GRANTA

EN ESPAÑOL. NUEVA ÉPOCA | 6



TIERRA

HERTA MÜLLER
JUDITH THURMAN
ENRIQUE VILA-MATAS
SARA MESA
JON FOSSE
MARGUERITE YOURCENAR
RAMÓN ANDRÉS
JENN DÍAZ
HAROLD PINTER
FRANCESC SERÉS
JUAN VICO
MÓNICA RAMÓN RÍOS
KEN FOLLETT
JAMES TIPTREE, JR.
ROGER CAILLOIS
NILOU GHODSI AZAM ZANGANEH

GRANTA

EN ESPAÑOL. NUEVA ÉPOCA | 6

TIERRA

GRANTA

EN ESPAÑOL
Av. Diagonal 361, 2.º 1.ª 08037 Barcelona, España
www.granta.com.es | info@granta.com.es

NÚMERO 19: PRIMAVERA 2017

NUEVA ÉPOCA 6

PUBLISHER	Joan Tarrida
DIRECCIÓN	Valerie Miles y Aurelio Major
REDACCIÓN	Lidia Rey
ASISTENTE DE REDACCIÓN	Andrés Cuellar Gómez
CONSEJO EDITORIAL	Victoria Cirlot, Rodrigo Fresán, Helena Rosa-Trías, Mercedes Monmany
COMUNICACIÓN	Disueño Comunicación, S.L.
WEB Y REDES	Jenn Díaz
DISTRIBUCIÓN	Montse Ferré
PORTADA	Martín Balzola
AGRADECIMIENTOS	Al equipo de la Fundación Aquae, a la Fundación Santillana, a la Residencia Faber, a Luke Neima, Francisco Vilhena y al equipo de Granta en Londres, a ACE Traductores, a la Universitat Pompeu Fabra, Julie Phillips, Ofelia Grande de Siruela, Pilar Reyes de Alfaguara, Altaïr y Jot Down.

GRANTA EN INGLÉS

PUBLISHER Y DIRECTORA	Sigrid Rausing
JEFA DE REDACCIÓN	Rosalind Porter

www.granta.com
GRANTA BRASIL: www.objetiva.com.br | GRANTA ITALIA: www.grantaitalia.it
GRANTA BULGARIA: www.granta.bg | GRANTA NORUEGA: www.gyldendal.no
GRANTA SUECIA: www.albertbonniersforlag.se
GRANTA TURQUÍA: www.grantaturkiye.com | GRANTA CHINA: www.99read.com
GRANTA PORTUGAL: www.tintadachina.pt | GRANTA FINLANDIA: www.grantafinland.fi
GRANTA ISRAEL: www.grantaisrael.com | GRANTA JAPÓN: www.bunjaku.net

Primera edición: abril de 2017

© Galaxia Gutenberg, S.L., 2017
Depósito legal: 49. 2004
ISBN Galaxia Gutenberg: 978-84-16734-99-3
Fotocomposición: Maria Garcia
Impresión y encuadernación: Sagrafic

Printed in Spain – Impreso en España

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra sólo puede realizarse con la autorización de sus titulares, además de las excepciones previstas por la ley.

Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o digitalizar fragmentos de esta obra (www.conlicencia.com; 91 702 19 70 / 93 272 04 45)

Este número de *Granta* en español se ha realizado gracias a la colaboración de Fundación Aquae

AQUAE FUNDACIÓN

ÍNDICE

5 **El mundo sensual**

11 **Primeras impresiones**
Judith Thurman

35 **Esta tierra de nadie**
Nilou Ghodsi Azam Zanganeh

39 **Aquí**
Juan Vico

45 **La raíz**
Mónica Ramón Ríos

51 **Roger Caillois El hombre que amaba las piedras**
Marguerite Yourcenar

62 **El agua dentro de la piedra**
Roger Caillois

66 **Escrituras de las piedras: estructuras del mundo De la colección de Roger Caillois**

71 **Soñado en piedra**
Jon Fosse

83 **Robert Smithson El peso del mundo**
Francesc Serés

95 **Apunte sobre Shakespeare**
Harold Pinter

99 **Sonido y piedra**
Ramón Andrés

109 **Que no se te vaya la cabeza adonde no debe**
Herta Müller

127 **Art Brut**
Carlos Fonseca

137 **Idas y venidas**
Xuan Bello

145 **Mala fe**
Ken Follett

157 **Galicia en rojo**
Berta Ares Yáñez

163 **Laberintos**
Enrique Vila-Matas, Sara Mesa, Eloy Fernández Porta, Andrés Sánchez Robayna, Eliot Weinberger, Jakuta Alikovazovic, Gary Shteyngart, David Rieff,

Martín Caparrós, Andrés Ibáñez, Mercedes Monmany, Pere Ortín, Basilio Baltasar, William Boyd, Claudia Salazar, Vicente Luis Mora, Rodrigo Fresán, Alisa Ganieva, Carlos Yushimito, Blanca Rodríguez, Ramón Sangüesa, Francisco Goldman

187 **Levedad**
Monika Zgustova

199 **¿Tienes un rato?**
Kaori Fujino

215 **Tierra no hay más que una**
Jenn Díaz

219 **Lo que trajo la marea en Lirios**
James Tiptree, Jr.

