

9

INCONSCIENTE / CONSCIENTE
FRANCISCO J. VARELA Y CLAYTON ESHLEMAN

Clayton Esleman: *Juniper Fuse: Upper Paleolithic Imagination & the Construction of the Underworld* (Wesleyan University Press, 2003) / Traducción: Amira Aranda

Laboratorium, Hans-Ulrich Obrist y Barbara Vanderlinden eds. Dumont, Bruselas, 2001. Traducción: Neli Ruzic y Dulce Villasana

(circa) / facultad de artes uaem

colección infra-mince

2107



ENTREVISTA A FRANCISCO J. VARELA

Hans Ulrich Obrist y Barbara Vanderlinden

Hans Ulrich Obrist. Quizás deberíamos poner énfasis en la revista “Naturaleza” para nuestro proyecto Laboratorium.

Francisco J. Varela: No es mala idea, puesto que para los científicos la revista *Naturaleza* es como *Paris Match*. La primera mitad son noticias, revisiones, asuntos oficiales y científicos y la gente, y entonces tienes las letras de la ciencia. Es realmente una ventana dentro del mundo de la ciencia, uno en el que no te puedes permitir estar fuera. Es tu comunidad.

Barbara Vanderlinden: Empecemos con una pregunta relacionada a la noción de comunidad. ¿Hay tantos conceptos como hay disciplinas y comunidades científicas? Si es así, ¿Cuál sería tu definición de “laboratorio”?

FJV: Tengo en mente la noción fundamental que en ciencia, el laboratorio es el gesto, la línea que crea una disciplina (por supuesto esto es muy Latouriano y Foucaultiano) algunos de los principales eventos físicos y biológicos ocurrieron de esa manera. Siempre he estado interesado en la interfaz entre la experiencia vivida y el estudio científico. ¿Qué es la interfaz entre el cuerpo y la experiencia (más que en la

mente y el cuerpo) y qué es esto que podemos ver ahí? Esto viene en los ajustes del laboratorio que mencionamos.

Primero que nada, está ahí, si puedo decirlo, el *establishment* o la invención de la psicología basada en lo externo o la vista del lenguaje de la *tercera persona*. Esto es ya una idea en la que tal vez estés interesado. Hay un estudio muy bello llamado *Construyendo el Sujeto*. En el libro Danzinger, el autor, traza la invención de la psicología en la segunda mitad del siglo pasado (alrededor de 1850-60) con la creación de lo que llamaríamos laboratorio de psicología. Lo que se estudia en esos ajustes es la experiencia de una persona desde el punto de vista de una tercera persona. Hay una forma específica para el laboratorio de psicología que tiene mucho que ver con la escuela alemana de Marburg y Wilhelm Wundt, que, para mí sería un tema interesante para *Laboratorium*.

HUO: Mencionaste que ésta (la escuela) es como “un camino no tomado” en ciencia –el laboratorio subjetivo, como un proyecto no realizado en su totalidad?

FJV: En el sentido que hubo una bifurcación. En la última mitad del siglo XIX, con la invención del psicoanálisis, con el gesto básico introducido por Sigmund Freud, la creencia era que tú podías montar un laboratorio para estudiar la experiencia. Luego al mismo tiempo, Wundt introdujo los primeros instrumentos psicológicos. Un ejemplo típico es el taquistoscopio. Sería lindo tener uno funcionando en la exposición, que la gente pudiera experimentar con él; es divertido de utilizar. ¿Tú sabes qué es?

HUO/BV: No.

FJV: Parece un viejo mueble, con forma de cruz. La idea es que tienes fuentes de imágenes o luces viniendo de tres la-

dos, con un sistema imaginario (un prisma) que sintetiza las tres posibles imágenes, y entonces lo ves desde el cuarto lado. Siendo ese el punto, cuando tienes disparadores en casa entrada, controlas de manera muy precisa el tiempo. Y la noción del taquistocopio presenta fotos con una temporalidad muy precisa. Ese es un gesto muy interesante, transformar el estudio de la experiencia con un tipo de cronómetro, usando esta no ecológica situación cuando las cosas suceden a momentos muy precisos. Por ejemplo un experimento que te da mucha información acerca de lo que está sucediendo en nuestras mentes es el tan famoso enmascara-do invertido: tú muestras, por ejemplo, una cara triste y una cara feliz, pero una muy cerca a la otra en el tiempo. Puedes descubrir acortando o alargando el intervalo entre las dos imágenes, y obtienes dos imágenes distintas. Pero de pronto una imagen desaparece en favor de la otra, normalmente la segunda enmascara a la primera, pero la primera tiene una influencia inconsciente en la interpretación de la segunda. Eso revela toda una serie de arreglos de acuerdo a la temporalidad de la experiencia perceptual.

Las creencias tempranas eran que tú podías aislar el contenido de la experiencia con tales exposiciones y que podías describir el contenido de la experiencia tal y como describías el contenido de una observación microscópica. Esa era la descripción espontánea de este tipo de estudio en introspección. Si tú quieres estudiar la experiencia, usas tu propia experiencia y encuentras instrumentos que te permiten hacer cosas bastante precisas. El problema era que esto creaba un gran número de procesos metodológicos muy complicados. Para acortar una historia muy compleja, hubo un tiempo en el que no hubo manera de armonizar las observaciones desde diferentes lugares. Alrededor de 1920-25 toda estas riñas y disputas entre laboratorios llevó a la conclusión de que la investigación introspectiva en términos de experiencia era absolutamente imposible. La introspección

disminuía y los psicólogos se redefinieron a sí mismos como conductistas. Esta es una pequeña parte interesante de la historia si quieres buscar en la bifurcación entre experiencia y psicología experimental.

HUO: ¿Cuándo fue interrumpida la investigación del laboratorio de la subjetividad? ¿Sucedió en el siglo XIX o XX?

FJV: Hablábamos de esta bifurcación básica. La introspección no fue buena y entonces ocurrió el despertar del conductismo. Esto coincidió con el inicio de la guerra, y durante esa misma guerra la introspección vino de Alemania, con una notable excepción la Escuela Titchner en Cornell University. Hasta 1950 estaba completamente fuera de la corriente del *establishment*, y se dio a conocer como la escuela de psicología tal y como la conocemos el día de hoy. Pocas personas conocen los antecedentes de la escuela de la introspección, que está resurgiendo hoy por diversas necesidades y dinámicas de la investigación. Desde que la palabra "conciencia" regresó estamos preguntándonos: ¿Qué salió mal en este punto?, es una pregunta clave: ¿en qué medida puede estar íntimamente relacionado con un acercamiento a una tercera persona o no, y dar algo a la psicología establecida, una inyección de introspección en lo que sea que se haya hecho con los experimentos de laboratorio?

BV: La subjetividad ha sido excluida de las prácticas del laboratorio. ¿Quieres entender este cambio de orden en la subjetividad para descubrir estas posibilidades en estos días? ¿Cómo fue descubierto?

FJV: La dinámica acelerada de esta ciencia reduccionista permitió el redescubrimiento de esta relevancia.

