

La extimidad amenazada

La cueva de los sueños olvidados | Werner Herzog | 2010

Ana Cecilia González*

Universidad Autónoma de Barcelona

Centro de Investigación Psicoanálisis y Sociedad, Barcelona

Recibido: 05/05/2014; aceptado: 11/05/2014

Resumen

El documental de Werner Herzog titulado *La cueva de los sueños olvidados* presenta las obras de arte rupestre de la cueva de Chauvet, acompañadas del relato científico acerca de los albores de la humanidad. Así, brinda la ocasión para reflexionar sobre los inicios de la actividad simbólica y sus efectos estructurales para “el alma del hombre moderno”. Con este fin, el presente artículo conjuga algunos conceptos elaborados por Jacques Lacan – lo simbólico, lo éxtimo, la sublimación – con la concepción post-metafísica de la representación, según Jean-Luc Nancy. Además, el film ofrece cierta mirada acerca de la contemporaneidad, a partir de lo cual se extraerán algunas consideraciones éticas.

Palabras clave: arte rupestre | representación | sublimación | extimidad | el enigma de lo femenino | *Unheimlich*

The threatened eximty

Abstract

The documentary by Werner Herzog entitled *Cave of forgotten dreams* shows the works of art discovered on the walls of the Chauvet cave, along with the scientific account about the dawn of manhood. Thus, it becomes a good occasion to reflect on the beginnings of symbolic activity and its structural effects on “the soul of the modern man”. With this purpose, the paper combines some concepts developed by Jacques Lacan – the symbolic, the estimate, sublimation – with the post-metaphysical conception of representation, according to Jean-Luc Nancy. Also, the film provides a certain view of the contemporary world, allowing us to deduce some ethical implications.

Key Words: cave art | representation | sublimation | estimate | the enigma of femininity | *Unheimlich*

I- La humanización y el enigma del origen

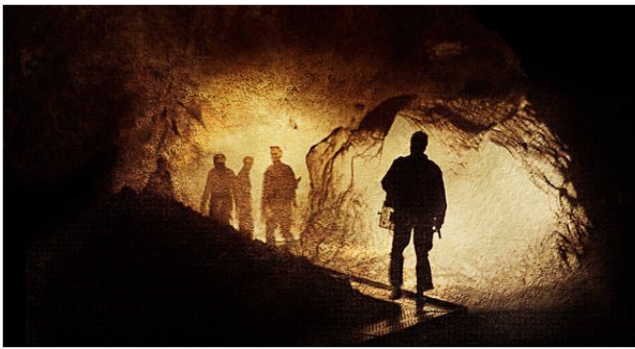
La cueva de los sueños olvidados (2010)¹ de Werner Herzog nos introduce en la cueva de Chauvet –la “galería natural de arte” más antigua² conocida– y hace desfilar ante nuestros ojos las maravillas del arte rupestre: bisontes, osos cavernarios, toros, mamuts, caballos, leones, una pantera, una mariposa, y una única representación del cuerpo humano, pintados con una destreza y sensibilidad apabullantes. En suma, más de 400 pinturas de unos 35.000 años de antigüedad. Descubierta en Francia en 1994 e inaccesible a los ojos del público hasta este film, la cueva es una perfecta “cápsula de tiempo”, sellada hace 20.000 años, cuando una pared del acantilado se desprendió cerrando la entrada. Ingresar en ella identificados con la mirada y el relato de Herzog, es casi como volver a descubrirla y

experimentar la misma extrañeza³ contenida en el gesto figurativo de los autores de las pinturas paleolíticas. Dicho en otros términos: entrar en la cueva supone volver a representar el vacío que lo simbólico cava en lo real.