254 **Colaboradores**

El mundo sensual

El estarcido de una mano, probablemente femenina, fue testigo mudo durante más de treinta mil años de la quietud de una cueva prehistórica. Hasta el inasible instante en que esta mano, en el aire inmóvil como una flecha rupestre, dio en el blanco: el ojo de Jean-Marie Chauvet el 18 de diciembre de 1994. Y el tiempo se replegó sobre sí mismo. «Estuvieron aquí», resopló cuando la flecha de la fortuna alcanzó su entrecejo fruncido. «Pocas son las frentes que, como la de Shakespeare o la de Melanchthon, se elevan tan alto y descienden tan bajo que los propios ojos semejan claros lagos eternos y sin oscilación; y sobre ellas, en sus arrugas, os parece seguir el rastro de los astados pensamientos que bajan a beber, igual que los cazadores de las tierras altas siguen el rastro de los ciervos por sus huellas en la nieve», escribe Melville.

Una hilera de huellas de niño yace intocada en el polvo de la cueva, y a su lado, las de un lobo. ¿Fue el niño su presa? ¿O estuvieron allí, jugando juntos? Las huellas fantasmales quedaron fosilizadas como un enigma propuesto por las edades. Un caballo está pintado con ocho patas, un rinoceronte con varios cuernos que sugieren movimiento, como el de una animación. Las paredes no son planas y los artistas aprovecharon el dinamismo de las dimensiones y la luz inestable de las antorchas para imbuir movimiento y vivacidad, como en un zootropo primitivo. Están fuera del tiempo, como las piedras

mismas. Los murales son ventanas que representan el mundo exterior, no son espejos. En Chauvet sólo hay un caso de representación humana, la figura de una mujer pintada sobre una estalactita al modo de las venus de Willendorf y Hohe Fels. Un toro está junto a ella. ¡El Minotauro desde la neblina de la prehistoria! ¿Es acaso el laberinto el primer sueño? Un lugar mágico donde uno se encuentra a sí mismo, cuyo centro está en todas partes y su circunferencia en ninguna. «No aguardes la embestida / del toro que es un hombre y cuya extraña / forma plural da horror a la mañana / de interminable piedra entretejida», escribe Borges. La imaginación primordial infunde vida en todo ello, son puentes que tienden los primeros artistas sobre el abismo del tiempo. Tauro, uno de los signos de la tierra junto con Capricornio y Virgo, fue dotado por los primeros astrólogos con las cualidades de la firmeza y la sensualidad: los telúricos se relacionan con la vida a través de lo sensorio; la visión, el sonido, el tacto, el aroma y el sabor.

Abrimos este número dedicado a la Tierra con el célebre ensayo de Judith Thurman sobre las cuevas de Chauvet, que inspiró el documental de Werner Herzog, *La cueva de los sueños olvidados*. Las de Altamira, Lascaux y Chauvet son consideradas una suerte de Capilla Sixtina prehistórica. La piedra ciega y la curiosa mano. Una artista dejó una serie de huellas de manos en positivo. Algo sabemos de ella por su meñique torcido, lo cual ha permitido a los científicos documentar su paso por el laberinto, su trayecto. La mano, no sólo el ojo, tiene sus propios ensueños y su poesía. Pero, ¿qué soñó ella? ¿Se disiparon sus sueños, como los míos, mientras transcurría la jornada? ¿Tuvo miedo? Tal vez los individuos del paleolítico pintaron paisajes como los románticos alemanes, o los transcendentalistas americanos, para dar sentido a su mundo en los albores del tiempo. Según Emerson, lo que hay atrás y frente a nosotros es nimio comparado con lo que hay en nuestro interior.

No fue sino hasta finales del siglo XVIII cuando la geología maduró como una disciplina científica dedicada a estudiar la historia de la tierra. Las implicaciones científicas del tiempo geológico reconocen que la famosa locución de Heráclito, «todo fluye, nada permanece», se aplica

también a la Tierra: su densidad no es estática en su rotación, sino que fluye sin cesar, desde el lento movimiento de la erosión y de la sedimentación hasta cataclismos de los volcanes y las avalanchas. El mundo a nuestros pies se mueve, se altera, siempre cambia. Los minerales y las vetas crecen como organismos. Si no hubiera cambio en el universo no habría tiempo, recuerda Aristóteles. Pero la medición del movimiento depende de una mente contable. El folclor alemán asegura que en las montañas el tiempo se detiene, coagulado en la roca, para siempre detenido. Si no hubiese una mente contable, ¿habría tiempo?

El viejo Aristóteles demostró con la razón que la Tierra es una esfera y reconoció en *Sobre los cielos* la afirmación de Empédocles según la cual el mundo está compuesto por cuatro elementos: la tierra, el agua, el aire y el fuego. Elementos puestos en juego por dos fuerzas motrices, el amor y la discordia. ¡El amor! ¡Y la discordia! Se trataba de una personalidad excéntrica, pues Empédocles se paseaba con ropas púrpuras y sostenía que era un dios. Su último acto fue saltar al cráter del Etna, aunque no cumplía del todo con el arquetipo de la virgen sacrificial. Pero tal vez el fantasma purpurado de Empédocles pueda hallarse vagando por los conductos volcánicos por los que se desplazaron el profesor Lidenbrock y Axel en *Un viaje al centro de la tierra* de Julio Verne. Sus aventuras comienzan cuando se sumergen en el Snaefellsjökull de Islandia y terminan cuando resurgen en Stromboli.

