



Mechas de enebro¹

Clayton Eshleman

Con ramas de enebro de un cuarto de pulgada fueron construidas las mechas usadas en la mayoría de las 130 antorchas de mano encontradas en Lascaux. Al desplomarse, el alto enebro erguido sobre la cueva trajo consigo una considerable porción de tierra entre sus raíces, creando así una fosa que pronto sería cubierta por las zarzas. El 8 de septiembre de 1940, Marcel Ravidat (joven aprendiz de mecánico en la vecina Montignac) dio con la fosa siguiendo los ladridos de su perro atrapado entre la maleza. Mientras liberaba al perro dio con los restos de un asno muerto; debajo de éste se abría una oquedad vertical. El 12 de septiembre, acompañado por su amigo Jacques Marsal, Ravidat regresó. Ayudado de su navaja excavó hasta descender unos 20 pies, y fue en ese punto que dio con la cueva.

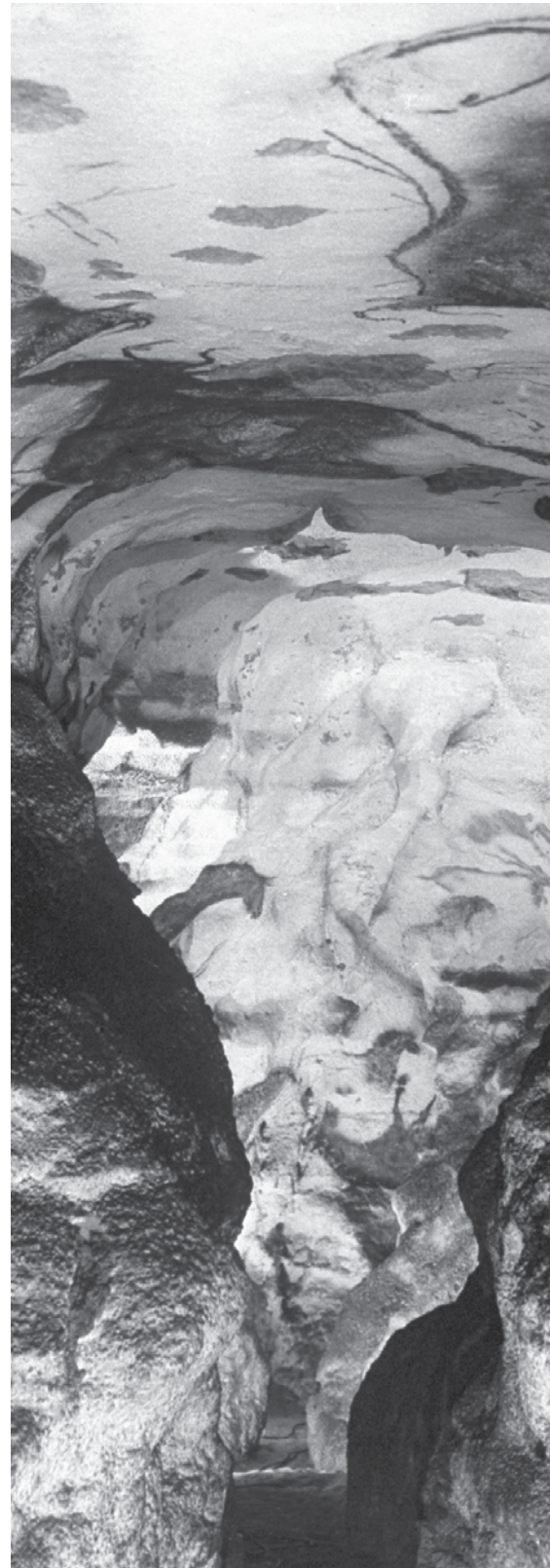
¡El enebro como mecha de la cueva!

Desde el Paleolítico superior, las mechas se han transformado en los fusibles conductores del encendido eléctrico, en proyectiles y en bombas.

ESTE LIBRO IMAGINA Y EXPLORA PARTE DE LOS ORÍGENES y desarrollo de la imaginación plasmada en las imágenes sobre los muros de las cuevas (la mayor parte en el suroeste de Francia, durante el último periodo glacial europeo, entre 40,000 y 10,000 años atrás, aproximadamente). De igual forma, repasa las teorías propuestas por otros, además de mi propia tesis, compuesta de dos secciones, en ella se examina por qué la imaginación prosperó en el momento y en el lugar que lo hizo. (...)