* anaceciliagon@hotmail.com

En el momento inaugural de su enseñanza, en la conferencia conocida como “S.I.R.”⁴, Jacques Lacan formula una hipótesis que sostiene y atraviesa su recorrido teórico: la palabra tiene una influencia decisiva en la realidad humana. Repensada y reformulada un sin fin de veces, esta tesis constituye una suerte de criterio antropológico plenamente vigente: el proceso de humanización está determinado por la estructura del lenguaje, y los avatares de dicho proceso constituyen la estofa de la experiencia psicoanalítica. Sin embargo, y de modo correlativo, no hay en Lacan una teoría acerca del origen del lenguaje, sino que rechazando explícitamente cualquier “delirio” al respecto, se limita a señalar – en “S.I.R.”– que se trata de un “emergente”, que no sabremos nunca cómo comenzó, ni cómo era el mundo antes de su advenimiento. Sólo cabe constatar su emergencia en una serie de datos antropológicos⁵ e indicios arqueológicos que Lacan pondera en diversos momentos de su enseñanza – y que mencionaré a lo largo de este trabajo.



El documental de Herzog expone de modo impactante los indicios que marcan el franqueamiento del límite, la apertura de otro espacio, el acceso a la dimensión simbólica. En efecto, la posición del director se revela cercana a la de Lacan, cuando, ante los hallazgos de Chauvet, afirma: “No se trata de un inicio primitivo ni una lenta evolución, sino que entró de repente en escena como un evento explosivo⁶. *Es como si el alma del hombre moderno hubiera despertado aquí*” (44’56). Empeñado en mostrar nuestra conexión con *ellos*, los artistas de la cueva – hombres de Cromagnon de la Edad de Hielo–, el director apela a diversos recursos narrativos y cinematográficos para poner de relieve ciertos aspectos estructurales del “alma del hombre moderno”.

El primero de ellos es el régimen de la representación que se abre a partir del acceso a lo simbólico. Por representación hemos de entender aquí, siguiendo a Jean-Luc Nancy⁷ – y lejos de su acepción metafísica, que la entiende como copia de un original – una estructura de ahucamiento reiterado de la presencia. Es decir, una

operación que re-presenta – una y otra vez– un vacío o una ausencia en la plenitud de lo dado, según el sentido intensivo del prefijo “re”. Entonces, esta ausencia que la representación introduce aún la ausencia de la cosa (o caída del referente) y la ausencia que se introduce *en* la cosa cerrada en su inmediatez.

Desde esta perspectiva, el arte en general, y el rupestre en particular, resultan paradigmáticos, y otra tanto puede decirse del documental de Herzog, que reitera el gesto re-presentativo. Así, a poco de iniciada la película, el director entrevista a un joven arqueólogo, quien afirma que el objetivo de la investigación– y del documental, cabe agregar – es crear historias sobre lo que pudo haber pasado en la cueva de Chauvet, porque “sólo podemos crear una representación del pasado con lo que existe ahora” (15’55). Es decir, que se trata de crear, 35.000 años más tarde, una re-presentación de la re-presentación efectuada por el humano paleolítico, dando forma a una ficción científica acerca de los albores de la humanidad y los inicios de la actividad simbólica. De hecho, el documental está construido para mostrar que si bien contamos con recursos tecnológicos más sofisticados, seguimos capturados en el régimen representativo, de modo que Herzog no puede sino enseñarnos las pinturas cavernarias, una y otra vez. De acuerdo con esta tesis, ingresar en la sala del cine resulta equivalente a ingresar en la cueva – lo cual se ve reforzado por el uso de tecnología 3D – y la analogía entre las pinturas y el cine es sostenida de modo explícito. Las primeras tomas dentro de la cueva, filmadas con una cámara de mano, muestran el primer plano de un bisonte pintado con ocho piernas para figurar movimiento, como los cuadros de una película animada, y la voz en *off* –que es la del propio Herzog– señala que esta imagen es “casi una forma de protocine” (13’53). En otra secuencia (24’15), frente a los restos de antiguas fogatas, un científico explica que eran necesarias para realizar las pinturas dada la oscuridad reinante en la cueva, y que las sombras proyectadas en las paredes probablemente habrían sido una forma primera de representación, a lo cual director responde intercalando la célebre escena cinematográfica⁸ en la que Fred Astaire baila con su sombra.