HUO: ¿Cuándo notaste este retorno? ¿Fue en los años 90?

FJV: Fue en los ochentas. En Tucson, Arizona, en las reuniones de la ciencia de la conciencia. La primera fue el año de 1982, me parece.

HUO: ¿Una revolución de la conciencia en 1980?

FJV: Algo así.

BV: ¿Cómo describirías este regreso a los métodos racionales desacreditados en la ciencia?

FJV: Quizá como debilitamiento en la arrogancia de la ciencia.

HUO: y el último fin de la certeza, como escribe Ilya Prigogine.

BV: El inicio de la comunidad pluralista de la ciencia.

FJV: Claro, yo creo que críticos como las feministas o los sociólogos de la ciencia, entre otros, han hecho a los científicos pensar dos veces antes de decir que ellos están más cerca de los demás para tratar con estos diferentes puntos de vista de la conciencia.

HUO: Ahí también se hace más grande la evidencia de que la ciencia debe estar más relacionada con asuntos sociales dentro de un contexto social.

FJV: Este es uno de los ejes de todo, pero la ciencia ha tenido que ver también hacia sí misma, y darse cuenta de que no todo es como solía ser, que tiene que limitar su ambición de verdad.

BV: ¿Estás diciendo que este descubrimiento de la subjetividad contribuyó a la ciencia a ser consciente de su práctica, en términos de esta posibilidad de contribuir al debate contemporáneo sobre el pluralismo sensible a más posiciones y opiniones?

FJV: Te remonta a la misma cosa; una vez que cuestionas la verdad universal eres más tolerante. Estás en lo correcto, eso debería ser el antecedente para la dinámica de la misma investigación. Lo que tengo en mente son cosas como éstas: tan sólo en los últimos cincuenta años hemos tenido máquinas como las que usamos para observar la actividad cerebral. Puedes ver el cerebro en su totalidad en acción sin siquiera tocar a la persona. Cuando puedes hacer eso, y una vez más, ha sido sólo desde hace pocos años, es inevitable que surja la pregunta: ¿Qué es lo que estás experimentando? Cuando estudias átomos puedes esquivar la pregunta, pero cuando estás trabajando con una persona, te preguntas espontáneamente ¿Qué sentiste?, ¿Qué viste? o ¿Cómo lo viste? es interesante que en algunos instantes específicos, como la proyección de imágenes mentales, la pregunta entre percepción visual y la imaginación visual es clave en el rompecabezas científico. ¿Cuál es la diferencia cuando te veo a ti Barbara y luego cierro mis ojos y tengo una imagen de ti en mi mente? Es un asunto fundamental y todavía es parte del departamento experimental.

BV: Estás sugiriendo que el uso de la complejidad en la teoría contemporánea está relacionada a la forma en que la ciencia está observando al sujeto de una manera más profunda?

FJV: Básicamente ese es el punto.

HUO: ¿Está relacionado a una parte de todas tus teorías?

FJV: Sí, y una parte está forzada a ser así, si tratas de estudiar la cuestión completa de x proyección mental o pensamiento en la técnica de la tercera persona, te das cuenta de que hay mucha variabilidad, y si no tomas en cuenta el reporte de cada persona tus datos están mal. Eso que hiciste que cambiara en la ciencia, al final cuando falla un experimento ocasiona que la gente se frustre. Está conducido de manera muy pragmática. Entonces la conciencia y la introspección están de regreso en la agenda. No sólo la introspección, sino toda la noción de la visión de la primera persona. Porque cuando te das cuenta de que la introspección ha sido una técnica para aislar pequeños patrones de experiencia, se convierte en una manera de hacer las cosas. Esta es la misma orientación en la que tradiciones contemplativas han hecho énfasis desde hace mucho tiempo. Particularmente en la tradición budista, que es la que conozco mejor y la que ha sido más fuerte. En otras palabras el Budismo es un conocimiento pragmático basado en la introspección. Esta corriente también puede encontrarse en el psicoanálisis, y esa sería una ilustración de otro laboratorio portátil: el sofá.

HUO: ¿El sofá como laboratorio?

FJV: Lo será, nota también que se hará popular casi al mismo tiempo en América con Edmund Husserl y William James, contemporáneos de Freud. No había intención en lo absoluto de hacer ninguna correlación a un fundamento subjetivo, el cual era el espíritu de la introspección. Entonces en el mismo sentido el concepto de laboratorio está más cercano al del laboratorio de meditación.

BV: En términos de observación, análisis, deconstrucción y concentración, así como dices, ¿Es un método científico?

FJV: Absolutamente. Tú puedes ver... y lo que probablemente verás es la manifestación.

BV: En Dakar conocí al colectivo Laboratoire Agit-Art, un grupo multidisciplinario involucrado en cuestiones de arquitectura, ciencia, artes visuales, video y poesía, el cual comenzó a finales de los 70's, el cual se definía como un laboratorio. Cuando les pregunté en qué sentido operaban como un laboratorio y qué era precisamente lo que los hacía ser un laboratorio, me dijeron que el elemento unificador en su práctica era el lenguaje. Entonces por un lado tenían un lugar, su investigación ocurría en un lugar arquitectónicamente limitado, era el jardín trasero de un bar en el centro de Dakar. Por otro lado, tenían el lenguaje como estructura. Entonces tienes dos elementos de un laboratorio. El objeto de su investigación es una enorme gama de asuntos sociales y culturales. Una sesión de investigación es una convocatoria de los miembros involucrados en un asunto particular previamente anunciado.

A través de y con el lenguaje, un problema puede ser puesto, analizado y deconstruido, y la convocatoria es el punto de partida de tal sesión de estudios. Comienzan con una posición muy clara, un asunto a discutir (ellos lo llaman "nuez") y proceden a deconstruirlo. No tiene nada que ver la meditación o la psicología, en eso no se deja un final abierto. Tú no abandonas el lugar sin proponer otra "nuez". Básicamente, con Freud, tu podrías esperar hasta el final de tu vida antes de proponer otra "nuez", porque esto nunca termina...

FJV: Como la meditación.

HUO: Hace unos días revisamos el archivo del fotógrafo norte-mericano Lewis Baltz. El tiene un fondo sorprendente

de imágenes no conocidas de laboratorios; fotografió los laboratorios en Francia, trabajando sobre la invisibilidad de laboratorio contemporáneo. Al final del día, cuando ves los cientos de imágenes que tomó, se ven básicamente igual: algún lugar entre una lavandería, una cocina y una tienda de diseño. La casa de electrodomésticos, el invento de Alison y Peter Smithson también viene a la mente. Entre 1957 y 1959 ellos inventaron la casa de electrodomésticos, el antecedente de la era de la computadora, así como la investigación en curso sobre los diferentes modelos de especialidad interna para el entorno doméstico. En un momento determinado, influenciados por los hogares japoneses, ya no podían tolerar la idea de los objetos en el espacio. Las casas europeas siempre han tenido todo manifiesto: tienes un bolígrafo, un papel, una mesa con un montón de objetos, tu vida entera es básicamente evidente. Pero las casas japonesas se han caracterizado por tener plegadas todas las cosas; el almacén de la conciencia: La visión desde adentro.