El amable, aunque impaciente, profesor alemán de Verne –tras la guerra franco-prusiana los alemanes de Verne ya no eran personajes simpáticos– remite a los nuevos poetas geólogos y a los fervientes coleccionistas de minerales de la época: Goethe, Tieck y Novalis. Para los románticos la Tierra estaba en un constante devenir, y las piedras eran sus *lapides literati*. En su visión cósmica Goethe condensó el sentido de las rocas primitivas: «Aquí reposas inmediatamente sobre una base que llega a las entrañas más profundas de la Tierra […] En este instante, las fuerzas íntimas […] de la Tierra actúan sobre mí al mismo tiempo que las influencias del firmamento». Para Goethe todos los fenómenos naturales guardan entre ellos una relación precisa, lo cual quedó plasmado en los escritos sobre la naturaleza de Emerson: «Quién

puede saber qué firmeza ha enseñado al pescador la roca azotada por el mar?». En *Heinrich von Ofterdingen*, Novalis escribe: «Vosotros, los mineros –dijo el eremita–, sois una especie de astrólogos al revés: mientras que éstos están siempre mirando al cielo y recorriendo con la vista sus inmensidades, vosotros dirigís vuestra mirada al fondo de la Tierra y escudriñáis su arquitectura. Aquéllos estudian las virtudes e influencias de las estrellas, vosotros investigáis las fuerzas de las rocas y montañas y los efectos de los variados estratos. Para aquéllos el cielo es el libro del futuro, para vosotros la Tierra es el monumento de un remoto pasado del mundo». La tenue telaraña de la pirámide.

En su ensayo «El lenguaje de las piedras: experiencia mística y naturaleza», Victoria Cirlot menciona al extravagante coleccionista de piedras con el que Caillois sentía un lazo espiritual: el poeta, calígrafo y gobernante, Mi Fu, nacido en 1051. Era también conocido como «Cabeza al revés». Al igual que Empédocles, vestía ropas extravagantes, atuendos *vintage* de la dinastía Tang cuando vivió durante la dinastía Song. Sus sombreros eran tan altos que no cabían en el palanquín. Imperturbable, mandó quitar el techo, y ya se le puede imaginar paseando como un gallo con la cresta roja asomada por la parte superior. Lo que inspiró al apodo de loco fue su pasión por las piedras «extrañas», que consideraba más valiosas que los libros y las pinturas. En cuanto daba con una piedra extraña e incluso fea para tenerla por objeto venerable, le pedía a su sirviente que trajera los atributos oficiales, y procedía a darle el tratamiento de *Shi Zhang*, o hermano mayor, a la piedra. Jugaba con sus piedras todo el día, conversaba con ellas y no cumplía con sus responsabilidades. Dejad al viejo que juegue con las piedras, dijo Goethe.

Breton concedió a las piedras la facultad del lenguaje, escribe Cirlot, la capacidad de hablar a todo aquel que estuviera dispuesto a escucharlos. «El misterio de la naturaleza persiste poderoso ante la mirada moderna, que no sólo se ejercita en los laberintos de asfalto, pero sólo un ojo interior, el de la imaginación, puede abismarse en sus secretos insondables, dibujados en superficies especulares que tienen la virtud de reflejar al mismo tiempo las cataratas interiores del

sujeto que contempla.» Ofrecemos imágenes de las piedras de la colección del propio Caillois con una pregunta patafísica: ¿qué ves?

Quizá, como sugiere Borges, la historia universal es la historia de unas cuantas metáforas. Piedra como sonido y símbolo, el rumor de los cantos rodados. Gaston Bachelard recuerda al poeta ruso Biely, y el negro ulular de la roca. En el paisaje dinamizado por la piedra dura, por la roca de basalto o de granito, surca del abismo un negro bramido. La roca grita. El estudio de la arqueoacústica nos ofrece una nueva perspectiva de la relación del ser humano primitivo con el sonido, imbuido de magia y sentido de lo sagrado. Las cuevas no sólo estaban pintadas, sino que se tocaban como instrumentos. Donde hay arte rupestre, también hay camas de piedra que cantan, o estructuras que fueron hechas para el sonido del viento.

¿Quién sabe si el tumulto inscrito en las piedras de Roger Caillois no contiene uno de los códigos secretos del universo? Los poetas como paleógrafos buscan relaciones secretas y especulares entre las cosas, los ocultos cristales de un pueril caleidoscopio, la voz que oyó el pastor en la montaña, las canciones de la primera cuna, el enigma en una losa de granito gallego, un acantilado asturiano, como la arruga en la frente de la Esfinge. Nada es real, no hay certidumbre, como sabe todo exiliado, y sin embargo las piedras cantantes se encuentran dispersas por todo el mundo sin que aún se sepa cómo llegaron allí: Pennsylvania, Baja California, Bretaña, Canberra, Évora, Stonehenge.

«Veo el origen de la atracción irresistible de la metáfora y la analogía, la explicación de nuestra necesidad extraña y permanente de encontrar similitudes en las cosas», escribe Caillois, «apenas puedo evitar sospechar algún magnetismo antiguo y difuso; una llamada desde el centro de las cosas; una memoria oscura, casi perdida, o tal vez un presentimiento, inútil en un ser tan insignificante, de una sintaxis universal.»

Valerie Miles



PRIMERAS IMPRESIONES

¿Qué dice de nosotros el arte más antiguo del mundo?

