formación de rocas coronada con el cráneo de oso, rodeada por restos de carbón, colocados frente al ingreso de la cueva. Del análisis de otros restos también se concluye el uso del fuego para iluminar las pinturas y para proyectar sombras sobre las paredes. Otra singularidad de Chauvet es la de acoger la huella más antigua de la humanidad: se trata del rastro de los pies de un niño que se han conservado muy próximos a las huellas de un lobo. En la actualidad, la cueva se mantiene herméticamente cerrada⁴ y recibe escasísimas visitas, principalmente de carácter investigativo por parte de un equipo interdisciplinario entre arqueólogos, antropólogos, paleontólogos e historiadores del arte. En el documental es posible determinar que Herzog y su equipo mínimo de producción apenas tuvieron acceso a la cueva por poco más de una semana y con unas limitadas horas de rodaje.

Con este manto surreal y sobrenatural, Herzog podría haber cobijado la tentación de dar una explicación esotérica o *New Age* a la cueva (tal como, lastimosamente, ha sucedido con los documentales sobre la cueva de los Tayos, por ejemplo). Afortunadamente, el director alemán camina por un sendero distinto y hace de la cueva de Chauvet una aventura sensorial y reflexiva sobre el arte como saber, como conocimiento y como una episteme característica en la evolución del *Homo sapiens* frente al resto de homínidos. El estreno de *La cueva de los sueños perdidos* en el Festival de Toronto de 2010 fue un acontecimiento en el mundo del cine, y sigue siendo uno de los pocos documentales exhibidos en salas de cine con formato digital 3D.

⁴ Tras varios años de visitas públicas, en 1963 la cueva de Lascaux tuvo que cerrarse luego de encontrar moho sobre sus paredes y pinturas.

Desde el psicoanálisis, Freud realizó varias lecturas sobre el arte y para ello se sirvió del mismo método que utilizó para sus pacientes, como las interpretaciones de sueños o los recuerdos infantiles. Entre los textos de Freud destacan varios dedicados a la vida de artistas como los conocidos *El Moisés de Miguel Ángel*, *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci*, *V Conferencia sobre psicoanálisis*, *El delirio y los sueños en la "Gradiva" de W. Jensen y otras obras*, y *El malestar en la cultura*. Tal como sucede en la teoría del psicoanálisis, para Freud las dos fuerzas que mueven el trabajo artístico e intelectual son la pulsión y la sublimación. Para el psicoanálisis de Freud, la sublimación y la pulsión tienen una relación directa con los grandes avances culturales e intelectuales.

En «El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo»⁵, Begonya Sáez y Ana Cecilia González contextualizan la sublimación freudiana en el arte rupestre. En este análisis, las autoras hacen referencia a las obras de Jacques Lacan, Jean-Luc Nancy y al propio Werner Herzog. Sáez y González ponen una particular atención al término lacaniano de *lo éxtimo*, como opuesto a lo íntimo⁶. Con el seminario *La ética del psicoanálisis*, Lacan utiliza la figura de la cueva, la caverna o la gruta como analogía de ese espacio donde se lleva a cabo una doble acción: por un lado la de excavar; y por otro, la de exteriorizar o sacar afuera lo propio o lo íntimo. La cueva, como la de Altamira o la de Chauvet, es el lugar central de la exterioridad de lo íntimo. Sin embargo, esa excavación deja un vacío o un hueco que no logra ser colmado.⁷ Y frente a ese vacío, o frente a la «vacuola» que llama Lacan, el sujeto o creador contornea sus bordes en busca del goce, y al mismo tiempo tiene la precaución de mantener una distancia frente al agujero: y como resultado de la sublimación, la

5 Begonya Sáez Tajafuerce y Ana Cecilia González, «El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo», en *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 492 Vol. 17 Núm. 2 (2014): 492.