FJV: Como la computadora, el monstruo replegable, todo cae adentro, mi laptop ahora contiene la mitad de mi vida (risas).

BV: Y hablando de replegar y exponer, me gustaría ponerlo en relación con el otro aspecto del laboratorio. La noción de adentro y afuera: su sentido de exclusión. Es una práctica occidental que históricamente excluye una amplia gama de individuos, desde las mujeres, los sin educación hasta los no-occidentales. Y, como dijo hace rato, dejar a un lado la subjetividad dentro de la práctica de la ciencia es también una forma de exclusión de ciertos métodos de investigación.

FJV: Epistemológicamente, yo sugeriría que en lugar de

poner acento en lo subjetivo u objetivo, intentemos eliminar la barrera. Debido a que, de hecho, el punto es en cierto sentido ver que poniendo la experiencia subjetiva en contraste con algo donde sucede el conocimiento real, lo que llamamos objetivo, ya es un gesto en sí, eso ya es una decisión de lo que uno puede hacer. Así que el punto central en el enfoque de la primera persona es decir que la conciencia, así llamada subjetiva, es de hecho accesible a través de la introspección individual. Ramón y Cajal, el fundador de la neurociencia moderna, hizo todo solo, dibujó todo solo. Era un verdadero artista. Él dibujaba solo las muestras de neuronas. Se pasaba horas y horas mirando a través de la sección que él inventó llamada mancha Golgi-Cajal. Era la primera vez que podías ver los neuronas; uno podía distinguir los elementos de los componentes del sistema nervioso. Él iba a su casa, despertaba en la mañana y hacía una taza grande de chocolate caliente, entraba a su tina con una mesita pequeña y dibujaba de memoria las neuronas. Cuando se comparan estos dibujos con las fotografías actuales, se ve que él recordaba todo.

HUO: ¿Esos dibujos todavía existen?

FJV: Por supuesto que sí. Todo neurocientífico los conoce. Los dibujos de Cajal sólo han mejorado por un microscopio electrónico, y aún así... Se les encuentra en cualquier libro de texto porque son tan increíbles. Eso es la diferencia: aquí tenemos un ejemplo donde lo subjetivo y lo objetivo están entrelazados. El hombre los dibujó en la tina, como si fuera un artista, como, ¿quién era? creo que Victor Hugo que también escribió en la bañera?

HUO: Mi escena favorita de la década de 1990 pertenece a una película de Harmony Korine, "Gummo", donde aparece un niño comiendo chocolate en la bañera mientras su

madre le lava el pelo y, al mismo tiempo está comiendo espaguetis... qué raro (todos ríen).

FJV: *La visión desde dentro* acaba de ser publicada. El libro real-mente hace una observación sobre la aproximación desde la primera persona a través des tres enfoques: la introspección, la fenomenología y la tradición contemplativa, tres pragmáticas (como los dibujos de Cajal con el chocolate caliente); ésta es la técnica como realmente se establece la descripción a través de un método explícito, la cual entonces puede volverse obviamente pública. La pragmática que borra las fronteras entre lo privado y lo público puede volverse obviamente pública.

BV: *En los debates preparatorios sobre el proyecto Laboratorio varias veces mencionamos que queríamos evitar la dicotomía del artista subjetivo y el científico objetivo. ¿Cómo podemos evitar este cliché?*

FJV: En vez de no decirlo, hay que enseñarlo con la acción. Me imagino, para ser más específico, tres tipos de laboratorios. El diván es uno. No se puede por desgracia, tener un analista llevando a cabo una sesión en público. Otro laboratorio podría ser tener a alguien involucrado de manera seria, profesional, en una práctica de meditación. Él podría estar sentado allí; la meditación se realiza sentado.

BV: *¿Podría decirnos más sobre la práctica de meditación que está describiendo?*

FJV: La percepción equivocada, muy común en Occidente, asume que la meditación es la forma de auto concentración: esto es de hecho la tradición fidedigna y estándar de la interpretación Hindú. En la interpretación Oriental se pueden distinguir dos técnicas principales: una es la medita-

ción absorbente, la otra es el método de liberación. En el método absorbente tú normalmente cierras tus ojos y tienes una imagen mental, repites un sonido, llamado mantra, y tomas una postura física muy explícita, como un yogui en la postura del loto. Esto es una tendencia hindú, con su propia tradición histórica. El gesto revolucionario del Buda –quien creó una tradición completamente diferente, de veinticinco siglos de antigüedad, más antigua que el Cristianismo– es decir, que todo eso añade la complicación a la experiencia, en lugar de avanzar en la condición humana lo que tenemos que hacer es ir por el camino opuesto, que es el de no hacer. Así que no se trata de concentrarse, porque cuando te concentras haces algo. No se trata de hacer vacío, porque eso, de nuevo es, hacer algo. Es por eso que el Buda inventó lo que llamó “el gesto”, que consiste en solamente sentarse en el suelo. Sólo te sientas en el suelo. Sólo sentarse. La desnudez de este gesto radical es realmente lo que hace el Budismo. Así que ya ven, las diferencias son importantes. En el Occidente tenemos la imagen del quien medita como alguien con la postura artificial, con los ojos cerrados, diciendo e imaginando cosas, ya que, de alguna manera, parece más exótico. Pero yo practico la meditación budista. Y aunque la gente siempre hace bromas, eso es una percepción occidental, dramática y muy equivocada. Es como si alguien que viene del Oriente pregunta si un físico y un astrólogo son lo mismo.

BV: ¿Se puede mejorar el conocimiento sobre las cosas, concentrándose en nada?

FJV: No. El punto de la técnica es que el conocimiento que no tienes se debe a la tendencia de la mente de seguir adelante repitiendo las interpretaciones que siempre tenías, los patrones habituales. Piensas eso porque siempre lo has pensado así, y cada vez que oyes algo, giras la cabeza hacia

ese sonido, porque eso es lo que has estado haciendo toda tu vida. Tenemos la tendencia espontánea hacia los patrones mentales estables que son repetitivos. Es lo que se llama la vida ordinaria. La vitalidad de la enseñanza de Buda consiste en decir: Sí, pero si realmente no cultivas el hacer, empezarás a ver, en efecto, que se trata de una cosa repetitiva, y que nadie te está forzando hacerlo; puedes suspenderlo, liberarte, relajarte, por lo tanto, abrirte a nuevas posibilidades para el avance, la flexibilidad... y, por el otro lado, es menos esfuerzo, es menos rápido y por lo mismo hay menos sufrimientos en tu vida. Así que hay dos métodos. Eso es lo que aprendes, lo que empiezas a saber que debes de saber sobre ti mismo, en lugar de lo que te han enseñado a saber. La clave para comunicar algunas de estas cosas, en vez de hablar sobre las diferencias entre la absorción y la meditación, es realmente iluminarlo con la luz pragmática y transformar el diván de meditación en laboratorio, y exponer el laboratorio con alguien sentado en él. Entonces, el público dirá: ¿Qué haces? y la persona respondería; eso podría ser un momento del diálogo. El público puede venir y ver lo que se está haciendo y entender que algo se está haciendo, a pesar de que lo que se ha hecho es “no hacer”.