El segundo rasgo estructural “del alma del hombre moderno” –que guarda relación con el anterior– es cierta dimensión espacial, que con los aportes del psicoanálisis podemos denominar como una topología de la extimidad. En el seminario titulado *La ética del psicoanálisis* Lacan acuña el neologismo “éxtimo” para designar aquello que siendo lo más íntimo se presenta como exterior y que configura un espacio singular descrito como “interior

excluido” o “vacuola”. A propósito del problema de la sublimación, y comentando el trabajo de otra analista⁹ sobre las pinturas en la cueva de Altamira, afirma: “Quizás lo que describimos como ese lugar central, esa exterioridad íntima, esa extimidad que es la Cosa, esclarecerá la pregunta que aún subsiste, el misterio incluso que representa para quienes se interesan en el arte prehistórico –a saber, precisamente su emplazamiento.” (Lacan, 2009, 171). Lo que el psicoanalista sugiere es una relación de homología entre la cueva y la Cosa¹⁰, puesto que en ambas se trata de una topología organizada en torno a un vacío¹¹ central, éxtimo. La tesis de Lacan – que en este punto toma apoyo en Heidegger – es que la representación implica siempre un vacío alrededor del cual la creación artística como tal tiene lugar, que por lo tanto es siempre creación *ex nihilo*. Entonces, desde esta perspectiva, la topología de la extimidad y la sublimación resultan solidarias del régimen de la representación tal como lo he descrito antes.

La topología de la cueva, por tanto, explicaría el emplazamiento de las pinturas, y esta idea se ve apuntalada por los restos arqueológicos que indican que, al menos la Chauvet, no funcionaba como vivienda¹², sino que era reservada para las pinturas y posiblemente algunas ceremonias o rituales. En el documental, la única mención directa al emplazamiento se refiere a la ubicación de la cueva: el director nos muestra un plano general del paisaje que la rodea y llama la atención sobre el “aire de melodrama” (21’57) del Pont d’Arc sobre el río Ardèche, comparando este escenario natural con la escenografía de una ópera de Wagner o con las pinturas del romanticismo alemán, destacando así cierta sensibilidad estética en común. Sin embargo, Herzog representa el vacío de la cueva de modo magistral, ya no en el relato de la voz en *off*, sino mediante la edición del film, íntegramente organizada en base a la alternancia dentro/ fuera: ocho veces entramos con Herzog en la cueva y otras tantas salimos de ella. Esta alternancia replica la estructura iterativa del gesto simbólico que horada lo real, puesto que la oposición dentro/ fuera –lo mismo que lo vacío/lleño del vaso heideggeriano al que se refiere Lacan en el seminario– da cuenta de la eficacia del significante. Entonces, mediante dicha alternancia, el lenguaje cinematográfico permite evocar la extimidad de la hiancia, ofreciendo al espectador una experiencia de singular extrañeza.

El tercer rasgo estructural que Herzog extrae para vincularnos con *ellos*, es el enigma de la sexualidad y la fecundidad ligadas a lo femenino, que también guarda relación con la representación. En una recámara de la cueva hay una roca que cuelga del techo, en la que hay pintado un pedazo de cuerpo de mujer, las piernas y el pubis, y del otro lado de

la roca una cabeza de bisonte con un brazo humano: un minotauro como el de Picasso –señala la curadora de la cueva –, un mito que ha perdurado por más de 30.000 años. “Esta es la única representación parcial de un cuerpo humano en toda la cueva” (42’50), subraya Herzog, y es “tan enigmática como la gente que la creó” (43’06). Conmovido por el enigma¹³ de esa imagen y para intentar iluminarla de algún modo, el director nos lleva fuera de la caverna, donde un arqueólogo muestra el aire de familia entre la imagen del cuerpo femenino pintada en Chauvet y una serie de estatuillas paleolíticas conocidas como “Venus”¹⁴, halladas en Jura de Suabia, Alemania, del mismo período paleolítico. En estas imágenes destacan los atributos sexuales, los senos, el pubis y grandes nalgas, que “vinculan esta representación con las ideas de fecundidad y sexualidad, ideas que son absolutamente esenciales aún hoy en día, para toda la humanidad” (47’57), señala el arqueólogo. En el seminario 16 – *De un Otro al otro* –, Lacan formula su tesis sobre lo femenino, a saber, que no se sabe qué es La Mujer y añade: “Tiene domicilio desconocido – salvo, gracias a Dios, por las representaciones” (Lacan, 2011: 208). Es decir, que de ella sólo sabemos por algunos “representantes de la representación”, que incluso pueden variar históricamente. Y uno de tales representantes de la representación son justamente la Venus prehistóricas, sugiere Lacan, la primera forma conocida de representación del enigma de lo femenino.