Remontarnos a las metáforas del Cro-Magnon no sólo nos enfrenta con un verdadero basamento rocoso —un genuino muro ulterior— sino

¹ Extracto del libro *Mechas de enebro. La imaginación del paleolítico superior & la construcción del inframundo*, de próxima aparición en editorial Aldus. Traducción de Hugo García Manríquez.





que recupera un vínculo con el *continuum* en el que la imaginación floreció por vez primera. Mi progresivo interés en las cuevas me llevó a reconocer que, como artista, pertenezco a una pre-tradición que incluye las más remotas noches y días de la creación del alma.

Este libro es también un intento por dar respuesta a aquella primera pregunta que me lanzara el escritor Alexander Marshack al entrar en nuestra cocina en la Dordoña francesa, la primavera de 1974:

—¿Y qué hace *un poeta* en las cuevas?

*

Cuando mi esposa Caryl y yo comenzamos a visitar las cuevas en el área de Les Eyzies, nuestra vecina, la traductora Helen Lane, puso a nuestra disposición su colección de libros sobre las cuevas, y descubrí que era de igual importancia con lo que habría de escribir: ningún poeta se había encargado del Paleolítico superior para llevar a cabo aquello que Olson llamó la “labor de saturación”. Estaba el artículo de 1955 del novelista y ensayista Georges Bataille, y eso era todo. Henry Miller y Ezra Pound parecen haber tenido conocimiento de la existencia de las cuevas pintadas, a principios de siglo, pero ninguno de los dos, hasta donde sé, visitó las cuevas o escribió sobre ellas. Al parecer, T.S. Eliot visitó las cuevas en los Pirineos —en Niaux, según conjetura Hugh Kenner—, y a partir de lo que ahí vio decretó que “el arte nunca mejora”, en su ensayo “La tradición y el talento individual”. En los mismos años en que Bataille visitaba Lascaux por las noches (una vez que la multitud de visitantes se iba a casa) para su artículo monográfico, Olson leía *Men of the Old Stone Age*, de Henry Fairfield Porter y *Gate of Horn*, de Gertrude Levy, tomando notas y escribiendo presentaciones para lo que esperaba fuera el Instituto de las Nuevas Ciencias, en Black Mountain College,

teniendo lo arcaico como su base. Este instituto nunca se materializó, pero Olson tampoco logró concretar sus notas y presentaciones en forma de libro o usarlas para ensanchar el alcance de su épico *The Maximus Poems*, hasta alcanzar el Paleolítico superior. Sin embargo, en un poema de 1946, “La Préface”, tocó una cuerda profundamente disonante con nuestra época:

Mi nombre es SIN RAZA dirección
Buchenwald nueva cueva de Altamira

La presentación que hace Olson de Buchenwald y Altamira (haciendo eco de la respuesta de Odiseo a la pregunta del Cíclope), con un espacio en lugar de un verbo entre ambos sustantivos, pone al lector ante una pregunta abrumadora: ¿qué tienen en común estos dos sustantivos? La respuesta que yo encuentro sugiere que la pasmosa antigüedad del impulso creativo humano descubierto en este tan inhumano siglo podría contrarrestar a la total desesperanza. La elección que hace Olson de Altamira (...) representa una sorprendente sincronía y argumenta *contra* Adorno la existencia de la poesía después de Auschwitz. Jerome Rothenberg trastoca por completo la idea de Adorno en su largo poema “Khurbn”, escrito tras visitar en la década de 1980 lo que queda de los campos de concentración: “Después de Auschwitz sólo hay poesía”.