Judith Thurman

Durante la etapa inicial de la Edad de Piedra, entre treinta y siete mil y once mil años, algunas de las obras de arte más extraordinarias jamás concebidas fueron grabadas y pintadas en las paredes de las cuevas del sur de Francia y el norte de España. Después de una visita a la cueva de Lascaux, descubierta en 1940 en la Dordoña, se dice que Picasso declaró a su guía: «Ellos lo han inventado todo». Lo que aquellos primeros artistas inventaron fue un lenguaje de signos para el que nunca habrá una piedra Rosetta; la perspectiva, una técnica que no sería redescubierta hasta la Edad de Oro de Atenas; y un bestiario de tal vitalidad y sutileza que, al parpadeo de la luz de las antorchas, los animales parecen brotar de las paredes y moverse en ellas como figuras en una proyección de linterna mágica (en este sentido, inventaron la animación). También idearon la lámpara de grasa –un trozo de grasa, con mecha vegetal, dispuesto sobre una piedra hueca– para iluminar su lugar de trabajo; andamios para alcanzar los sitios más altos; los principios del estarcido y del puntillismo; colores en polvo, pinceles y trapos; y, aún más importante y en consonancia con la intuición de Picasso, el concepto mismo de imagen. Un verdadero artista reimagina este concepto ante cada nuevo lienzo en blanco –pero no desde el vacío–.

Algunas cuevas tienen porches de roca que fueron usados como refugio, pero no hay evidencias de vida doméstica en sus profundida-

des. Grupos de tamaño considerable pudieron haber visitado las cámaras más cercanas a la entrada –quizás para los ritos comunales– y sabemos por las ubicuas huellas de manos que fueron estampadas y aerografiadas en las paredes (usando los labios para soplar el pigmento) que gente de ambos sexos y todas las edades, incluso niños, participaba en las actividades que tenían lugar allí. Sólo unos pocos se aventuraban o tenían permiso para adentrarse en los confines más alejados de una cueva –en algunos casos andando o reptando varios kilómetros–. Aquellos intrépidos espeleólogos exploraban cada superficie. Aunque evitaban algunas paredes que a nosotros pueden parecernos tan adecuadas para ser decoradas como las otras que eligieron, la disposición de sus creaciones no era, al parecer, caprichosa. A lo largo de unos veinticinco mil años, los mismos animales –sobre todo bisontes, ciervos, uros, íbices, caballos y mamuts– se repitieron en posiciones similares, ilustrando una historia inmortal. Para una sociedad nómada, a merced de la naturaleza, debió ser un poderoso consuelo saber que existía un refugio como aquél, no sometido a las variaciones del tiempo.

Mientras los pintores aprendían a triturar hematita y a afilar brasas de pino escocés para obtener carbón (el rojo y el negro eran sus colores primarios) los últimos neandertales todavía vivían en la vasta estepa que fue Europa durante la Edad de Hielo –espacio que disfrutaron a su antojo durante doscientos milenios– y los *Homo sapiens* emprendían su tranquila marcha más allá de África. Nadie ha podido explicar hasta ahora cómo fueron los encuentros entre aquella especie hercúlea y tosca y sus ligeros y maravillosos sucesores. (Los artistas del Paleolítico, a pesar de su tendencia al naturalismo, en raras ocasiones pintaron seres humanos, y cuando lo hicieron fue con una crudeza sospechosamente burlona, legándonos un espejo sin reflejo.) Sus genomas difieren, por lo que parece que las dos poblaciones no se aparearon o no pudieron concebir descendencia fértil. En cualquier caso, no tuvieron la necesidad de disputarse sus ilimitadas parcelas de caza. Coexistieron durante más de ocho mil años, hasta que los neandertales se retiraron, o fueron obligados a retirarse, en número

cada vez menor, hacia las áridas montañas del sur de España, convirtiendo Gibraltar en su último reducto. No se sabe de qué o de quién se batían en retirada (si es que la palabra «retirada» describe su migración), aunque a lo largo del camino el arte de los recién llegados debió impresionarlos. En yacimientos tardíos de neandertales se han descubierto anillos y punzones tallados en marfil, y huesos y dientes pintados o ranurados (nada anterior a la llegada del *Homo sapiens*). El patetismo de su confección –el intento de copiar algo nuevo y maravilloso en el ocaso de su existencia como especie– casi provoca las lágrimas. Y así nació, quizás, este cruel concepto que llamamos moda, expresión codificada de rivalidad y deseo.

Los artistas de las cuevas eran tan altos como los actuales europeos del sur, y bien nutridos gracias a la pesca y la caza abundante que conseguían mediante sus armas de sílex. Genéticamente son nuestros antepasados directos, aunque «directos» es en este caso un término relativo. Desde los inicios de la historia documentada, alrededor del 3200 a.C., con la invención de la escritura en el Medio Oriente, se han sucedido unas doscientas generaciones humanas (si se calcula una nueva generación cada veinticinco años). Quizás descubrimientos futuros modifiquen el cálculo, pero, de acuerdo al cómputo actual, cuatro mil quinientas generaciones separan a los primeros *Homo sapiens* de los primeros artistas de las cuevas, y entre estos artistas y nosotros, otras mil quinientas generaciones han descendido por el canal de parto, aprendido a andar erguidos, dominado el uso del lenguaje y de las herramientas, alcanzado la pubertad, se han reproducido y han muerto.

A principios de abril partí hacia Ardèche, una región montañosa en la zona centro-sur de Francia en la que las redes de cuevas son un fenómeno geológico común (se conocen centenares, decenas de ellas con artefactos antiguos). Fue aquí, una semana antes de la navidad de 1994, cuando tres espeleólogos que exploraban los acantilados de piedra caliza sobre Pont d'Arc –un puente natural de impresionante tamaño y belleza que parece un mamut gigante atravesando a horcajadas la garganta del río– encontraron una cueva que fue portada en

todos los diarios del mundo. Resultó contener las pinturas más antiguas del mundo –unos quince mil a dieciocho mil años más antiguas que los frescos de Lascaux y Altamira– y fue bautizada con el nombre de su principal descubridor, Jean-Marie Chauvet. A diferencia de algunos aventureros aficionados o buscavidas (en el caso de Lascaux, una pandilla de niños traviesos y su perro) que han caído, a veces literalmente, en una cueva en la que los primeros europeos dejaron sus crípticas rúbricas, Chauvet era un profesional –un guardabosques que trabajaba para el Ministerio de Cultura, y el custodio de otros yacimientos prehistóricos de la región–. Él y sus compañeros, Christian Hillaire y Éliette Brunel, eran conscientes del daño irreparable que incluso unas pocas pisadas pueden causar en un ambiente que ha sido sellado durante siglos pues, de otra forma, se hubieran perdido para la posteridad innumerables reliquias preciosas y evidencias que los suelos de Lascaux y Altamira –ambos, ahora, cerrados al público– jamás hubieran podido ofrecer.

