

Memoria cósmica y memoria inorgánica entre el desierto y la cueva.

Guadalupe Lucero¹

Eras un vestigio del futuro

L. A. Spinetta

Resumen

En este trabajo nos proponemos trabajar paralelamente dos lugares que comparten una excepcionalidad común. Se trata de, por un lado, el desierto de Atacama en Chile, protagonista fundamental del film de Guzmán Nostalgia de la luz (2010). Por otro, querríamos abordar la cueva de Chauvet que magistralmente ha filmado Herzog La caverna de los sueños olvidados (2010) Las condiciones de sequedad y de humedad en ambos casos han resguardado el pasado, a través de la peculiar convivencia imposible entre capas de tiempos dispares e incommensurables.

Nos gustaría trabajar en estos ejemplos la potencia de lo que Deleuze ha llamado en La imagen-tiempo “cristal de tiempo”, pero también aquello que, a la luz de un interés incesante en la filosofía francesa desde el descubrimiento de Lascaux por el arte rupestre, Nancy ha pensado como “vestigio”. Entre la lógica del cristal y la del vestigio, nos gustaría pensar la potencialidad de lo inorgánico como concepto útil y aún poco explorado en el abordaje de la relación entre arte y memoria.

¹ Dra. en Filosofía por la Universidad de Buenos Aires, Máster en Estética y Teoría del Arte Contemporáneo por la Universidad Autónoma de Barcelona. Profesora de Filosofía y Estética en las Licenciaturas en Artes Multimediales y en Artes Audiovisuales de la Universidad Nacional de las Artes y auxiliar docente de Estética en las Licenciaturas en Artes y Filosofía de la Universidad de Buenos Aires.

Memoria cósmica y memoria inorgánica entre el desierto y la cueva.

Eras un vestigio del futuro

L. A. Spinetta

La producción cinematográfica ha acompañado de un modo muy cercano los debates en torno a la recuperación y problematización del tema de la memoria, la verdad y la justicia en relación con las dictaduras latinoamericanas. Desde *La noche de los lápices* a los ensayos biográficos que constituyen ya un subgénero en el área realizados por hijos, nietos, sobrinos, hermanos y amigos de militantes desaparecidos, se han explorado innumerables aristas del problema que incluyen la responsabilidad civil en los secuestros y asesinatos, la complicidad social, la figura de la traición, etc. Sin embargo, tomamos aquí como punto de partida *Nostalgia de la luz*, de Patricio Guzmán, porque consideramos que abre una cuestión lateral en este campo problemático, que consiste en insertar el debate sobre la historia reciente en la pregunta filosófica por excelencia relativa a la ontología del tiempo. Consideramos que la tesis de Guzmán no solo pretende inscribirse en el debate concreto respecto de la memoria, la verdad y la justicia, sino que lo proyecta sobre la cuestión del pasado cósmico y el pasado prehistórico. Curiosamente, este cruce se construye no a través de la exploración de las viejas filosofías del tiempo, sino de la materialidad concreta de un espacio, el desierto de Atacama. Es en el espacio abierto y plano del desierto que la historia parece abrirse al pasado remoto y reciente, depositándolos sobre la arena del desierto, allí junto a los huesos, pedacitos de huesos, que se pierden entre las piedras. Frente a la preeminencia de la estrategia testimonial Guzmán elige proyectar los testimonios sobre el plano liso del desierto. Este pliegue de la memoria sobre un sustrato inorgánico es solidario con el gesto originario del arte: la marca vestigial sobre la piedra. Entonces, junto o contra ese plano compuesto de pequeños fragmentos minerales, se abre otro, aquel que Herzog trabaja en su película sobre la cueva de Chauvet. Pliegue y despliegue de la piedra, luz máxima y oscuridad cerrada. Nos gustaría pensar en estos ejemplos cierta dimensión inhumana e inorgánica de la memoria. Aquella que no sigue la lógica del testimonio ni del documento, sino aquella más difusa del vestigio.