BV: La incitación a participar; en lugar de presentarlo como la documentación de algún tipo del concepto del laboratorio.

FJV: ¿Lo más interesante no sería trabajar con un yogui, sino traer a alguien como usted. Un hombre belga en pantalones de mezclilla. La moraleja de la historia es que todo el mundo puede tener éxito con la meditación.

BV: ¿Qué tipo de budista podría acercarse a su enfoque de la “primera persona”?

FJV: Desde mi experiencia, en los círculos budistas de todo tipo, en Japón, Corea, Tíbet, Sri Lanka, siempre se encuentra una mezcla entre las personas más sutiles y los seguidores más banales. Eso es verdad en la filosofía, así como en la ciencia. Cuando te encuentras con la gente más avanzada –lo cual yo sistemáticamente busco porque esto es lo que me interesa– es que han dejado por completo la creencia. Mi punto es que de verdad sería fácil, práctico e interesante de introducir este aspecto de autodeconstrucción radical, lo cual no es la introspección, en un otro contexto, porque se trata de una forma de conocimiento y compararlo con una forma de introspección. La diferencia es que en la introspección te enfocas en el contenido para hacer explícito cierto contenido. Lo que tengo en mente, por ejemplo, es algo con que mucha gente podría relacionarse fácilmente: una introspección aplicada que tiene que ver con hacer explícito lo que sabes cómo hacerlo. Un ejemplo famoso: todos saben cómo atar los zapatos, pero intente explicar cómo hacerlo. Extremamente difícil. Simplemente lo haces. Tienes ciertas capacidades para actuarlo. La idea de la introspección es buscar lo que sabes cómo hacer.

HUQ: ¿Porqué estas tres aproximaciones a la primera persona son igualmente pragmáticas?

FJV: De lo que estamos hablando aquí es de un enfoque pragmático para tener acceso al proceso mental, a un nivel de experiencia que normalmente se encuentra en el área de la pre-reflexión. Así que tienes que mover lo que es la pre-reflexión -lo que sabes, pero no sabes cómo lo sabes- al área de la reflexión. Y eso es una forma específica del laboratorio; hay que hacerlo tanto como en la investigación perceptiva.

BV: ¿Cuando dice acceso a los procesos mentales, quiere decir que existe una relación adentro/afuera en la aproximación de “una persona”?

FJV: ¿Porqué eso es adentro, a diferencia de cuando miro una galaxia? ¿Eso es adentro? La nueva física se ocupa sobre la complejidad del tiempo/espacio y una de las grandes cosas que cuestiona es la escala. De hecho, descubres los mismos principios cuando buscas el origen del universo en su conjunto o cuando ves adentro... la fusión nuclear, etc. Así que no podemos hablar en términos de lo interior y lo exterior, sino en los términos de las propiedades y las cualidades descriptivas. Si intentas dividir las cosas, de repente terminas sin el adentro.

HUO: ¿Qué pasa con la intuición? Muchas ideas de los Premios Nobel les vienen a la mente cuando cruzan la calle, más que en el estudio.

FJV: Hay un artículo en el libro ya mencionado de Claire Peugeot sobre el hacer explícito lo que no sabes, lo cual es el estudio de la intuición. Ella lleva a cabo las entrevistas con la gente y trabaja con ellos para hacer explícita su intuición. Es muy aplicable de manera práctica.

HUO: En Munich has mencionado dos publicaciones. Una es una revista...

FJV: Hay un volumen especial sobre los métodos de la primera persona. El otro libro es sobre la fenomenología naturalizada, que saldrá en enero de 2000.

HUO/BV: ¿Qué significa para ti mostrar este laboratorio subjetivo en el contexto de esta exposición?

FJV: Tiene que ver también con el chovinismo no-occidental, con entender de que estamos atrasados. Estamos muy detrás de la fenomenología Budista. Hubo una gran exposición de la ciencia en China, y no hubo virtualmente nada sobre eso...

HUO: Las farmacias en Asia mantienen la medicina occidental y la oriental. Ellos están simplemente en una condición más rica que las farmacias en Europa. Estamos atrasados.

FJV: La persona que me introdujo en la práctica budista era un hombre brillante de Tíbet. Vivía en los Estados Unidos y ya murió. Él lo trataba desde una manera muy interesante, hablando de la base, el punto de vista básico, de la estructura de la institución budista pragmática. Sus ideas eran muy claras, nada folclórico, muy terrestre, pragmático. De manera inmediata, llegó a un gran público occidental y ahora tiene muchos seguidores occidentales. Precisamente porque era bueno, era retador. Su enseñanza principal fue: "No creas nada, solo hazlo y velo por ti mismo." Muy científica, por cierto.

BV: ¿Crees que, en final de este siglo, existe una posibilidad de que la meditación y las prácticas budistas, o no occidentales, se tomen en serio en la ciencia occidental?

FJV: Creo que existe una oportunidad para ello, sí. Encontrar a la gente para realizar el laboratorio de diván no es un problema. No estoy seguro de que tengamos la suficiente claridad para entender cómo esta área de meditación encaja en el contexto de la exposición. Gran parte de la meditación se hace en el retiro. Sería interesante tener a alguien en el retiro en el museo. ¿Qué falta para mí?, y eso es porque no me siento completamente a gusto con la cosa entera, es que

si solamente se produce la meditación como un acontecimiento, estamos perdiendo la interfaz con la ciencia, es decir, la unión con la ciencia cognitiva a través de la fenomenología y la cultura introspectiva, los cuales se supone producen la descripción necesaria para la ciencia moderna. Por lo tanto, la idea para mí está clara, pero lo que no está claro es cómo hacerlo un acontecimiento.

BV: ¿Qué documental podríamos presentar en la exposición?

FJV: Hay muchas películas sobre la imagen cerebral, por supuesto, incluyendo las imágenes de cerebro. Esto puede ser de ayuda. Sin embargo, no da importancia a la introspección ni a lo fenomenológico. El único acontecimiento que puedes tener es llevarlo a cabo allí. Porque se trata de un laboratorio, entonces se convierte en un experimento de sobre-mesa: pero eso no es un experimento de sobremesa... un experimento redondo...

BV: La exposición presentará los videos de todos los experimentos de sobremesa presentados durante el fin de semana inaugural.

FJV: Me gustaría resaltar que esto es otra dimensión de las cosas que necesitamos para la ciencia. Sólo sucede que se trata de un acceso “subjetivo”, pero ese no es diferente del acceso material... Sería hermoso mostrar las imágenes del cerebro.

Referencias

Danzinger. Kurt *Constructing the Subject*. Cambridge: Cambridge University. 1994.

Varela Francisco J. y J. Shear. *The View from Within: First-Person Approaches to the Study of Consciousness*. London: Academic Imprint, 1999.