Los espeleólogos eran nativos de Ardèche: tres viejos amigos con interés en la arqueología. Brunel era la más pequeña, así que cuando sintieron una corriente vertical de aire caliente procedente de un hueco cerca de la cornisa del acantilado –el signo potencial de una cavidad– apartaron algunas rocas del camino, y se escurrió a través de un angosto paso que conducía a la entrada de un pozo profundo. Los dos hombres la siguieron y, desplegándose en cadena, el grupo descendió treinta metros hasta una inmensa gruta de techo abovedado cuya superficie, casi en su totalidad, estaba claveteada y ampollada de estalagmitas. El suelo irregular de arcilla dejaba paso a una zona cubierta de múltiples secreciones de calcita –bloques y columnas que habían caído–. En las fotografías, la grandeza barroca y furiosa de la escena evoca actos bíblicos de destrucción cometidos en un templo. Los exploradores avanzaban, moviéndose con cautela, en fila india, cuando de repente Brunel lanzó un grito: «¡Han estado aquí!».

La pregunta de «quiénes eran» apunta a un misterio que eruditos de todos los tiempos y lugares han intentado comprender: ¿quiénes somos? Desde que en el siglo pasado empezara el estudio moderno

de las cuevas, especialistas de al menos media docena de disciplinas –arqueología, etnología, etología, genética, antropología e historia del arte– han intentado (y han rivalizado por) comprender la cultura que los produjo. Los expertos suelen dividirse en dos campos: aquellos que no pueden resistir la formulación de una teoría sobre su arte, y aquellos que creen que no existen, ni jamás existirán, suficientes pruebas para respaldar tal teoría. Jean Clottes, el célebre prehistoriador y prolífico autor que congregó al equipo de investigación de Chauvet en 1996, pertenece al primer campo, y la mayoría de sus colegas al segundo. Cuando consideramos que el legado de los artistas de las cuevas fue descubierto por casualidad, aunque sin duda no fue por casualidad que lo dejaron allí, también se sugiere un anhelo de comunión; con nosotros, sus descendientes.

Dos libros, *Los pintores de las cavernas* (2006), de Gregory Curtis, y *La naturaleza del arte paleolítico* (2005), de R. Dale Guthrie, abordan la controversia generada desde diferentes perspectivas. Guthrie es un polímata enciclopédico que se cree capaz de «descodificar» la prehistoria. Curtis, ex-editor de *Texas Monthly,* es un detective literario (su libro anterior, sobre la Venus de Milo, también examinaba los oscuros orígenes de una antigua obra maestra), y en una prosa serena y apasionante, sin prisas ni rimbombancias, hilvana dos narraciones. (La más corta, conviene Curtis, abarca unos cuantos millones de años, y la más larga, el siglo pasado.)

Empaqué ambos volúmenes, junto con unas botas de senderismo, unas barras de proteínas y otros enseres de supervivencia –todo ello innecesario– para mi estancia en el Ardèche. Mi destino era un campamento espartano: un cuartel de hormigón en un valle cerca de Pont d'Arc. Es propiedad del gobierno regional, y normalmente hospeda a grupos de escolares con vacaciones subvencionadas. Pero dos veces al año, durante dos semanas en primavera y en otoño, el campamento se convierte en la base del equipo de Chauvet. Ellos, y sólo ellos, son admitidos en la cueva (y a veces ni ellos: el pasado octubre, la sesión de investigación fue cancelada debido a que el clima aún no se había estabilizado). El acceso es estrictamente limitado, no sólo debido a la

contaminación que implica la circulación de personal, sino también porque el gobierno francés se ha visto envuelto durante trece años en un litigio multimillonario con Jean-Marie Chauvet y sus socios, así como con los propietarios del terreno en el que encontraron la cueva. (Los descubridores poseen derechos de autor sobre las reproducciones de arte, mientras que los propietarios tienen derecho a ser compensados por un tesoro que, al menos técnicamente, es de su propiedad –las leyes napoleónicas, modificadas en los años cincuenta, que otorgan autoridad a la República para disponer de cualquier mineral o metal que se encuentre bajo suelo nacional, no se aplican en el caso de las pinturas de las cuevas–. Si Chauvet hubiese sido una mina de oro, la demanda no hubiera prosperado.)