II- La extimidad amenazada

El documental llega a su fin luego de una segunda pasada de cámaras que ofrece imágenes de las pinturas de la cueva de Chauvet con mayor detalle y calidad fílmica. Pero Herzog añade una “postdata” –o epílogo– que puede resultar desconcertante, puesto que pone en jaque la idea que hasta aquí se ha esforzado por sostener, a saber, nuestra conexión con *ellos* en base a los rasgos estructurales antes descritos. Con un plano general de una central nuclear, la voz en *off* nos informa que está ubicada a sólo 32 kilómetros en línea recta de la cueva de Chauvet, separada de ella por una colina. El agua caliente utilizada para enfriar las usinas es enviada a un kilómetro de distancia, donde se han construido grandes invernaderos, creando una suerte de biosfera tropical artificial, allí donde hace miles de años atrás había enormes glaciares. Este “lugar surrealista” está habitado por cientos de cocodrilos: un primer plano nos muestra dos de ellos que “no sorprendentemente” presentan una mutación, ya que son albinos. Ante la imagen de los cocodrilos blancos enfrentados bajo el agua,

la voz de Herzog señala: “Nada es real. Nada es seguro. Es difícil decidir si estas dos criaturas aquí se están dividiendo o no en sus propios *doppelgängers*”¹⁵ (83’22).

De este modo, y con unas pocas imágenes, Herzog hace resonar las amenazas más acuciantes del inicio del tercer milenio: el calentamiento global, la superpoblación, el desastre nuclear, el triunfo del capitalismo a expensas del planeta. Entonces, si el documental ofrece una ficción acerca del advenimiento de lo simbólico y la topología de la extimidad inherente al régimen de la representación, el epílogo muestra aquello que la acecha, su reverso siniestro. La figura del doble y la utilización del término alemán –por única vez, ya que el idioma de la película es el inglés– dan cuenta de este giro ominoso (*Unheimlich*). A decir verdad, en el documental hay dos indicios previos de la presencia siniestra. En la primera visita a la cueva, cuando el jefe de los investigadores propone “escuchar el silencio de la cueva” (18’07), y advierte que quizás podrán escuchar sus propios corazones latiendo, Herzog se pregunta “¿Es el latido de sus corazones o es el nuestro?” (21’38). Más adelante, la voz en *off* confiesa: “Sintiéndonos enanos en estas grandes cámaras, iluminados por nuestras luces divagantes, algunas veces nos vencía una *sensación extraña e irracional*, como si estuviéramos perturbando a la gente paleolítica” (59’21), “como si hubiera ojos puestos sobre nosotros” (59’39). Con Lacan –según lo elaborado en el seminario dedicado a la angustia– lo *Unheimlich* es un efecto de estructura y tiene lugar cuando *algo* perturba la imagen especular en la que el sujeto sostiene la unidad de su cuerpo, suscitando el fantasma del doble. Más precisamente, cuando *algo* irrumpe en el lugar de la falta fálica y es experimentado como una presencia de inquietante extrañeza. Así, cuando la presencia de *ellos* es evocada por el latir de los corazones en el silencio, y también cuando se manifiesta como mirada que invade el vacío de la cueva, el director introduce un corte y nos lleva fuera, como una suerte de defensa ante el giro angustioso¹⁶.