6 El debate de lo éxtimo está empezando a tener interés en las artes. En su edición de noviembre de 2020, el Festival de Fotografía y Más Panoramic (en Grannollers, Cataluña) organizó el ciclo de conferencias *Extimidad (público, privado, secreto)*, ciclo dirigido por el fotógrafo Joan Fontcuberta. <https://kbr.fundacion-mapfre.org/actividades/panoramic-festival/>

7 Sáez y González, «El cuerpo en...», 492.

artista cubre ese vacío con máscaras, con objetos señuelos: «De ahí, de esa búsqueda incansable que convive con un eterno guardar distancia, la célebre fórmula que Lacan ofrece de la sublimación, según la cual esta consiste en elevar un objeto a “la dignidad de la Cosa”».⁸ Y es el propio Lacan el que compara la cueva del arte rupestre con la Cosa y la vasija de Heidegger. Lacan toma prestado de Heidegger el término «la Cosa» (*Das Ding*) y su imagen asociada con una vasija, y con él describe la doble función de exteriorizar lo íntimo, al tiempo de sostener y contener ese vacío: «El doble acoger del vacío destaca en el verter hacia fuera»⁹. El psicoanálisis lacaniano explica lo éxtimo desde la cueva del arte rupestre, en donde la creación artística tiene esa doble función: la de exteriorizar lo íntimo y la de dar presencia o representación de la existencia del vacío, una acción que, de manera simbólica, excava en lo real, en plenitud y goce. De cierta forma, la creación y el arte cosquillean con el vacío¹⁰. En cuanto a la pulsión —el otro concepto clave de psicoanálisis freudiano sobre el arte—, Sáez y González sostienen que «(...) la pulsión gira en su perpetua búsqueda de satisfacción, que nunca da con ese objeto faltante por estructura, relanzando el deseo»¹¹.

A lo éxtimo, Lacan matiza con el término *Unheimlich* a partir de su Seminario 10, *La angustia*, que, a su vez, proviene de un texto original de Freud. De acuerdo a Lacan, se trata de un precursor de la angustia que surge con la aparición inesperada de un sustituto del vacío: «Lo *Unheimlich* es entonces lo que surge en el lugar donde debería estar la falta, y es experimentado como una presencia de “inquietante extrañeza”».¹² ¿En qué se diferencia la sublimación de lo éxtimo con el *Unheimlich*? En ambos casos son presencia sin imagen, sin embargo, «(..) una estética de lo *Unheimlich* opera colmando el vacío con una presencia que resulta en una experiencia inquietante»¹³.

8 Sáez y González, «El cuerpo en...», 496.

9 Sáez y González, «El cuerpo en...», 495.

10 Mariana Pereyra, «El análisis como acontecimiento de lo éxtimo. Su (des)enlace en transferencia» (conferencia, Reunión Latinoamericana de Psicoanálisis, Río de Janeiro, octubre de 2017).

11 Sáez y González, «El cuerpo en...», 500.

12 Sáez y González, «El cuerpo en...», 500.

13 Sáez y González, «El cuerpo en...», 501.

Sáez y González amplían la explicación de lo éxtimo con las obras de Nancy y de Herzog. En «Pintura en la gruta», Nancy encuentra en el arte rupestre la génesis de un régimen de presencia y representación (figuración) de lo extraño y de lo monstruosamente semejante. Lo éxtimo en Nancy es mostrar esa extrañeza y monstruosidad fuera de sí, a manera de sorpresa: «La figura trazada presenta todo eso. Es la huella de la extrañeza que viene como una intimidad abierta, experiencia más interior que cualquier intimidad, hundida como la gruta, abierta como la aperturidad y como la apariencia de su pared»¹⁴. Para Sáez y González, esta apertura *excavada*, esa intimidad abierta, crea un vacío que no colma precisamente el vacío del que Lacan hace referencia en *La Cosa*, la mimesis perturbada, «lo que constituye borde»¹⁵. Nancy compara la extrañeza del primer artista rupestre —creador de esa presencia y de esa figuración sin clausura— con la extrañeza del extranjero: «Atrapado en esa postura, en medio de ese gesto, el primer pintor se ve, y el mundo con él, llegar a sí como aquel que él nunca fue ni será, como el extranjero llegado de ninguna parte y destinado a ninguna parte, sin ir, entonces, ni venir: únicamente puesto, separado, aislado en un trazo frente a sí»¹⁶.