Al atardecer, durante la primera noche, casi todos los investigadores se habían reunido en la cafetería para disfrutar de una estupenda cena de conejo fricasé, servido con un Côtes du Vivarais, y seguido de una selección de quesos locales. (El Ardèche es un paraíso para los *gourmets*, además el chef del campamento era un duro exmarinero de Marsella cuya lengua y cocina picaban por igual.) Entre los miembros más viejos del equipo está Evelyne Debard, geóloga, así como Norbert Aujoulat, también geólogo. Norbert, exdirector de investigaciones de Lascaux y autor de un interesante libro sobre su arte, se refiere a sí mismo como «un hombre subterráneo». Marc Azéma es un realizador de documentales especializado en arqueología. Carol Fritz y Gilles Tosello, marido y mujer, ambos de Toulouse, son expertos en arte parietal, y además Tosello es un artista gráfico cuyos heroicos, minuciosos y pacientes calcos de los signos y de las imágenes de la cueva son esenciales para su posterior estudio. Jean-Marc Elalouf, genetista y autor de un poético ensayo sobre Chauvet, ha secuenciado, junto a un equipo de estudiantes graduados, el ADN mitocondrial de los numerosos osos de la cueva. Los osos socavaron el suelo con madrigueras de hibernación y, en un espacio conocido como la Sala de la Calavera, un cráneo de oso reposa, horizontal, sobre una especie de peana-altar –quizás consagrado allí por los artistas–. La gruta está llena de otros restos osunos, y algunos de los huesos pare-

cen haber sido esparcidos sobre los sedimentos o clavados a voluntad en las paredes agrietadas. (Aún no se han encontrado pistas de ADN humano, y Elalouf no espera encontrar ninguna.) Dominique Baffier, funcionaria del Ministerio de Cultura, es la comisaria de Chauvet. Es la encargada de coordinar la investigación y la conservación. Jean-Michel Geneste, arqueólogo, es el director del proyecto, un puesto que asumió en 2001, cuando Jean Clottes, a los sesenta y siete años, se retiró por jubilación forzosa.

Clottes es un héroe en el libro de Gregory Curtis, *Los pintores de las cavernas*, uno de los «gigantes» en la lista de voluntariosas, brillantes y a menudo excéntricas personalidades que han ido configurando una disciplina que se enorgullece de su objetividad científica pero que ha sido campo de batalla de una serie de guerras territoriales que, paradójicamente, nunca tuvieron lugar en las cuevas. No hay rastros de conflicto humano en el arte de las cavernas, aunque en tres sitios diferentes se han encontrado cuatro dibujos ambiguos de una criatura con miembros y torso de hombre, perforada por líneas que parecen lanzas. Más pertinente, quizás, es una famosa viñeta del pozo de Lascaux. Muestra una figura de palo, raquítica, más bien cómica, con pico o máscara de pájaro, y un largo y escuálido pene. Él y su erecto miembro parecen sufrir *rigor mortis*. Está tumbado en el suelo, de espaldas, y a sus pies tiene un bisonte herido, exquisitamente realista, destripado. No distinguimos la mirada del bisonte, pero debe esconder una sonrisa irónica. ¿Podría tratarse de una representación de la *hibris*? Sea lo que fuere, algún tipo de competición mítica –y la lucha de los prehistoriadores por interpretar el tema de la viñeta es también una competición– terminó en un dibujo.

Curtis sigue la pista de una dinastía de intérpretes, empezando por el noble español Marcelino Sanz de Sautuola que descubrió Altamira en 1879 –era de su propiedad–. (Partes de Niaux y Mas d'Azil, dos cuevas gigantes pintadas en los Pirineos, fueron conocidas durante siglos, pero se interpretó su decoración como grafitis realizados en tiempos históricos, quizás por legionarios romanos.) Sanz de Sautuola fue acusado de falsificador, y sus trabajos académicos so-

bre la antigüedad de las pinturas fueron ridiculizados por dos de los arqueólogos más importantes de su tiempo, Gabriel de Mortillet y Émile Cartailhac. Sautuola murió antes de que Cartailhac, en 1902, se arrepintiera de su escepticismo. Por aquel entonces, el arte de dos importantes yacimientos, Les Combarelles y Font-de-Gaume (que contiene el encantador retrato de dos amorosos renos), habían salido a la luz, y, en 1906, Cartailhac publicó un lujoso compendio de arte rupestre que fue subvencionado por el príncipe de Mónaco. Las ilustraciones más apreciadas de Altamira fueron obra de un joven clérigo con ojo artístico, Henri Breuil, quien, en el transcurso de medio siglo, sería conocido como el Pope de la Prehistoria. Dividió la era en cuatro períodos, y dató las pinturas según su estilo y apariencia. Auriñaciense, el más antiguo, seguido por el Perigordiense (más tarde conocido como Gravetiano), Solutrense y Magdaleniense. Fueron designados con nombres de yacimientos arquetípicos franceses: Aurignac, La Gravette, Solutré y La Madeleine. Pero la teoría de Breuil sobre el significado del arte –relacionada con rituales de «caza mágica»– fue desacreditada por estudios posteriores.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Max Raphael, un historiador de arte alemán que había estudiado las cuevas de la Dordoña antes emigrar a Nueva York huyendo de los nazis, intentaba buscar pistas sobre el significado del arte prehistórico en su unidad temática. Concluyó que los animales representaban los tótems del clan, y que las pinturas describían contiendas y alianzas, una saga arcaica. En 1951, un año antes de su muerte, Raphael envió un extracto de sus textos a Annette Laming-Emperaire, una joven arqueóloga francesa que compartía con él la convicción de que «la prehistoria no puede ser reconstruida con la ayuda de la etnografía». En otras palabras, cuidado con las analogías, porque no deberíamos tomarnos la libertad de estudiar los iconos y las figuras de una sociedad desaparecida comparándolos con el arte de los cazadores-recolectores de épocas más recientes. En 1962, Laming-Emperaire publicó una tesis doctoral que la hizo famosa. «El significado del arte rupestre paleolítico» rechazaba las teorías de sus predecesores, variopintas y de-