Podría concluirse entonces que el film ofrece un contrapunto entre dos registros del objeto: en el arte opera según su estatuto imaginario, como señuelo que se eleva “a la dignidad del Cosa” (Lacan, 2009,138), y por tanto la sublimación es una operación que sirve para representar el vacío, preservando el espacio éxtimo. En la vertiente de lo real, el objeto se presenta como *algo* que irrumpe en el vacío y desconfigura la escena, haciendo surgir la inquietante extrañeza ante lo ominoso de una presencia. Este contrapunto permite advertir la relación estructural entre el vacío y el objeto, puesto que, de un lado, basta la re-presentación de un objeto para circunscribir o bordear el vacío, y del otro lado, la mera idea del vacío

evoca de modo automático, por así decirlo, el fantasma del objeto siniestro capaz de obturarlo.

Volviendo al film, vale decir que el epílogo lo resignifica, de modo que el planteo de Herzog podría formularse en estos términos: si el acceso a la dimensión simbólica y la apertura del espacio éxtimo nos hizo humanos, nuestro devenir nos ha llevado a amenazarlo de muerte. Pero además, es necesario señalar que la imagen de pesadilla sobrepasa la escala de lo siniestro, si lo entendemos como la insinuación de una presencia inquietante que sin embargo no se da a ver de modo pleno, no “aparece” o comparece – apenas el latir de un corazón o la sensación de ser mirado. En cambio, la usina nuclear es una presencia masiva, y el contraste con la cueva es tal que incluso fractura la hipótesis que sostenía cierta comunidad de nuestra “alma” y la de *ellos*, cuando Herzog pregunta: “¿Somos hoy tal vez los cocodrilos que miran en retrospectiva a un abismo de tiempo cuando vemos las pinturas de Chauvet?” (83’51).

III- ¿Una ética de la extimidad?

Hasta aquí, tomando apoyo en el documental de Herzog, he desplegado la hipótesis según la cual el humano devino tal a partir del acceso a lo simbólico, lo cual configuró una singular dimensión del espacio en torno a un vacío éxtimo e inauguró el régimen de la representación, que encuentra en el arte (rupestre) su paradigma.

Lo que quisiera considerar a continuación, a partir de lo que plantea el epílogo, es el correlato ético de lo desplegado hasta aquí. Formulado como pregunta: ¿cómo podemos extraer las consecuencias éticas de este documental? Para considerar esta idea voy a recurrir nuevamente a Jean-Luc Nancy, quien ofrece interesantes herramientas al respecto. En *La representación prohibida*, el filósofo plantea que la interdicción de representar lo referido a la Shoa (ya sea que dicha representación se sancione como ilegítima o como imposible), saca a relucir, de manera paradójica, algo que tiene que ver con la representación en cuanto tal, es decir, con su condición ontológica. “En Auschwitz Occidente tocó lo siguiente: la voluntad de una representación sin resto, sin vaciamiento o sin retirada, sin línea de fuga” (Nancy, 2006: 54), y por lo tanto, los campos de exterminio constituyen el contrario estricto y revulsivo de la estrategia representativa que organiza y atraviesa la tradición occidental¹⁷. Dicho de otro modo: allí se puso de manifiesto una voluntad de presencia que aniquilaba toda posibilidad de hacer lugar al vacío, aplastando el mínimo “espaciamento”, al decir

de Nancy. Según el filósofo, el cuerpo ario es para el nazismo un cuerpo pleno y cerrado¹⁸ sobre sí mismo, que por tanto supone el retorno del ídolo, descrito como “(...) presencia de o en una inmanencia donde nada se abre (ojo, oreja o boca) y donde nada se aparta” (Nancy, 2006: 25). Es en nombre de esta presencia *sin resto* que se extermina al judío, identificado como aquello que impide la plenitud del cuerpo ario.