En «Pintura en la gruta», Nancy examina la presencia artística más antigua del arte: el autorretrato. El autorretrato del arte prehistórico es la presentación misma, una exhibición abierta que, al mismo tiempo, es «patefacción» y estupefacción:

Apartada de toda prensión y de toda empresa que no sea la de exponer, en una quiromancia sin nada para descifrar, la mano del primer pintor, el primer autorretrato, se muestra desnuda y silenciosa, y hace suya una insignificancia que todo desmiente cuando ella aferra un instrumento, un objeto o una presa¹⁷.

14 Jean-Luc Nancy, *Las Musas* (Buenos Aires: Amorrortu, 2008): 102.

15 Sáez y González, «El cuerpo en...», 494.

16 Nancy, *Las Musas*, 109.

17 Nancy, *Las Musas*, 104

En el caso del arte rupestre, la forma más originaria de autorretrato es la imagen de las manos sobre la pared de la cueva, común en casi todos los continentes, como los vistos en las pinturas americanas de la Cueva de las Manos (Argentina), o de la Sierra de Chiribiquete (Colombia). En *La cueva de los sueños perdidos*, el investigador Jean Clottes confirma que la primera pintura que se pudo observar desde la entrada principal de la cueva fue el mural de manos, realizado por un solo individuo.

En el caso de *La cueva de los sueños perdidos*, Sáez y González plantean un primer obstáculo: la subordinación al régimen de representación desde lo contemporáneo, dadas las distancias temporales y culturales con el arte de las cuevas. En su documental, Herzog reconoce esta limitación:

JULIEN MONNEY (ARQUEÓLOGO)

Nuestro objetivo es crear historias de lo que pudo suceder en el pasado (...)

Definitivamente, nunca lo sabremos porque el pasado está perdido para siempre.

Nunca podremos reconstruir el pasado.

Solo podemos crear una representación de lo que logró existir hasta ahora.

y de lo que tenemos a mano hoy en día.¹⁸

Más allá de estas limitaciones de representación, entre los aciertos de la película de Herzog están el de poder representar tanto lo éxtimo como «la experiencia inquietante» de lo *Unheimlich*. Y para esto, resumimos tres secuencias emblemáticas del documental. En la primera, un joven arqueólogo narra el efecto de *shock* como resultado de su primera visita de cinco días a Chauvet:

JULIEN MONNEY (ARQUEOLOGO)

Todas las noches soñaba con leones reales y pintados.

Y para mí, el mismo *shock* se repetía todos los días.

Era un *shock* emocional.

¹⁸ Werner Herzog, *La cueva de los sueños perdidos* (Pasadena: Creative Differences Productions, 2010), 16:40.

Soy un científico, pero también soy un ser humano.
Y después de cinco días, decidí no regresar a la cueva
porque necesitaba tiempo para relajarme...
y para absorber.
(...) Era más bien una sensación poderosa y profunda
de entendimiento, un entendimiento que no
funciona de manera directa.¹⁹

En otra escena, es el propio Herzog el que expresa las sensaciones y emociones tras visitar la cueva:

HERZOG (EN OFF)

Nos sentíamos como enanos
dentro de estas enormes cámaras,
iluminados por nuestras luces divagantes.
Muchas veces nos vencía una sensación
extraña e irracional, como si hubiéramos
interrumpiendo a la gente del Paleolítico
en su trabajo. Sentíamos como si nos observaran.
Esta sensación les ocurrió a algunos científicos
y también a los descubridores de la cueva.
Fue un alivio salir y volver a la superficie.²⁰

Y tal vez uno de los momentos más extraordinarios ocurre al inicio de la película, en la primera visita guiada por Jean Clottes, el director del primer equipo de investigación de Chauvet tras su descubrimiento en 1994. En esta secuencia —que podría ser la cumbre de lo éxtimo— Clottes pide hacer silencio y el efecto es sobrecogedor, ya que los latidos del corazón de los visitantes se amplifican en las paredes de la cueva produciendo una resonancia única:

HERZOG (EN OFF)

Estas imágenes son recuerdos
de sueños olvidados hace mucho tiempo.