Petitot, J., F. J. Varela, B. Pachoud and J. M. Roy. *Naturalizing Phenomenology*. Stanford: Stanford University Press, 1999.
Peugeot Claire. "The Intuitive experience." *Journal of Consciousness Studies*. No. 6 (1999): 43-77.

traducción: neli ruzic y dulce villasana

SEMILLAS DE NARRATIVA EN EL IMAGINARIO DEL ALTO PALEOLÍTICO

Clayton Eshleman

Es imposible saber cuándo empezó a ocurrir en la vida del ser humano algo que reconoceríamos como narrativa. Es probable que haya sido resultado de la invención de la vida nocturna (la vida social nocturna así como las cuevas transformadas por la creación de imágenes en submundos), en el origen de la institución del fuego. De acuerdo con Louise Leakey, "antes de eso, como aves o monos, al caer la noche visualizábamos nuestra presa. Nuestras vidas durante el día eran pragmáticas, absortas en el eco de la supervivencia. El tiempo libre durante la noche fue para el ser humano un nuevo nicho ecológico. En la seguridad del refugio o de la cueva, el fuego creaba un núcleo social que hasta ahora continúa fascinándonos. En este momento, el hablar se convirtió en placer, no en una necesidad. Las aventuras de la cacería del día podrían ser contadas y relatadas y los niños escuchaban y aprendían. Los recuerdos se enaltecían, los mitos comenzaron a tomar forma."

Cuando buscamos evidencias del origen de la narrativa, nos encontramos con el hombre de Neanderthal (60-000 a.C.) enterrando a sus difuntos en tumbas alineadas con troncos de pino cubiertas con flores. Al atar los cuerpos en una posición fetal, el hombre de Neanderthal pudo haber

concebido la tierra como tumba y como útero. También pudo haber tratado de prevenir la formación de espíritus, ya que los cuerpos a menudo estaban tapados con piedras pesadas. Las únicas marcas que el hombre de Neanderthal dejó fueron pequeñas gubias a los lados de las tumbas, y mientras tales restos remiten al espacio cóncavo femenino, puede que sean igual de "narrativos" como los garabatos que hace un niño en la pared con un lápiz con el simple propósito de rallar para experimentar la materia.

Es hasta alrededor de 35,000 a.C. que encontramos evidencia del principio de la liberación de la imaginación autónoma. Muchos de estos objetos provienen del sudoeste de Francia y del norte de España y fueron hechos por nuestro ancestro directo, el hombre de Cromagnon. Estos objetos fueron moldeados con los dedos en arcilla suave, otros constituyen armas incisivas y herramientas hechas de piedra y hueso, como también esculturas, relieves y pinturas en piedras y cuevas. Además de gubias en forma de tazas, vulvas grabadas y vagas formas de animales que pertenecen al Alto Paleolítico, al final de esta era encontramos grandes frescos policromáticos de animales astutamente percibidos, involucrando sombreado, perspectiva, delineado y movimiento.

Creo que lo que llamamos producción de imagen, y por lo tanto, arte, fue el resultado de la crisis de la separación entre el homínido y el animal en las distintas pero relacionadas clasificaciones del ser humano y del animal. Cuándo y dónde apareció la producción de la imagen probablemente tuvo mucho que ver con las condiciones de la Era de Hielo, que se caracterizó por una considerable dependencia de los animales para poder sobrevivir (a través del ciervo rojo alguna vez representado por el Cromagnon, su principal fuente de alimento) así como el efecto del severo y prolongado enfriamiento en un cuerpo que originalmente evolucionó bajo condiciones templadas e incluso tropicales.

Repentinamente, alrededor de 32,000 a.C. el hombre comenzó a representar la animalidad que estaba perdiendo (o que ya había perdido), en los muros de las cuevas, a menudo en sitios tan profundos y apenas accesibles. La conciencia, aquello en lo que estoy pensando en este momento, me parece como el surgimiento de una "caída" de la red animal, de la cual una cierta cantidad de energía sexual fue transformada en una energía fantástica y esta pérdida fue furtiva y parcialmente compensada por la imaginación y el sueño, procesos no directamente relacionados con la supervivencia.

Las primeras imágenes de las cuales tenemos evidencia parecen ser vulvas crudamente agujeradas y posibles falos mezclados con vagas identificaciones de animales, así como miles de líneas, puntos y otros signos, aparentemente sin ninguna referencia, que aparecen solos o en distintos conjuntos. Mientras que ahora sabemos que las técnicas más sofisticadas fueron inventadas en épocas muy tempranas, y que la teoría lineal monolítica del desarrollo estético puede probarse por las diferencias regionales ocurridas a lo largo de 25,000 años en la masa terrestre que va desde el sur de España hasta Siberia, parece que la imagen humana emergió como si se proyectase a través de estos laberintos de líneas y formas corporales en una de estas situaciones:

1. La figura humana parece ser satirizada, bestializada, como un homínido fantasmal sin un referente concreto. Estas formas indican que, con unas cuantas excepciones, el hombre, a lo largo del Alto Paleolítico, no se reconocía a sí mismo a diferencia de los detalles de los órganos de los animales representados.

2. La Mujer, menos representada que el hombre en las pinturas de los muros de las cavernas, aparece, a diferencia, labrada en miniaturas, en las llamadas estatuillas de "Venus". Muchas son tan pequeñas que caben en la mano y muchas, pero no todas, están desprovistas de pies y rostro (o en el caso de la Venus de Willendorf, el rostro está cubierto

con un trapo, que comienza en la coronilla y baja en espiral hasta cubrir toda la cabeza). Muchas son obesas, con gruesas caderas, nalgas, estómago y pechos. Las llamadas "Venus impúdicas" parecen no haber tenido nunca cabeza.

3. La figura masculina aparece como un intruso danzarín en ensamblajes grabados con líneas y figuras de animales figurativos a su alrededor. Mientras que la anatomía indica que se trata de un ser humano, es parte animal, o su figura está grabada sobre la figura de un animal, como una especie de pieza camuflajeada de homínido-animaloide. Alrededor de 15,000 a.C. la figura humana aparece como una brecha expuesta al clima y a los demás animales, pero una mancha con punta, un elemento capaz de provocar una fractura, un cambio en la semilla.

En casi todos los casos, la figura humana está enmascarada (o sin cabeza) y parece estar moviéndose (danzando detrás o delante de los animales, o doblándose en línea)- o como en el caso de las estatuillas de "Venus", ha sido punteada como si se quisiera colocar en el suelo (muchas fueron descubiertas en esta posición). Dos prototipos narrativos pudieron ser recopilados aquí: -el chamán enmascarado, danzando, como Coyote o Shiva. El héroe con poderes de transformación, que aparece en los mitos alrededor del mundo, constantemente en éxtasis, desafiando el movimiento. Este personaje está en contraste con --la figura matriarcal de "La Gran Diosa" o "Madre Cósmica", que se convertirá en la figura central de las visiones mesolíticas y neolíticas del útero-tumba, el ritmo contrapuntual de la primavera y el otoño, donde la naturaleza y el humano son como límites de un ciclo girando alrededor de sí mismo.