Vemos nuestro mundo actual de especies en extinción, no sólo en contraste con aquello que conocemos de la inmensa y diversa biomasa de la Europa del Pleistoceno, sino también en contraste con las extinciones a finales del Pleistoceno que de forma perturbadora vaticinaban la nuestra. A pesar de que el cambio climático, sin relación alguna con los humanos, parece haber tenido un gran peso en las primeras extinciones, existe evidencia fehaciente de que a partir del Paleolítico superior tardío, especialmente en el Nuevo Mundo, las



extinciones tuvieron que ver acentuadamente con los humanos. Me fascina el nombre que lleva la roca donde los esqueletos de nuestros antiguos ancestros directos fueron descubiertos por primera vez: Abri du Cro-Magnon, o refugio de la Gente de la Gran Oquedad. Tal pareciera que a través de los siglos nuestra “gran oquedad” ha crecido en proporción con nuestra dominación sobre la tierra. Tal pareciera que hoy las especies desaparecen en y mediante un “nosotros” carente de voluntad colectiva para detener su desaparición.

*

A finales de la década de 1970, me encontré con que la imaginería de las cuevas es una mezcla indisoluble de construcciones psíquicas y observaciones producto de la percepción. Es decir, hay los animales “fantásticos” y los reales. No se trata tan sólo de figuras humanas que presentan hombres y mujeres cuyos roles sociales no pueden ser establecidos, hay también aquellas con máscaras de aves, cabezas de bisontes, y peculiares heridas que evocan un mundo interior, en algunos casos chamanismo. En vez de echar mano exclusivamente de documentación racional (tal como han hecho los arqueólogos), tuve la convicción de que podría acercarme a esta “mezcla indisoluble” usando la imaginación poética, a la par del trabajo de campo y la investigación. En otras palabras, en el ánimo de que yo, como un observador, servía a las imágenes de las cuevas, solicité de ellas que sirvieran a mi imaginación, para así traducirlas no de vuelta a su propio contexto original e ignoto para nosotros, sino hacia adelante, hacia mi propio idioma.

De ahí que al escribir *Mecha de enebros* buscara permanecer abierto hacia aquello que pensaba e imaginaba al encontrarme en el interior de las cuevas, o bien al reflexionar en torno a las imágenes que albergaban —para crear mi propia verdad sobre aquello que significan— respetando a la imaginación como una

pluralidad de fuerzas en conflicto. También me propuse ser un observador meticulado y reflexionar sobre lo que otros han escrito, fotografiado y dibujado. En ocasiones, una sección es toda poesía, en otras, prosa, y en otras más se trata de una composición cambiante como un móvil de Calder: la poesía transformándose en prosa y la prosa transformándose en poesía.