La caverna y el desierto

En el libro VII de *República* encontramos el relato platónico quizás más conocido: se trata obviamente de la “alegoría de la caverna”, que sirve para comparar, de acuerdo con Platón, el estado de nuestra naturaleza según sea o no atravesada por la experiencia de la educación. No volveremos aquí sobre la estructura de este archiconocido relato², pero queremos notar simplemente algunas cuestiones que nos resultarán útiles para nuestro problema. En primer lugar, los prisioneros observan “encadenados” -pero también encantados, hechizados por la imagen- los reflejos de los objetos sobre la pared de la cueva. El fuego es la única fuente de luz que calca sobre la piedra las siluetas de los objetos que se le interponen. La luz del sol, afuera de la caverna, se contrapone a la oscuridad de la caverna, que sin embargo es burlada por el artificio del fuego. Ciertamente, Platón indica que la Caverna está abierta al sol, pero la descripción posterior de la subida escarpada, de la separación por medio del biombo y la figura misma de los prisioneros encadenados, obstruye su poder iluminador.³ En *Nostalgia de la luz* se repite una y otra vez que la característica del desierto es la limpidez del cielo y la sequedad de la tierra, características ambas que permiten un acceso privilegiado a los secretos del cielo y también a la conservación de restos humanos, cuerpos y objetos. El desierto se abre, como el afuera de la caverna platónica, como superficie lisa, sin pliegues ni sombras. El sol brilla obstinadamente durante la película, sin embargo su presencia omnipresente no logra descubrir los secretos del más acá histórico, del que está al costado de los telescopios y de los caminos prehistóricos.

Las cuevas, las cavernas, las grutas, constituyen un rico campo semántico a la hora de abordar el problema de la ficción y el arte. Como en las paredes de piedra de las montañas del desierto, también sus paredes guardan las marcas milenarias de la figuración. Pero, en

²Aunque la multiplicación de CCD que se llamaron “escuelita” parece reclamar alguna lectura en este sentido.

³ En su manual de filosofía Carpio anota al pie que el artificio de la cueva platónica es similar al artificio cinematográfico. Herzog retomará esta hipótesis y volveremos a ella en breve. Nos indica que las imágenes de la cueva generan una ilusión de movimiento similar a los cuadros de una película animada.

lugar de exponerse sobre la superficie, la piedra se pliega sobre sí misma y crea un interior en la pura exterioridad inorgánica de la roca. La luz de la caverna es una luz nocturna, como indica Bataille, que se opone a la luz diurna del milagro griego. En el desierto escuchamos un crujido constante, el viento sobre la arena, las piedras que se deshacen bajo los pies. En la cueva, en cambio, el silencio permite escuchar los latidos del corazón. La experiencia cageana de la imposibilidad del silencio en la cámara anecoica se actualiza aquí para conectar el sonido interno con la interioridad de la tierra. ¿Una caverna dentro de la caverna? Quizás. Aunque el hueco rocoso es ante todo caja de resonancia y profundidad interior: el eco hace rebotar las ondas sonoras de una pared a otra, dureza de la piedra que impide que el sonido se absorba y se transforme a su vez sobre los tejidos blandos. En él la luz también se refracta y difracta. Las antorchas proyectan sobre sus paredes multiplicadas sombras y hacen brillar los cristales que componen la piedra. Mediodía sin sombra en el desierto frente a la sombra proyectada que crece y decrece, que oculta para mostrar, como se observa en los minutos finales de *La caverna de los sueños olvidados* en la que las figuras aparecen y desaparecen bajo un manto de sombra.

Monstruo figura

En *Lascaux o el nacimiento del arte* Bataille considera que las imágenes de la cueva señalan el nacimiento del hombre como tal, su separación de lo animal y su consagración como excepción en función de su vínculo con la representación de la cueva. De acuerdo con la hipótesis de Bataille, el hombre deja su animalidad a través del arte: el hecho de que los animales se encuentren representados de un modo más realista y adecuado que los hombres, solo indica la necesidad de engalanar al animal perdido en ellos mismos. La representación de la figura humana, borrosa y torpe, contrasta con las figuras animales, de gran precisión y realismo (Bataille 2011, 79). Nancy toma como punto de partida esta hipótesis batailleana para afirmar que “el hombre comenzó por la extrañeza de su propia humanidad” (Nancy 2008, 101). Esta extrañeza es la del monstruo, lo “monstruosamente semejante”, debemos leer con Bataille el animal-hombre, el hombre que abandona su