masiado creativas y, con ellas, cualquier prejuicio o romanticismo residual del siglo XIX y su concepción de la mente «primitiva». La metodología estructuralista de Laming-Emperaire aún se usa, mejorada por las ciencias de la computación. Consiste en compilar minuciosamente inventarios y diagramas detallados de la distribución de las especies en las paredes de las cuevas; su género, frecuencia y posición; su relación con los signos y las huellas humanas que a menudo las rodean. En *Lascaux* (2005), Norbert Aujoulat cuenta cómo él y sus colegas añadieron el tiempo a la ecuación. Analizando el orden de imágenes sobrepuestas, determinaron que dondequiera que caballos, uros y ciervos se mostrasen en un mismo panel, el caballo se encontraba debajo, el uro en el medio y el ciervo arriba, y que las variaciones en las capas correspondían a sus respectivas épocas de apareamiento. La tríada «caballo-uro-ciervo» vincula los ciclos de fertilidad de animales importantes, y quizás también sagrados y simbólicos, con los ciclos cósmicos, sugiriendo una gran metáfora sobre la creación.

Laming-Emperaire tuvo un eminente director de tesis, André Leroi-Gourhan, quien revolucionó la práctica de las excavaciones advirtiendo que los agujeros verticales destruían el contexto de los yacimientos. A lo largo de veinte años (1964-84) de insistente y escrupuloso trabajo –raspando el suelo en forma de pequeños cuadrados horizontales en Pincevent, un yacimiento de doce mil años de antigüedad ubicado en el Sena– él y sus discípulos nos ofrecieron uno de los cuadros más completos hasta la fecha de la vida en el Paleolítico, cuando la etapa inicial de la Edad de Piedra llegaba a su fin.

Una nueva era en la ciencia de la prehistoria había empezado en 1949, cuando Willard Libby, un químico de Chicago, inventó la datación por radiocarbono. Uno de los primeros experimentos de Libby fue sobre una pieza de carbón de Lascaux. Resulta que Breuil, equivocadamente, había clasificado la cueva como Perigordiense (es Magdaleniense.) Breuil también había supuesto darwinianamente que el arte más viejo era el más primitivo, y Leroi-Gourhan trabajó sobre la misma premisa. En este sentido, Chauvet supuso una bomba. Es Auriñaciense, y sus pinturas más tempranas tienen al menos

veintidós mil años de antigüedad, aunque son tan sofisticadas como composiciones mucho más tardías. Con esta revelación se manifestó la imagen de los artistas del Paleolítico transmitiendo sus técnicas de generación en generación durante veinticinco milenios, sin apenas innovación o revuelta. Un profundo conservadurismo en el arte, apunta Curtis, es una de las marcas distintivas de una «civilización clásica». Para que las convenciones del arte rupestre se prolongaran durante un período cuatro veces superior al de la historia documentada, la cultura a la que servían, concluye Curtis, debió haber sido «profundamente satisfactoria» –y estable hasta un grado difícilmente concebible por los humanos modernos–.

Jean Clottes es un señor alto y cordial de setenta y cuatro años que aún asiste a los encuentros bianuales de Chauvet, dirigiendo su propia investigación (este abril, él y Marc Azéma han descubierto un nuevo panel de signos), mientras sigue viajando y pronunciando ponencias por todo el mundo. La última incorporación a su bibliografía, *El arte de las cavernas*, un «museo imaginario» lujosamente ilustrado de la etapa incial de la Edad de Piedra, fue publicado en Phaidon.

La excelencia de Clottes en su campo nunca fue deliberada. Enseñaba inglés en un instituto de Foix, una ciudad en los Pirineos, cerca de la frontera andorrana, uno de los epicentros del arte rupestre. Estudió arqueología en su tiempo libre y obtuvo su doctorado a los cuarenta y un años, cuando abandonó la docencia. Durante aquel tiempo había compaginado la enseñanza con un trabajo que le ofrecía el privilegio de acceder a las cuevas nuevas, además de una impresionante tarjeta de visita –como director de prehistoria de los Midi-Pyrenees– aunque un salario modesto. Su nombramiento se hizo oficial en 1971, y durante las dos décadas siguientes Clottes sería, por regla general, el primero en acudir a la escena de un nuevo descubrimiento. El hallazgo más sensacional, antes de Chauvet, fue Cosquer –una cueva pintada cerca de Marsella a la que sólo se podía acceder a través de un traicionero túnel submarino, donde tres buzos se habían ahogado–. Como Altamira, Cosquer, al principio, fue atacado como falsificación, y algunos medios que se encargaban de cubrir la

noticia pusieron en duda la integridad de Clottes, acusándolo de ser su autentificador. Clottes sólo pudo valorar el contenido de la cueva mediante fotografías, pero, en 1992, un año después del descubrimiento de Cosquer, la datación por carbón demostró que las pinturas más tempranas tenían, al menos, veintisiete mil años de antigüedad. Aquel año, el Ministerio de Cultura lo ascendió al rango de inspector general.

En el campamento base, Clottes se acostó, como todos, en uno de los dormitorios, y se enfrentó a la escarcha matutina con una carrera a las duchas comunales. Hay un carácter infantil en su energía y convicción. (A sus sesenta y nueve años, aprendió a bucear para poder explorar Cosquer.) Una noche nos mostró una película sobre su «bautismo», en 2007, como tuareg honorario; los nómadas del norte de África lo coronaron con un turbante empapado en índigo que le manchaba la frente, y bailó al son de sus tambores en una hoguera del Sáhara. Entre los a menudo malhumorados miembros de su tribu, Clottes también inspira respeto –debido a su vigorosa senectud– y era difícil seguirle el ritmo mientras correteaba con sus largas piernas por el abrupto acantilado de Chauvet, hablando con brío todo el camino.