Las principales obsesiones en los muros de la caverna del hombre de Cromagnon eran los herbívoros, como el bisonte, los caballos, mamuts, megaloceros y rinocerontes. Los osos y los leones fueron menos representados. Estos animales fueron inicialmente bocetados (generalmente con

magnesio negro o carbón), y luego a veces rellenados, como si colgasen de la pared por separado, sin relación entre ellos. Ocasionalmente los animales parecen interactuar, por ejemplo, uno olfateando el sexo del otro, o el macho sobando a la hembra. Hay una excepción importante: "la escena" del Túnel Lascaux- a la cual regresaré después.



El espacio del Alto Paleolítico parece ser multidireccional, no sólo representa un mundo de interrelaciones corrompido donde todo está relacionado, sino también, como un mundo que no se encuentra separado de la materia a través de un marco o algún otro elemento que los pueda dividir. Como aparentemente parece no haber evidencias que distingan el espacio sagrado del espacio secular, en el mundo imaginario del Alto Paleolítico, pienso que tiene sentido que algunas pinturas hayan sido rehechas muchas veces, por otras manos que no tuvieron ninguna relación con el autor original.

Uno puede afirmar que no existen evidencias de la distinción entre el interior y el exterior en el espacio artístico del Alto Paleolítico. Aparentemente, las imágenes no están ni dentro ni fuera de algún lugar. Por otro lado, una noción del límite parece estar emergiendo "dentro" de las áreas pintadas o labradas. Me imagino un friso del Alto Paleolítico como una especie de remolino en el que los restos flotantes y el interior/exterior están girando hacia el observador. Si es así, ¿en qué consisten estos "restos"? Siguiendo la metáfora, regreso a la separación animal-homínido como catástrofe en el océano de la vida, las ramificaciones de las cuales hemos empezado a investigar. Interior y exterior, en este sentido, pueden ser vistos como el "naufragio" de un navío que simboliza la interrelación de la vida.

Una vez que han aparecido las líneas cruzadas, una noción de lo vertical y horizontal aparece incipiente. S. Giedion escribe: "Cada uno de nosotros lleva en su cerebro una

especie de balance secreto que nos impulsa de manera inconsciente a pesar todo lo que vemos en relación a lo horizontal y vertical: al rectángulo. Esto va desde la composición pictórica hasta el quehacer cotidiano. Nos sentimos levemente incómodos cuando nuestros cubiertos no están alineados con el plato o cuando la hoja de papel sobre nuestro escritorio no está paralela a la superficie. Pero ésta no es la única concepción posible de orden. Una concepción no dependiente de lo vertical ocurre en el arte primitivo... Todas las direcciones eran de igual importancia. La multiformidad de las superficies, una libertad infinita o dirección y el perpetuo azar, se encuentran en la raíz de todo el arte primitivo”.

Giedion es perceptivo, pero existen otras teorías que afirman que el azar y la libertad ya eran restringidos en ese tiempo. Mientras no existen lineamientos definitivos que presenten animales y humanos (o figuras dentro de un paisaje), hay indicios en Lascaux, por ejemplo, que la verticalidad/horizontalidad y el ángulo recto son operativos. La Rotonda en Lascaux está dividida horizontalmente entre un nivel superior cubierto de piedra caliza y un inferior de color bronce. La caliza es más atractiva y absorbente que otras piedras, por eso el Cromagnon pintó animales sobre esa piedra. El límite de la piedra, justo debajo de muchos animales, corriendo en manada a lo largo de la Rotonda y la Galería Axial, funciona como un horizonte. En la Galería Axial, debajo del ciervo con fantásticos cuernos, hay una fila de puntos que termina o empieza con el delineamiento de un rectángulo. En otras cuevas hay formas estructurales y signos en forma de pinzas, que envuelven ángulos rectos y figuras rectangulares. Mientras que es probable que el ángulo recto no sea una "concepción de orden" en el Alto Paleolítico -como eventualmente lo será en Egipto- no está ausente.



Sin duda, el Túnel de Lascaux ha recibido más atención entre los especialistas que cualquier otro sitio del Alto Paleolítico. Desde su descubrimiento en 1940, se han discutido dos temas e interpretaciones diferentes. Para unos se trata de una escena de cacería. Para otros se trata de representaciones mágicas o chamánicas.

Como extensión final del pasaje y el ábside, el corredor y la cámara curvada que desembocan en la Rotonda central, el Túnel representa los "intestinos" de Lascaux. George Bataille da una descripción acertada de la "escena" pintada en una de las paredes:

"De la mitad hacia abajo...hay una estrecha plataforma frente a una repisa de piedra (debajo de la cual el Túnel continúa penetrando) decorada con imágenes, de un lado, de un rinoceronte y, en la otra, de un bisonte. Entre ellos, tendido o yacente, un hombre con cabeza de ave: debajo de él, un pájaro postrado en la punta de un palo. La melena del bisonte se levanta, literalmente, al final, barre su cola. Sus intestinos, como cordones gruesos, le salen de su vientre. Un arpón está pintado en diagonal a lo largo de su carne, pasando sobre el lugar donde la herida ha sido infligida. El hombre está desnudo y tiene el pene erecto: dibujado en un estilo pueril, se muestra como si hubiese caído de los cuernos del bisonte; los brazos del hombre están extendidos y cuatro dedos de sus manos abiertos."

Bataille cita a Abbé Breuil, quien ha escrito que es "quizás una pintura conmemorativa de un accidente fatal ocurrido en el transcurso de una cacería". Basándose en esa tesis, Breuil buscó el cuerpo del cazador a los pies de la hilera de piedras encima del Túnel, pero no encontró más que algunas lanzas, las cuales fueron previas a las pinturas de Lascaux.

En respuesta a Breuil, Bataille comenta que el bisonte no pudo haber sido desmembrado por la punta de la lanza

(la cual aparece claramente reducida a dos tercios en la pintura), y mientras esto no prueba que el hombre sea un cazador, elimina esta teoría. Aquí debo añadir que, ya que no hay escenas de cacería en el arte del Alto Paleolítico, todas las cosas que parecen armas pueden ser simbólicas o relacionadas con la magia.

Entonces Bataille cita la interpretación de H. Kirchner donde cree que para nada se trata de un accidente durante la cacería. El hombre postrado no ha muerto; es más bien un chamán en trance. Kirchner cree que hay "una relación entre la civilización de Lascaux y de Siberia de nuestros tiempos". Kirchner recuerda una escena siberiana del sacrificio de una vaca: postes levantados por aves labradas marcan el camino al cielo, por el cual el chamán guiará al animal sacrificado mientras se encuentra inconsciente (los pájaros son espíritus auxiliares sin los cuales el chamán no podría llevar a cabo su viaje aéreo).

Esta interpretación puede justificar la erección del hombre (y de igual manera apoya el argumento de S. Giedion de que "este hombre pájaro de hecho se levanta en un momento de exaltación suprema), pero como señala Bataille, la teoría de Kirchner pasa por alto el bisonte y su herida: "¿es probable que sea desmembrado un bisonte como parte de un sacrificio? ¿y no es que Kirchner, siguiendo con su teoría, vio al rinoceronte como un elemento independiente del resto de la escena? Como quiera que sea, si uno inspecciona la escena de Lascaux, uno descubre rápidamente la unidad del grupo y la similitud en el terminado."