El contrario de esta presencia saturada tiene lugar de modo paradigmático en el arte, en el que la “representación prohibida” –o en francés, de modo que resuene la eficacia de lenguaje– la representación *interdit*, se revela como “ahuecamiento en el corazón de la presencia” (Nancy, 2006, 41). Entonces, desde esta perspectiva, la representación no se refiere sólo a un régimen técnico, o a un momento puntual¹⁹, sino que configura la matriz ontológica de lo que llamamos “Occidente”.

Volviendo al film de Herzog, lo interesante de su propuesta es que permite advertir que el espacio de extimidad constitutivo del régimen representativo está “siempre ya” amenazado, en una gradación que va de la vivencia puntual de una imprecisa pero inquietante presencia, a la pesadilla del epílogo. En efecto, la usina

nuclear funciona como otra figura de una presencia aplastante: amenaza material para la preservación de la cueva de Chauvet y metáfora de la condición amenazada de la representación y del vacío éxtimo en torno al cual se estructura nuestra precaria humanidad.

Y quizás es la consciencia de esa precariedad lo que caracteriza nuestra condición contemporánea. No sólo porque no sabemos demasiadas cosas, como alguien sugiere en el film, de modo que “homo sapiens” resulta una pedantería. Sino también porque estamos advertidos de la amenaza estructural que pesa sobre la matriz representacional y el espacio de extimidad humanizantes. Pero además, porque los cocodrilos albinos que miran el “abismo de tiempo” de Chauvet carecen, y *saben que carecen*, de un principio trascendental que organice y sostenga el vacío. Es decir, saben que no hay Otro capaz de garantizar el mínimo espaciamento de manera definitiva. En consecuencia, “nada es seguro”, como afirma Herzog, o dicho de otro modo, todo es precario. Una ética de la extimidad sería entonces la que se avoque a generar y preservar las condiciones del mínimo vacío humanizante, y que esté dispuesta a hacerlo una y otra vez²⁰, a sabiendas de su precariedad.

Referencias

- Freud, S. (1919 [1992]) “Lo ominoso”, en *Obras Completas*, Vol. XVII. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Lacan, J. (1953 [2005]): “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”, en *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós.
- Lacan, J. (19159- 1960 [2009]): *El seminario. Libro 7. La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós. Caps. VII-XII.
- Lacan, J. (1962-1963 [2011]): *El Seminario. Libro 10. La angustia*. Buenos Aires: Paidós. Cap. III.
- Lacan, J. (1963-1964 [1999]): *El Seminario. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis (1963-964)*. Buenos Aires: Paidós. Cap. XI
- Lacan, J. (1968-1969 [2011]): *El Seminario. Libro 16. De un Otro al otro* Buenos Aires: Paidós. Cap. XIV.
- Lacan, J. (1970 [2012]): “Radiofonía”, en *Otros Escritos*. Buenos Aires: Paidós.
- Nancy, J.-L. (2003 [2006]): *La representación prohibida*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Nancy, J.-L. (1994 [2008]): “Pintura en la gruta” y “El vestigio del arte” en *Las musas*. Buenos Aires: Amorrortu.

¹ El documental fue estrenado en el Festival de Toronto.

² Las pinturas son más antiguas que las de Altamira (que se estiman de unos 22.340 años) y también que las de Lascaux (de uno 15.000 años). La pintura rupestre ha inspirado profusos comentarios y reflexiones filosóficas. Merece mencionarse el trabajo de Geroge Bataille, *Lascaux o el nacimiento del arte* (Córdoba, Alción Editora, 2003).

³ En un artículo titulado “Pintura en la gruta”, Jean-Luc Nancy afirma a propósito del papel del arte en los inicios de la humanidad: “El hombre comenzó por la extrañeza de su propia humanidad. O por la humanidad de su propia extrañeza. Se presentó en ella: se la presentó o figuró” (Nancy, 2008,101).

⁴ La conferencia, considerada inaugural por introducir la nominación de los tres registros lacanianos, se titula « Le symbolique, l’imaginaire et le réel » y fue pronunciada el 8 de julio de 1953 para abrir las actividades de la Société française de Psychanalyse. Publicada en castellano: Lacan, J. (2005): “Lo simbólico, lo imaginario y lo real”, en *De los nombres del padre*. Buenos Aires: Paidós. pp. 11-64.