animalidad para convertirla en objeto de respeto, para figurar su propia diferencia deformándose frente a la forma nítida del animal, extrañándose y a la vez haciéndose irrepresentable para sí mismo, o mejor dicho, haciendo de la representación de sí una mancha borrosa, alejando en el gesto toda claridad. Quizás por eso era necesario enterrar esos dibujos en la caverna, mantenerlos en la oscuridad y expuestos sólo a la luz oscilante del fuego: “Reconozco en ello que soy irreconocible para mí mismo, y sin eso no habría reconocimiento alguno” (Nancy 2008, *Ibíd.*) Nancy propone pensar el problema del arte, de la imagen artística, bajo la lógica del vestigio: lo que queda y lo que resta, huella y resistencia. Lo que queda, sobrevive porque no pertenece al orden de lo viviente, lo que señala y muestra, abriendo el carácter monstruoso de todo arte, más allá de todo concepto, es puro afecto, pero afecto sin sujeto. Pascal Quignard arriesga una hipótesis respecto de este arte de grutas:

Sostengo que las grutas paleolíticas son instrumentos de música cuyas paredes fueron decoradas.

Son resonadores nocturnos que fueron pintados de un modo nada panorámico: se los pintó en lo invisible. Son cámaras de eco, y eso determinó la elección de las paredes decoradas. (Quignard 2012, 94)

Vestigio

Todo el debate en torno a lo indecible y lo irrepresentable a propósito de la *Shoa*, pero también a propósito de otros genocidios contemporáneos, se cifra en este vínculo extrañado con el arte de la cueva. Didi-Huberman ha argumentado convincentemente respecto de la “pereza intelectual” inherente a una lógica de lo inefable en torno a la *Shoa*. Los prisioneros querían testimoniar, y testimoniaron. Sacaron fotos. Dejaron mensajes encerrados. Sin esperanza de supervivencia, pero confiando a la tierra, a la piedra, a un sustrato que guardara en su inmutabilidad el recuerdo. (Didi-Huberman 2004) Ese recuerdo es igualmente mudo. No admite lógica alguna de la comunicabilidad. Contracomunicacionales, como indica Deleuze a propósito de la obra de arte: resisten la

comunicación pero comunican su incomunicabilidad. (Deleuze 2008) No alcanza hermenéutica alguna a desvelar su cifra, y sin embargo, algo es evidente: en ellos resiste una memoria de piedra. El arte es, tanto para Bataille como para Herzog, el índice de lo humano, pero en tanto que se inscribe en un espacio que se lanza a un tiempo inhumano. Si admitimos este trazo originario que dibuja la figura en la piedra como el nacimiento del hombre como animal que dibuja, que figura, debemos leer allí la necesaria desfiguración y transfiguración en la que la observación de sí mismo es la más extrañada, la más difícil y la más borrosa. Lo monstruoso, que escapa a todo concepto, pero que sin embargo se muestra. “El pasado está perdido definitivamente” dice uno de los arqueólogos entrevistado por Herzog. Con la precisa medición de la cueva, minuciosamente escaneada con láser y reproducida a través de millones de puntos que figura su topología, lo que resta es *imaginar historias*, imaginar cosas que podrían verosímilmente haber sucedido allí. Se trata de un trabajo de cabo a rabo imaginario, y sin embargo, es el nudo mismo de la memoria. Gaspar Galaz, el astrónomo entrevistado por Patricio Guzmán en *Nostalgia de la luz* dice por su parte que lo que está perdido es el presente, lo único que nos queda es el pasado. El pasado que nos llega sin embargo de un modo no menos maravilloso: la luz emitida por las estrellas estalladas que nos llega con un retraso de miles de años y que nos muestra una película que ya terminó: “Las imágenes son recuerdos de viejos sueños olvidados” (Herzog 2010).

En diálogo con Jean-Michel Geneste, Herzog introduce una variante respecto de la teoría de Bataille en torno al carácter deforme de la figura humana. Es posible que la sombra de los hombres que entraban en la cueva se proyectara sobre la roca e interactuara con las imágenes de los animales. No ya una extrañeza sobre la propia figura, sino un vínculo lúdico con la propia sombra, con la proyección del cuerpo humano recortado por la luz y por lo tanto ausente. Bailar con la propia sombra. Esas figuras ausentes, siluetas, interactuaban con el resto del material imaginario. Pero la caverna aporta a su vez sus propias obras de arte: una calavera ha sido tapada a través del goteo incesante por minerales se ha convertido en una suerte de escultura.