¹⁹ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 17:20.

²⁰ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 1:02:00.

¿Es el latido de sus corazones o del nuestro?
 ¿Seremos capaces de entender el mensaje
 de los artistas con tal abismo de tiempo
 sobre nosotros?²¹

Es, precisamente, la imagen del silencio en la cueva una de las que Nancy usa para explicar la extrañeza: «Por consiguiente, no se trata tampoco del silencio que retiene y reserva, sino del que deja sobrevenir la extrañeza del ser: su inmediata contigüidad, en la pared misma. Ese silencio no hace nada: expone todo»²².

Se trata de otra secuencia que puede explicar y caracterizar la experiencia de lo éxtimo en el arte rupestre, desde su práctica y su método de creación. En ella, Herzog dialoga con el arqueólogo Julien Monney, quien resume el sentido de la creación en el arte rupestre. Para ilustrar, Monney toma el ejemplo de una experiencia etnográfica de arte rupestre en Australia, en el siglo XX:

JULIEN MONNEY

En Australia, en los años setenta,
 un etnógrafo estaba en el campo
 con un aborígen que era su informante,
 y llegaron a un refugio de roca.
 En ese refugio de roca había algunas pinturas,
 y el aborígen empezó a sentirse muy triste
 porque vio que algunas pinturas
 se estaban desgastando.
 En esa región hay una tradición
 de retocar las pinturas, una y otra vez.
 Así que se sentó y comenzó
 a retocar las pinturas.
 El etnógrafo preguntó
 lo que cualquier persona de Occidente
 hubiera preguntado:
 “¿Por qué estás pintando?”

²¹ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 23:00.

²² Nancy, *Las Musas*, 105.

El hombre respondió, y su respuesta fue muy intrigante:
"No estoy pintando. Es la mano, solo la mano. Es el espíritu quien en realidad está pintando".

HERZOG

La mano del espíritu...

JULIEN MONNEY

Sí, porque el hombre es parte del espíritu.²³

En otra secuencia de la película, este mismo efecto de «palimpsesto de la mano del espíritu» es estudiado por dos investigadores de Chauvet, Carol Fritz y Gilles Tosello. Mediante escáneres y fotografías de los murales, los investigadores han encontrado varias capas de pinturas y raspados separados por el tiempo, cada una con una técnica y figuración distinta. La primera capa tiene las marcas de los rasguños de un oso sobre la pared de la cueva y data de 40 000 años de antigüedad. Y, mientras la primera capa fue pintada por un dedo (y sobre los rasguños del oso), en la segunda fue utilizada una vara. En la pintura más antigua hay un mamut, más otros raspados hechos sobre los rasguños del oso para crear un efecto de fondo blanco. Luego le sigue otra capa con dos rinocerontes en posición de ataque. De manera sucesiva aparecen tres toros, y una serie de caballos colocados de arriba hacia abajo. Hasta que en la última pintura hay un caballo, el más próximo al ingreso de este panel. Todas las capas y pinturas mantienen una armonía al utilizar el material, el contraste y la superficie de la pared como un caballete. En síntesis, hay un efecto de dinamismo circular hacia el centro del mural.

Nancy describe el efecto del palimpsesto del arte rupestre como el arquetipo original del arte como saber:

Por lo demás, el mundo solo es superficies sobre superficies: por mucho que se penetre detrás de la pared, no se encontrarán sino otras paredes, otros cortes, y estratos bajo estratos o caras sobre caras, la-

²³ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 1:14:00.

minado indefinido de capas de evidencia. Al peinar la pared, el *animal monstrans* no pone una figura sobre un soporte, levanta el espesor de este, la multiplica al infinito, y la figura misma ya no está sostenida por nada. Ya no hay fondo, o bien el fondo no es más que el advenimiento de las formas, la aparición del mundo.²⁴

Según Herzog, este efecto de palimpsesto tiene la capacidad de trascender y escapar la variable del tiempo:

HERZOG (EN OFF)

Al comparar todas las pinturas de la cueva.

es claro que las del panel de los caballos

fueron creadas por un solo individuo.