Las interpretaciones de otros escritores parecen estar basadas en fantasías relacionadas con ritos chamánicos. Andreas Lommel afirma que la escena se trata de una batalla entre chamanes "una lucha en la cual sólo uno de los participantes ha asumido la forma de un animal". Weston La Barre sugiere que un ave chamán ha llegado al duelo de un ciervo chamán en el inframundo. François Bordes propone

que un tótem-ave cazador fue asesinado por un bisonte, y que el hombre del tótem-rinoceronte pintó esta imagen por venganza. William Irwin Thompson declara que el bisonte es "la Gran Diosa que se le aparece al chamán en una revelación poderosa que lo separa de los hombres comunes".

No he estado en el Túnel, pero he visitado Lascaux tres veces. En mi última visita, el guía, Jacques Marsal (uno de los descubridores de la cueva, y quien ha dedicado su vida a la conservación de ésta), mencionó que el monóxido de carbono se acumula en el Túnel por la falta de circulación de aire. Marsal sugirió que quizás un hombre muerto pudo haber sido representado ahí y que el gas transformó el lugar en un área letal.

Volvamos a la "escena" y reevaluemos lo que se hasta ahora hemos observado. Sin embargo, ninguna de las interpretaciones citadas toman en consideración los seis puntos negros que aparentemente salen del ano del rinoceronte. Estos puntos no se muestran cayendo, sino flotando hacia o alineados con el pájaro sobre el palo. El ave parece estar mirando los puntos y, por ello, en un nivel narrativo, conecta el lado derecho de la "escena" con la parte izquierda. La cola del rinoceronte, volteada hacia atrás parece estar en contraste con la cola del bisonte, doblada hacia delante. ¿Será posible que estos dos animales signifiquen aspectos contrarios en una simple imagen?

Mientras que el pelo levantado del bisonte sugiere agresión, el animal está apenas amenazando; aparece estar estoicamente rígido. El bisonte contrasta fuertemente con las imágenes de los demás animales que trotan, saltan y revolotean alrededor de la Rotonda y la Galería Axial. Las patas frontales del bisonte están alineadas geoméricamente con su cabeza, mirando a los ojos al hombre de la máscara de pájaro. ¿Podría haber ahí una composición, una razón que explique por qué el bisonte y el hombre están subordinados? El arte del Alto Paleolítico ha sido dominado por

las "hipótesis de cacería" y han sido apenas consideradas las hipótesis contrarias sobre la representación de una fantasía chamánica que resalta en la composición.

Volviendo a Bataille, no encuentro una "herida" como la vertiente por donde salen los intestinos (pero sí puedo reconocer la lanza tendida "a lo largo" del bisonte). Leroi-Gourhan afirma que los intestinos tienen "la forma de óvalos concéntricos". Por esta razón puede que sea una de las muchas variantes de imágenes de la vulva, la cual, en el arte del Alto Paleolítico, puede estar representada, según Leroi-Gourhan, a través de triángulos, rectángulos y óvalos.

Una vez que nos hemos percatado de los aspectos femeninos del bisonte, podemos sorprendernos del hecho que el bisonte y el hombre con cabeza de pájaro son, por la composición, los lados de un triángulo levantado sobre su ápice. El horizonte se representa por la espalda aplanada del bisonte. A la izquierda, en diagonal, se representa el cuerpo rígido de un hombre delineado por su brazo derecho, la cabeza y la espalda del pájaro y con un pequeño y afilado objeto que tiene en sus manos. La diagonal derecha está formada por lo que se ha definido como una lanza. Si uno interpreta los intestinos esparcidos como una vulva, entonces la lanza puede ser vista como un falo. Leroi-Gourhan ha ofrecido evidencias para un sistema de empate de género en el Alto Paleolítico. Sus notas a partir del bisonte de Bernifal pueden ser relevantes para la "escena" del Túnel.

Al considerar las variantes de la "flecha" y las "heridas", nos damos cuenta que estas marcas gráficas pueden ser similares a diversas formas de signos masculinos y femeninos. En otras palabras, es muy probable que los hombres del Paleolítico crearon una analogía entre "el pene y la lanza", así como entre la "herida y la vulva". Para comprobar esta teoría, es suficiente observar que el bisonte, en el panel central de Bernifal, en su costado hay una marca que no deben ser interpretadas como una "herida" y unas "fle-

chas", sino como una vulva oval doblemente delineada y por dos pares de pequeños trazos.

Aquí yo podría añadir que los llamados intestinos en la "escena del Túnel" podrían ser descritos de la misma manera.

Entonces si pensamos en los "intestinos" como una variación de la imagen de la vulva, y recordamos la idea de un marco triangular, el aspecto compositivo de la mano derecha en la "escena", simboliza una pequeña vulva en contraposición con un triángulo más grande, que en diagonal está representado por el hombre lanza/falo. Mientras que tal lectura no reduce la pintura a la abstracción o al simple "género" artístico geométrico, sí interpone entre las ambigüedades de la superficie masculina chamán/cacería con otros fuertes rudimentos femeninos.

El triángulo femenino no es accidental ya que aparece claramente en los frescos en diferentes cuevas, en particular, en el techo de Altamira y la Cámara del Pequeño Bisonte en Font-de-Gaume. Posiblemente, la imagen de la vulva sea la más antigua y perdurable fuerza en la expresión creativa. Con certeza aparece antes del 30,000 a.C. en esculturas de bajorrelieve de Aurignac, y se extiende a lo largo de la historia en diversas zonas como el Delta, Portal Sagrado, Yoni Yantra, la trinidad de la Virgen-Madre- Reina, etc.

Si aceptamos una ambigüedad en la interpretación de la figura diagonal derecha y dejamos de insistir que literalmente se trata de una lanza, es posible identificarla en un contexto ligeramente distinto: existen numerosas representaciones de mujeres enmascaradas o sin cabeza, de perfil, con nalgas prominentes, inclinándose ligeramente hacia adelante, como si bailasen o exponiendo sus nalgas (los Lo-sotho de Sudáfrica aún interpretan esa danza ritual celebrando la menstruación de las mujeres).

Muchas de esas figuras en el arte del Alto Paleolítico están marcadas o "firmadas" con un fuerte trazo que atra-

viesa el cuerpo en la parte inferior. Aquella línea se transforma sutilmente en una vulva si la vemos de frente. Este hueco sugiere quizás madurez sexual, disponibilidad y/o fertilidad. Ahora, si volvemos a la "escena del Túnel, podemos ver cómo, en este contexto, la "lanza" se convierte en el bisonte como una especie de vulva vista al revés.