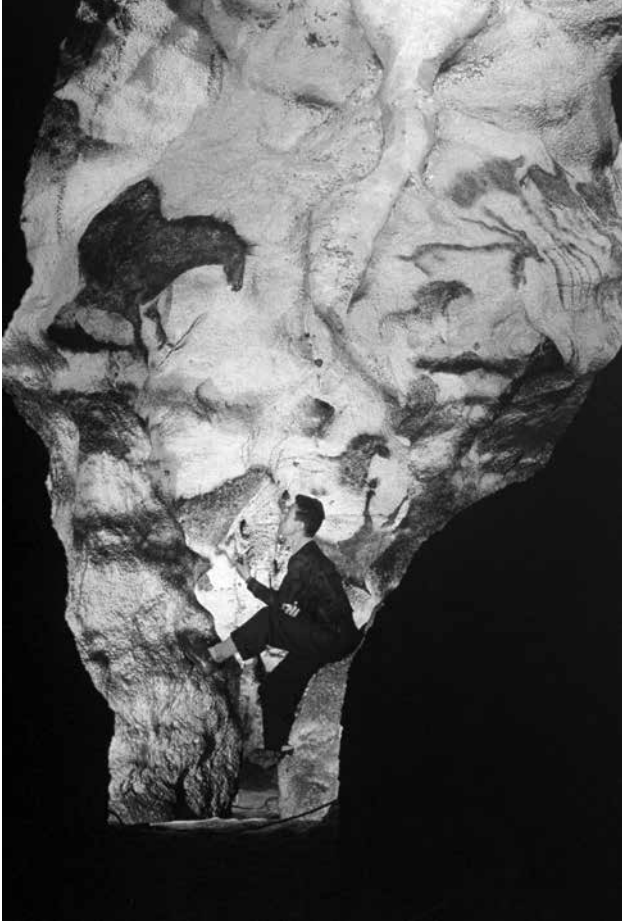
*

Me parece que creamos imágenes no sólo porque somos criaturas que buscan perderse en la maestría del diseño, sino porque la creación de imágenes es una de las vías por las cuales nos volvemos humanos. En este sentido, ser humano es ser consciente de que nosotros mismos somos metáforas, y ser una metáfora es ser grotesco (originalmente de “gruta”). Si bien es entendible pensar que nos apoyamos sobre Homero el ciego, y sobre los hombros de Shakespeare, quizá sea más acertado decir que nos apoyamos sobre una profundidad presente en ellos, y que fueron concebidas cientos de generaciones antes por los hombres, mujeres y niños del Paleolítico superior que llevaron a cabo el gran paso entre una ausencia de imagen del mundo hacia *una* imagen (...)

Al matar, comer, vestir y crear herramientas a partir de animales, la gente del Cro-Magnon debió tener la sensación de ser un espectro parásito, además de seres a un mismo tiempo “familiares” y “otros” con lo animal.

*

Anteriormente me referí a los contornos en el muro mismo que proveían de realce a ciertos grabados y pinturas. Tal imaginería podría concebirse como el contenedor de la esencia de la figura al emerger o retirarse. Buscando entender cómo una conciencia primaria logró hacer visible lo prácticamente invisible, pensé



Pinturas rupestres en Lascaux, Francia.
(Fotografías de Ralph Morse/Time Life Pictures/Getty Images)

en un trabajo en prosa de Rainer Maria Rilke llamado “Una experiencia”. Recargado contra un pequeño árbol en el jardín del Castillo de Duino a la orilla del mar y hallándose súbitamente colmado por las más sutiles vibraciones, al punto de no ser capaz de explicarse aquello físicamente, Rilke “se preguntó así mismo qué era aquello que le ocurría, y casi de inmediato dio con la expresión que lo satisfizo, al pronunciar en voz alta que había alcanzado el otro lado de la naturaleza”. ¿Será acaso posible que el “lugar” alcanzado por Rilke en el interior o lado oscuro del árbol fuera un “lugar” desde el cual la gente del Cro-Magnon atisbara? De ser así, esto sugeriría que el *locus* de la proyección habría sido percibido en el interior del material de la superficie pintada o grabada. Por supuesto que ellos deben haber poseído una íntima relación con la superficie del muro para ser capaces de capturar, con una llama vacilante, el contorno que sugería la presencia potencial de una figura. De gente como esta podría decirse que fue capaz de ver desde “el otro lado de la Naturaleza”, así como hacia el exterior, que no poseyó demarcaciones fijas o “principio de realidad” al interior del flujo de la imagen y de lo observable.

De ahí que la doble separación —de lo animal, de la madre— sobrellevada por nuestros antiguos an-

tepasados no sólo los habría llevado a los muros, sino permitido un generoso acceso detrás de la ondulante superficie del muro como espectros de su propio potencial. ¿Lo que hoy vemos son imágenes que algún día fueron la consumación de una mirada interior volcada hacia el exterior, “el movimiento de un yo sobre la roca”? ¿Son las imágenes del Paleolítico superior capullos vacíos de su presencia?

“Llama el descenso...”

La manga cargada de Hades

En ti hay alguien
Que no se preocupa por nadie,
Su cabeza de oso hormiguero aspira en la noche
Devorando toda ideología
Eleva su nariz laberíntica
Este alguien debe tener más de 100,000 años
Porque los neandertal empezaron a preocuparse
Por esparcir flores de aciano sobre sus cabezas y
Malva y jacinto.
¿Y sabías que las cuevas son depósitos
acumulando espectros de viento
que rastrearon por vez primera la tierra PreCámbrica,
así que Les Trois Frères,
Envuelta por un esplendor tatuado,
Lame molecularmente, aun hoy,
Su heridas paleolíticas, afectuosa,
Exuberante y letal a un tiempo?
Hay en ti, por ti,
Un túnel que se remonta a la discontinuidad total
Que buscaste ocultar,
Con la inocencia de que asumir el inframundo
No tendría consecuencias

Das contigo mismo, finalmente,
Como si fueras una bendición bloqueada por la
naturaleza. ■■