Pero inmediatamente junto a los caballos

hay figuras de animales pintadas

una sobre la otra.

Lo más sorprendente de esto

es que, en casos como este, después de usar

las pruebas de carbón, hay fuerte indicaciones

de que algunas pinturas fueron hechas

casi con 5000 años de diferencia.

La secuencia y duración del tiempo

es inimaginable para nosotros.

Estamos encerrados en la historia,

y ellos no lo estaban.²⁵

A más de esta atemporalidad, Herzog presenta otros dos rasgos del arte rupestre: fluidez y permeabilidad. Mediante la fluidez, los seres sintientes adoptan distintas formas independientemente de que sean homínidos, plantas o animales. Dadas ciertas circunstancias, un *Homo Sapiens* puede convertirse en un felino o en un árbol, y viceversa. A través de la permeabilidad no existen límites ni barreras entre la dimensión de lo real y entre el universo de los espíritus. En este contexto, la figura del chamán cobra relevancia, al estar dotado

²⁴ Nancy, *Las Musas*, 108.

²⁵ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*. 32:38.

de facultades y experiencias que le permiten viajar fácilmente entre una y otra dimensión.^{26 27}

El ejemplo más espectacular de la fluidez es el de la única representación humana encontrada en la cueva. Pintada sobre una estalactita, en esta pintura se observa a un bisonte abrazando el sexo de una mujer desnuda, una figura arquetípica que ha perdurado en el tiempo y que nos remite al Minotauro de Picasso. La jerarquía simbólica del pubis femenino de esta pintura es subrayada por Herzog, al compararla con otras obras artísticas del Paleolítico europeo, desde la Venus de Willendorf hasta las estatuillas encontradas en las montañas del Jura de Suabia (Alemania), incluida la más reciente de la Venus de Hohle Fels.

Herzog enfatiza el rol del arte como una estrategia exitosa de adaptación del *Homo sapiens* frente a otros posibles competidores homínidos, como los neandertales. El arte pictórico, a más de las esculturas y la creación de los primeros instrumentos musicales son rasgos distintivos del *Homo sapiens*, a diferencia de otros homínidos que no llegaron a tener ese nivel de abstracción y expresión:

NICHOLAS CONARD

Aquí estamos tratando
con la fase crítica de la evolución humana
donde dos formas de homínidos
están probando sus límites.
Lo que encontramos, una y otra vez,
es que los neandertales, aunque eran

26 Mircea Eliade resume a estos dotes como «el vuelo mágico» o ascensión celeste: «Muy probablemente la experiencia extática bajo sus innumerables aspectos sea inherente a la condición humana, en el sentido de que forma parte integrante de lo que se llama toma de conciencia por el hombre de su situación específica en el cosmos». Mircea Eliade, *El vuelo mágico y otros ensayos* (Madrid: Ediciones Siruela, 1997), 116.

27 A más de la práctica artística (la mano del espíritu), atemporalidad, fluidez y permeabilidad podrían ser alcanzadas a través de «(...)las propiedades de algunas plantas alucinógenas, por los sonidos de algunos instrumentos o por el éxtasis alcanzado por el nivel de concentración del chamán». Eileen López y Ángela Velásquez, «Aproximación al estudio iconográfico de las manifestaciones rupestres en el municipio de Támesis, Antioquia» (tesis de Antropología, Universidad de Antioquia, 2009), 34.