Dada la ubicación de la "escena del Túnel en el nivel inferior de Lascaux, como un rincón lleno de gases nocivos o quizás letales, podríamos pensar en esa "escena" como algo relacionado a la parte inferior del cuerpo. He mencionado anteriormente la manera como las colas de los animales contrastan, y que el rinoceronte y el bisonte podrían reflejar aspectos opuestos de la misma imagen. Ahora quisiera sugerir que el complejo del bisonte hembra está relacionado con la fecundidad, mientras que el rinoceronte, menos distorsionado, más naturalista, sin ninguna identificación sexual destacable, se identifica con lo fecal, y que juntos, ambos son una especie de síntesis del erotismo (un *amphimixis*, citando la palabra del libro de Sandor Ferenczi, *Thalassa*). Esta "escena" implica la magia permanente y la cacería, creación y destrucción, fecundidad y muerte, todos los dualismos potenciales, como un vehículo, o un doble Portal, enterrado en la contrariedad de los genitales.

Uniando los "paneles" de este díptico se encuentran el ave y los puntos negros, o semillas, cuya relación puede ser corroborada en otro lugar. Los excrementos del ave y del animal están unidos ecológica y humanamente en, por lo menos media docena de lanzadores, cuyos venados labrados son plasmados, según Leroi-Gourhan, "con un gran embutido de excremento que emerge de su orificio posterior, con dos pájaros al final del embutido, besándose con ternura".

El error de las primeras interpretaciones ha sido la de dejar a un lado lo que parece ser el excremento del rinoceronte por las trágicas limitaciones de las creencias de la civilización cristiana occidental. Enfocados sólo en la historia

de la elevación y caída de un hombre en una cruz, hemos perdido la perspectiva ofrecida por un triángulo equilibrado en su ápice, un portal de vida, como si señalase hacia un submundo, lo que nos convertiría cómicamente en seres terrenales en vez de seres obsesionados con un cielo apocalíptico.

Si el espacio imaginario del Cromagnon establece relaciones multidireccionales, sin ninguna distinción entre lo sagrado y lo secular, tal vez la experiencia del espacio sea la misma. Es tiempo de dejar de afirmar que el hombre en el Túnel está boca arriba, soñando, o boca arriba, muerto o de pie eufórico. Tal vez la experiencia concretizada aquí es todas esas cosas al mismo tiempo, con la más osada implicación de que él es una estructura en fecundidad femenina, y que su falo/lanza es el poder *yang* en la adaptabilidad *yin* femenina, una especie de silencio visionario percibido en todo reino. En este amplio sentido, el significado de la "escena" del Túnel no es una situación trágica en la cual la "verdad" es un mosaico incompleto de puntos de vista opuestos, pero un significado en el que todas las superficies asociadas se funden en una imagen capaz de enterrar las inconsistencias y contradicciones que han dado el poder de las diversas interpretaciones.



La Fecalidad desea nacer
la naturaleza fecal del alma ofrece sus frutos a esta ave
que cosechará vida
de 6 excrementos de rinoceronte, no
fuera del suelo, sino como pares
en las profundidades del Túnel de Lascaux.
Después de 15 000 años de imágenes estamos
aquí *reunidos*, más de lo que nosotros
sospechamos, por negras heces conteniendo

las semillas narrativas, o los frutos que
como esa ave debemos tomar en nuestras bocas y masticar,
para añorar una coalescencia,
una congruencia de todo lo que tocamos,
destilando de la sustancia fundamental del alma-
mira, todavía nuestro torso es una línea vacía,
una especie de lazo cayendo en la nada,
en la punta en donde
está la cabeza del ave
desesperadamente nos alzamos para detener nuestro
conformismo -todavía somos una máscara
un listón acuoso, sin corazón, sin órganos
pero no asexuado, de vista, una herida en movimiento
nuestro pene está afuera, sin terminación,
bañado por la noche, erecto como si pudiese
alcanzar el hambre uterina de Quién está
aspirando por encima. Visto
a través de una lluvia de estrellas
por siglos podría ser Madam Muerte,
su frente hundida en su pecho, bajo
su sucia barba, meneando su cola como si la pudiese encajar
en nosotros, con sus conductos uterinos resonando,
como campanas bajo agua el laberinto de nuestro
sueño sin órganos- o como si ella, otra como nosotros,
se levantase en trance, el alma de viruela, o sarna,
o el alma de nuestra comezón
para ser absorbido con una teta y prevenir
el despliegue de este embrión en el cual la cola levantada
del rinoceronte es presionada contra
la mejilla de la pequeña ave dentro del cual
está mi cabeza mi cuerpo entero tieso una lanza contra
el vientre o el colon como una misma
masa, como una bolsa de canguro cuyo fluido
estoy dejando a un lado este fluido que estoy tomando,
mis ojos, ventanas verdes semi-llenas,

un rodante mar en el vacío de agua salada
de este Túnel ahora un rinoceronte
transformándose en ave
y después en hombre,
como si el corazón juguetea con el tiempo
con la posibilidad de apagarse
dibujando a un cuerpo intestinal fuerte como diamante,
los espíritus tirando lanzas
a través de mi cuerpo dormido en el fondo de este Túnel,
rehaciendo mi cuerpo,
dándome poderes para insertar piedras
sobre otros, liberándome de tener viento que rebanar,
mujer que cortar, bisonte que vestir,
y es por eso que les hablo
de esta manera,
Túnel, rehaciendo mi cuerpo,
por el cual me apresuro en ambos lados,
y en esa fricción para generar narrativa,
para hacer que el bisonte me enseñe
como bailar
su lenta danza circular por la cual las sombras de mi ser
comienzan a emerger,
las clavo en los signos, en las veredas
estoy perdido entre orificios umbilicales
para hacer esta sustancia,
este Emergente,
monstruo para detener la cascada de finales
separados,
y sin embargo tejiendo las separaciones,
dividiendo los mismos finales que añoro nunca haber
nacido, para morir en el vientre de mi madre
infértil
pero por mi jungla fetal

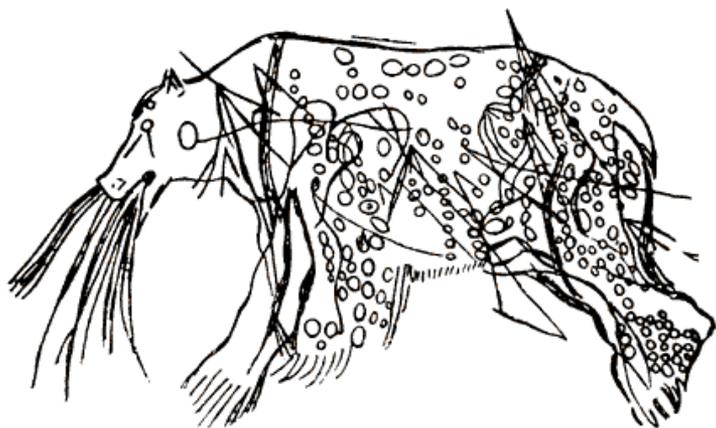
traducción amira aranda



El burio, en Les Trois Frères, Ariège, Francia
(circa 15.000 a.C.)



El músico, en Les Trois Frères, Ariège, Francia
(circa 15.000 a.C.)





Bisonte, Trois Frère, France
(circa 15,000 a.d.c.)

Palimpsesto, Trois Frère, Francia
(ca. 15,000 a.d.c.)