⁵ Uno de ellos, evocado en esta conferencia –y retomado muchos años después en “Radiofonía”– es la sepultura. Vale la pena recordar la cita del segundo texto: “Quién no sabe el punto crítico con el que nosotros fechamos en el hombre al ser hablante: la sepultura, es decir, donde, de una especie se afirma que, al contrario de cualquier otra, el cuerpo muerto conserva ahí lo que le daba al viviente el carácter: cuerpo. *Corpse* resta, no se vuelve carroña, el cuerpo que la palabra habitaba, que el lenguaje *corp(se)ificaba* (Lacan, 2012, 431-432).

⁶ La evidencia científica que el documental recoge apuntala esta idea de un “evento explosivo”, es decir, un antes y después del acceso a lo simbólico. Así lo denotan toda una serie de artefactos que caracterizan al hombre de Cromagnon y lo diferencian del Neanderthal: pinturas, estatuillas, adornos y ornamentos, flautas de hueso con la escala pentatónica, etc.

⁷ Lo que resulta interesante de la propuesta de este filósofo, particularmente en el contexto de este trabajo, es que ofrece un concepto de representación que puede entrar en diálogo con el psicoanálisis, y en particular con lo que Lacan formuló acerca de sublimación en el seminario titulado *La ética del psicoanálisis* (1959-1960). Además, en el último apartado, sus aportes servirán de apoyo para extraer algunas consideraciones éticas en torno al film de Herzog.

⁸ La película es *Swing Time*, George Stevens, 1936.

⁹ Lacan menciona un trabajo de la psicoanalista inglesa Ella Sharpe, pero no he podido ubicarlo.

¹⁰ En el seminario titulado *La ética del psicoanálisis*, Lacan organiza su exposición en base a la noción de la Cosa – *das Ding*,– recuperada del “Proyecto de psicología” freudiano de 1895 y reelaborada con ayuda del texto de Heidegger titulado “La Cosa”, del que toma el soberbio ejemplo del vaso de alfarería. Con *das Ding*, en palabras de Lacan, “Se trata de ese interior excluido, que, para retomar los términos del *Entwurf*, está de este modo excluido en el interior” (Lacan, 2009, 126)

¹¹ De hecho, la etimología de la palabra “cueva” –escogida por Herzog escogido para dar título al documental– convalida esta homología: la palabra data de 963, del latín *cuva*, “hueca”, variante arcaica del latín *cavus*, “hueco”. Sus derivados son “covacha”, “encovar” y “recoveco”.

¹² Los científicos han hallado toda clase de huesos en la cueva, pero *ni uno solo* de ellos es humano. Las imágenes de los huesos de animales evocan aquel que fascinó a Lacan y del que se sirvió para avanzar en su teoría del significante: en el seminario 9, introduciendo el concepto de rasgo (o trazo) unario, se refiere al hueso que exhibe las marcas de una cuenta efectuada por el humano prehistórico. Un par de años después, dice al respecto: “El primer significante es la muesca, con la que por ejemplo queda marcado que el sujeto ha matado a un animal, por lo cual ya no se enredará en su memoria cuando haya matado diez más. No tendrá que acordarse de cuál es cuál –los contará a partir de este rasgo unario” (Lacan, 1999, 147). En esta cuenta, cada animal es contado como unidad, sin importar sus cualidades, es decir que el rasgo unario introduce un registro más allá de la apariencia sensible. La identidad de los rasgos reside en que éstos sean leídos como unos (1+1+1), por irregular que sea su trazado, y ello da cuenta del acceso al registro simbólico.

¹³ El enigma es reforzado por el hecho de que en esta primera visita a la cueva, y por razones de preservación, no pueden acercarse a la pintura, por lo que sólo es posible una visión parcial. Recién en la segunda pasada de cámaras, que repite toda la secuencia para cerrar el documental, y con equipos más sofisticados, logran mostrar el otro lado de la roca.