muy sofisticados, nunca tuvieron este nivel de artefacto simbólico.²⁸

Es en este punto que el discurso de *La cueva de los sueños perdidos* entra en contradicción. Herzog atribuye este salto evolutivo a la disruptiva aparición de «lo moderno» en el *Homo sapiens*, en el arte rupestre y en la cueva de Chauvet: «Es como si el alma del ser humano moderno hubiera despertado aquí»²⁹. En un primer momento, el concepto de «lo moderno» complementó al antropocentrismo del Renacimiento y fue moldeado por la individualidad, la acumulación de riqueza material del capitalismo, así como por el peso de la razón de las ciencias positivas de la Ilustración. El término *Homo sapiens*, precisamente, proviene de la taxonomía creada por el científico sueco Carlos Linneo, un perfil clásico de la racionalidad y de la modernidad de la Ilustración europea. En términos de métodos de producción artística e intelectual, la función de autor es el formato más característico de la modernidad. Durante este período, el artista se observa como un autor, es decir como el portador y el interlocutor *autorizado* de un discurso, pero también como un transformador del mundo. De acuerdo a Foucault, la función del autor es la de mantener una unidad discursiva a partir de un nombre propio, como una sinécdoque que permite «re-agrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros»³⁰. La modernidad, además, considera al autor como una especie de genio y una fuente inagotable de originalidad. La función y la dimensión «autor» amplifica al artista como actor social y le da un espacio privilegiado dentro de la esfera o de una opinión pública moderna. Mientras el arte rupestre es anónimo y sujeto a innumerables modificaciones sin una inscripción temporal, el arte moderno tiene un autor, una temporalidad, una obra unitaria y definitiva, obra que tiene una firma propia.

Recién entrado el siglo XX, el pensamiento racional y el discurso de lo moderno entraron en crisis con la aparición de nuevos

28 Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 49:10.

29 Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 47:21.

30 Michel Foucault, *¿Qué es un autor?* (Buenos Aires: ElSeminario, 2000-2005), 2.

saberes como el psicoanálisis, la antropología y la lingüística. En el campo artístico también surgen las vanguardias (como las del teatro de Artaud) que no solo cuestionan la racionalidad, sino que buscan crear un tipo de arte ritual o sagrado. Ese intento siempre fue infructuoso, y el propio Jerzy Grotowski admitió con honestidad los riesgos de esta aventura: «Después de tantas exploraciones, experimentos y reflexiones, aún dudo de una posibilidad directa en el teatro actual, en una época en que no existe ni fe comunal ni una liturgia arraigada en la psique colectiva como eje para el rito»³¹.

Y es esta contradicción, la de una modernidad individual y profana, la que Herzog sugiere que aparece en el contexto de un arte prehistórico, totalmente distinto en método y en espíritu. En este punto del relato, Herzog ha tomado un giro para reflexionar sobre el arte y su función como una estrategia de adaptación del llamado *Homo sapiens*:

JEAN CLOTTE

Los humanos han sido descritos
de varias maneras, ¿verdad?

Y por mucho tiempo han sido
llamados *Homo sapiens*.

Y sigue siendo llamado *Homo sapiens*,
“el ser que sabe”.

No creo que sea una buena definición
en absoluto.

No sabemos, no sabemos mucho.

Yo diría “Homo espiritualis”.³²

En el epílogo de la película, el argumento evolutivo de Clottes es sustentado y complementado por el arqueólogo Jean-Michel Geneste. Y es precisamente en este momento cuando Herzog reitera el término «moderno»:

31 Christopher Innes, *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia* (Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992), 190.

32 Nancy coincide con esta conexión entre el arte y la evolución, y encuentra, en la mano, el gesto de la mano tendida sobre la pared (109).

HERZOG

¿Crees que las pinturas
en la cueva de Chauvet
fueron, de alguna manera, el inicio
del alma moderna del ser humano?
¿Qué constituye lo humano?

JEAN-MICHEL GENESTE

Lo humano es una muy buena adaptación
con el mundo. La sociedad humana
necesita adaptarse al paisaje, a otros
seres, a los animales, a otros grupos humanos.
Y comunicar algo, comunicarlo
e inscribir el recuerdo en cosas específicas
y duras, como paredes, piezas de madera,
huesos. Esta es la invención del Cromañón.

HERZOG

Y la música...