Tiempo petrificado

“Estamos atrapados en la historia, y ellos no lo estaban”, dice Herzog a propósito de la convivencia y continuación de imágenes con espacio de 5000 años entre sí. La hipótesis de fondo la explicita el arqueólogo ex malabarista de circo hacia el final: los pueblos que mantuvieron formas de vida semejantes a aquellas de la edad de piedra hasta principios de siglo XX, manifiestan, frente al problema del arte rupestre, una lectura por completo distinta a la del arte moderno. El artista no dibuja, es el espíritu del mundo que dibuja a través de él. Memoria-mundo que resiste en la larga duración de los seres no vivos. ¿No se trata de un protohegelianismo? Más bien al contrario, una fuerza a-histórica atraviesa esta memoria resistente. No se trata del relato, grande o chico, cercano o lejano, sino del vestigio. Indicio o huella, resto y ruina. En los restos de piedra, huesos y muros, se cifra una memoria que excede la lógica del testimonio. Como los dibujos de las cavernas, los restos contra-comunican, no hablan; difractan y refractan.

Gilles Deleuze ha recuperado un tópico fundamental para el análisis del arte: la lógica del cristal. El régimen cristalino recupera una vieja tradición de pensamiento estético inorgánico. A la belleza orgánica-clásica resisten las líneas góticas, inhumanas, quebradas y asimétricas. Un crecimiento de la línea por contagio, como sucede con los cristales. Deleuze utiliza el concepto de imagen-cristal en sus libros sobre cine para abordar algunos aspectos de lo que llama imagen-tiempo. Este concepto resulta relevante aquí porque en cierto modo brinda un nuevo modo de pensar la estructura de la memoria: una lógica no histórica de la memoria, temporal pero no teleológica. El tiempo suspendido en todas sus capas, la virtualidad abierta en la visión de los planos sucesivos del cristal. (Deleuze 2004) Quizás podamos utilizar este concepto para retomar nuevamente las películas y arribar a algunas conclusiones provisionarias.

La imagen-cristal explica la lógica de la caverna: temporalidad suspendida, pasado y presente sobre una misma imagen que los torna indiscernibles. Imagen que no solo es figura sino también sonora: ¿somos nosotros los que latimos o son los latidos prehistóricos que nos llegan desde el fondo de la gruta? La pared opaca se cierra como pura superficie

muda. Se ofrece para el eco y el trazo de la figura. El desierto por su parte es lo abierto en toda su extensión, despliegue de la piedra. Como un cristal límpido que se abre para dejar pasar el máximo de luz, lupa natural que amplifica las ondas del pasado cósmico, muestra también en su superficie el correlato de esas estrellas estalladas: los huesos en la superficie. Huesos-piedra. Deleuze indica que la obra de arte debe ser una estructura problemática, un monumento afectivo que se sostiene en la pregunta que lo condiciona ¿Son los huesos una obra de arte? ¿Es esta una estética de idiotas? Violeta Berríos, una de las mujeres de Calama, en el momento más emotivo de *Nostalgia de la luz* se pregunta si su búsqueda no es la búsqueda propia del idiota: se obstina en no creer, no puede creer y continúa una búsqueda monstruosa e imposible pero necesaria. Debe encontrar todos los huesos, reconstruir el cuerpo desaparecido con pedazos de hueso. El desierto los guarda ¿los guarda? El espacio liso del desierto no admite rastrillaje alguno, ningún telescopio puede escanearlo. Absurdo de un espacio que se abre infinitamente a cada paso, como si se tratara de la carrera de Aquiles, el tiempo allí se guarda y se mide en las magnitudes inconmensurables de las piedras.

Bibliografía:

Bataille, Georges. *Lascaux o el nacimiento del arte*. Traducido por Axel Gasquet. Buenos Aires: Alción, 2011.

Deleuze, G. *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Traducido por J. L. Pardo. Valencia: Pre-textos, 2008.

—. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Traducido por I. Agoff. Barcelona: Paidós, 2004.

Didi-Huberman, Georges. *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Traducido por Mariana Miracle. Barcelona: Paidós, 2004.

Nostalgia de la luz. Dirigido por Patricio Guzman. 2010.

The cave of forgotten dreams. Dirigido por Werner Herzog. 2010.

Nancy, J.-L. *Las musas*. Traducido por H. Pons. Buenos Aires: Amorrortu, 2008.

Platón. *Diálogos IV. República*. Traducido por C. Eggers Lan. Madrid: Gredos, 1988.

Quignard, P. *El odio a la música*. Traducido por M. Martínez. Buenos Aires: Cuenco de Plata, 2012.