¹⁴ Una de ellas, la Venus de Hohle Fels, es la representación más antigua conocida de un ser humano.

¹⁵ Este término alemán, cuya traducción literal es “doble caminante”, forma parte de innumerables relatos míticos, leyendas y obras literarias, y hace referencia a apariciones de diverso orden (sombras, espectros, fantasmas etc.) Además, está cargado de una fuerte resonancia teórica, tanto en psicoanálisis como en filosofía. Freud lo utiliza en el célebre artículo titulado “Lo ominoso” (1919).

¹⁶ Hay otro momento que explicita la profunda extrañeza que la cueva suscita, en una escena singular y sin parangón en el resto del film, en la que Herzog en cierto modo juega el lugar del analista. Cuando entrevista al joven arqueólogo, le dirige una pregunta personal acerca de sus antecedentes y él responde que ha trabajado en un circo, a lo que el director pregunta un poco en broma si era domador de leones (16’47), y el arqueólogo dice que no, que era malabarista. Pero la pregunta de Herzog da en el blanco: inmediatamente el joven comienza a hablar del impacto que le produjo entrar por primera vez en la cueva, y explica que durante los 5 días que duró su visita, cada noche soñaba con leones, y “cada día era el mismo shock para mí, era un shock emocional” (17’10), que le llevó a decidir no volver a entrar en la cueva, darse tiempo de “absorberlo”.

¹⁷ Lo interesante del análisis de Nancy es que desentraña “el arcano de la representación”, ubicando las aristas histórico-conceptuales del asunto: griega, judeo-cristiana, romana. De la vertiente judeo-cristiana proviene la discusión en torno de la imagen –que oscila entre la idolatría y la iconoclasia– y la noción ídolo entendido como imagen de presencia afirmativa, plena y cerrada sobre sí misma. La desconfianza ante la imagen se conjuga también con la vertiente griega del asunto, que plantea el problema en términos de copia o imitación y ausencia del original. El elemento romano, que se inserta en el intersticio de esta “alianza griego-judía”, se manifiesta, por el contrario, como confianza en la imagen barroca y/o romántica, completando el trípode en que se asienta el problema de la representación en la historia occidental, según Nancy.

¹⁸ Es sugestiva la definición de Nancy de un cuerpo sin orificios corporales. Con Lacan se trataría de un cuerpo mítico, en el que el lenguaje no ha recortado los objetos pulsionales, un cuerpo sin los bordes erógenos en torno a los cuales la pulsión efectúa su circuito de satisfacción.

¹⁹ Por otra parte, respecto de la letanía del “fin del arte”, que desde Hegel no deja de reiterarse con asombrosa monotonía, Nancy efectúa un giro argumental similar al efectuado respecto de la representación “interdicta” y la Shoah. Si el aplastamiento de la representación efectuado en los campos de exterminio, por una reversión paradójica, muestra la estructura del arte occidental como “(...) régimen de

la imagen y la idea en el que la simple presencia puede abrirse y ausentarse a sí misma” (Nancy, 2006, 58), lo que Hegel entrevió como “muerte del arte” no es sino el fin de su función religiosa, o su sometimiento a la Idea, y por tanto implica el comienzo del arte en cuanto tal, según Nancy. Así, lo que Hegel anuncia es una “distinción”, que sanciona la “finalización siempre reiniciada” del arte, que entonces puede remontarse a la cueva de Lascaux –o de Chauvet– el arte griego, el Renacimiento, o cualquier punto de referencia. Cf. Nancy, J.-L. “El vestigio del arte” en *Las musas* (Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2008).

²⁰ La concepción de la representación ofrecida por Nancy, que pone el acento en su estructura iterativa, es decir, en la necesidad de reiterar el gesto re-presentativo, responde al paradigma post-metafísico –al decir de Jürgen Habermas– o dicho de otro modo, a la época de la retirada de las esencias metafísicas, por lo que se articula cómodamente con la noción de precariedad.