JEAN-MICHEL GENESTE

Sí, y también cosas como la mitología,
y la música. Pero con la invención de la
figuración, la figuración de los animales,
de las cosas, es una forma de comunicación
entre los seres humanos y el futuro
para evocar el pasado, para transmitir
información que es mucho mejor que
el lenguaje y la comunicación oral.
Y esa invención se mantiene en nuestro
mundo actual. Con esta cámara, por ejemplo.

La última secuencia (*Postscript*), nos ofrece a otro Herzog distinto, uno más crítico y empeñado en reflexionar sobre el devenir del ser humano contemporáneo. En ella, el director presenta el microclima tropical producido por una planta nuclear (la más grande de Francia) situada sobre el río Rhone, apenas a 32 kilómetros de distancia de Chauvet.

En este microclima tropical y distópico han sido introducidos cientos de cocodrilos, algunos de ellos albinos. A partir de la imagen de estos cocodrilos albinos, Herzog juega con el efecto *doplegänger*:

HERZOG

¿Y realmente se encuentran,
o es su propio reflejo
en un espejo imaginario?
¿Somos, tal vez, los cocodrilos que miran
en retrospectiva a un abismo de tiempo,
cuando vemos las pinturas
de la cueva de Chauvet?³³

Al iniciar el tercer año de la pandemia de COVID-19 y en el contexto de una nueva guerra en Europa, la «experiencia inquietante» de Lacan parece haberse convertido en un sentimiento colectivo y presente. En el *doplegänger* de Lacan, entre lo éxtimo y el *Unheimlich*, es el segundo el que terminó por instaurarse como la variante dominante. Ya no es el tiempo el abismo que nos separa del arte de Chauvet, como lo propone Herzog: simplemente hemos agotado nuestra capacidad de relacionamiento con el mundo, con los seres humanos y con otros seres sintientes. Aquí cabe cuestionar si el arte todavía tiene esa capacidad evolutiva, y de qué manera es todavía posible —dentro de una sociedad distópica— la experiencia de lo éxtimo en la creación artística.

Herzog cierra la película con la imagen de la mano pintada sobre la pared de la cueva. Este último plano nos deja con la sensación de un largo acto de quiromancia: la mano extendida del primer pintor es la mano del arte y su línea de la vida, y todas cruzadas con la línea del destino de la especie humana.

Nancy también elige a ese acto adivinatorio como una marca de la primera pintura en la gruta:

La mano tendida sigue el trazado que se decide delante de ella y que la atrae a la pared de la gruta. En cierto sentido, es un puro tacto de

³³ Herzog, *La cueva de los sueños perdidos*, 1:27:40.

la piedra, de su resistencia y de su docilidad a la incisión o la marca, de los obstáculos de su relieve, de su densidad. En otro sentido, es el tacto dividido con respecto a sí, que aparta la mano de la piedra, inaugura la continuidad en lugares distintos y valores contrastados, y representa la figura que ofrece de improviso su brillo mate.³⁴

¿Es su espíritu o es el nuestro?

Filmografía

Herzog, Werner. *La cueva de los sueños perdidos*. Pasadena: Creative Differences Productions, 2010.

Bibliografía

- Elíade, Mircea. *El vuelo mágico y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, 1997.
- Foucault, Michel. *¿Qué es un autor?* Buenos Aires: ElSeminario, 2000-2005.
- Innes, Christopher. *El teatro sagrado: el ritual y la vanguardia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- López, Eileen, Velásquez, Ángela. «Aproximación al estudio iconográfico de las manifestaciones rupestres en el municipio de Támesis, Antioquia». Tesis de Antropología, Universidad de Antioquia, 2009.
- Nancy, Jean-Luc. *Las Musas*. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.
- Pereyra, Mariana. «El análisis como acontecimiento de lo éxtimo. Su (des)enlace en transferencia». Conferencia, Reunión Latinoamericana de Psicoanálisis, Río de Janeiro, octubre 2017.
- Sáez Tajafuerce, Begonya y González, Ana Cecilia. «El cuerpo en/del arte: la experiencia de lo éxtimo». En *Res Publica. Revista de Historia de las Ideas Políticas* 492 Vol. 17 Núm. 2 (2014): 492-502.

34 Nancy, *Las Musas*, 109.