El sendero bordea un viñedo, luego vira hacia arriba en dirección al bosque, y desemboca en una cornisa –una terraza natural con un saliente rocoso a un lado, y un precipicio escarpado en el otro–. «De camino a Chauvet, los pintores debieron buscar refugio o preparar sus pigmentos aquí. Cuando contemplaban el valle y la garganta del río, veían lo mismo que nosotros –dijo Clottes, señalando la magnífica vista–. La topografía no ha cambiado mucho, excepto que la vegetación en la Edad de Hielo era más escasa: básicamente árboles de hoja perenne, como abetos y pinos. Sin tanto verde, el parecido de Pont d'Arc a un mamut gigante debió ser mucho más espectacular. Pero ningún elemento del paisaje –nubes, tierra, sol, luna, ríos o vida vegetal, sólo de vez en cuando, un horizonte– aparece en el arte rupestre. Es una de sus muchas sorprendentes omisiones.»

En el punto en el que terminaba la terraza, nos zambullimos de nuevo entre la maleza, siguiendo un camino obstruido por rocas y zar-

zas, y, después de una media hora escalando, llegamos a la entrada descubierta por Jean-Marie Chauvet y sus colegas. (La entrada prehistórica había sido sepultada, hacía milenios, por una avalancha de tierra.) Una cueva poco profunda, cerca de la entrada, había sido acondicionada como almacén de equipos y suministros. Desde aquí, una rampa de madera nos guiaba a lo largo de una franja estrecha en forma de herradura, formada cuando los acantilados retrocedieron, hasta una gran puerta de metal bien protegida –con alarmas de voz, video-vigilancia y un sistema de doble cerradura– como la cámara de un banco. Algunos miembros del equipo se relajaron con un cigarrillo o un refresco y un poco de chismorreo académico, pero Clottes, inmediatamente, se enfundó su mono de espeleólogo, se puso un casco de seguridad con lámpara minera, y desapareció en el inframundo.

Sobre un mapa, Chauvet se parece a las Islas Británicas, y, como una isla con cuevas y promontorios, su contorno es irregular. La distancia desde la entrada hasta la galería más profunda es de unos trescientos metros, y, en el extremo norte, la cueva se bifurca en dos desviaciones en forma de cuerno. En algunos puntos, como en la gruta que sondeó Éliette Brunel por primera vez en 1994 (lleva su nombre), el terreno es rocoso y caótico, mientras que en otros, como la Sala de los Osos, las paredes y el suelo son relativamente lisos. (En los años noventa, se instaló una pasarela de metal para proteger el lecho de la cueva.) Los techos de las principales galerías varían en altura, del metro y medio a los casi quince, pero hay pasos y nichos en los que un adulto debe andar de rodillas o arrastrarse. Hace veintiséis mil años (seis milenios después de que fueran creadas las primeras pinturas), un adolescente solitario dejó las marcas de sus pies y golpes de antorcha en las partes más alejadas del cuerno occidental, la Galería del Sombreado.

La galería del Megaloceros –un embudo en el cuerno oriental llamado así por los grandes alces herbívoros que se mezclan en las paredes con rinocerontes, caballos, bisontes, un íbice espléndido, tres vulvas abstractas y un surtido de signos geométricos– es la parte más estrecha de la cueva, y parece haber sido un lugar de reunión o área

de preparación donde los artistas encendían hogueras para elaborar el carbón. Dominique Baffier, la conservadora, y Valérie Feruglio, una joven arqueóloga que llegó al campamento base durante mi visita con su hijo recién nacido, dejaron escrito en *La cueva de Chauvet* (2001), un libro de ensayos y fotografías del equipo de investigación que «la frescura de estos restos da la impresión de que... alguien haya interrumpido a los auriñacienses en pleno trabajo, como si hubieran huido abruptamente». Dejaron un proyectil de marfil, encontrado en los sedimentos.

Desde aquí, llegamos al rincón más profundo de Chauvet, la Sala Final, un espectacular espacio abovedado que contiene más de una tercera parte de los grabados y de las pinturas de la cueva –algunos de color ocre, otros en carbón, todos meticulosamente compuestos–. Un gran friso cubre la pared trasera izquierda: un grupo de leones con bigotes puntillistas parece cazar una manada de bisontes que, a su vez, huye en desorden de una hueste de rinocerontes, uno de los cuales da la sensación de haber caído –o de estar saliendo– de una cavidad de la roca. Como en muchos yacimientos, los rasguños producidos por los osos se superponen con un palimpsesto de signos y dibujos, y uno debe hacerse la pregunta de si el arte rupestre no empezó, precisamente, con la siguiente observación, y es que las garras de oso consisten en un expresivo utensilio para grabar el registro –conmovedor e indeleble– de la angustiosa marcha de una criatura a través de la oscuridad.

En la parte extrema derecha del friso, en una pared separada, un inmenso bisonte, delicadamente modelado, se yergue solitario, acechando un par de figuras a su izquierda, pintadas en un afloramiento de roca que desciende del techo hasta unos cuatro pies del suelo. La forma carnosa de esta pendiente es inconfundiblemente fálica, y todos sus bordes están decorados, aunque la parte central es claramente visible. El suelo de la Sala Final está cubierto de vestigios. A fin de preservarlos, la pasarela se detiene cerca de la entrada, y el espacio interior, conocido como la Sacristía, está pendiente de ser explorado. Pero uno de los arqueólogos del equipo, Yanik Le Guillou, adaptó una cámara digital en una polea y pudo fotografiar el flanco más lejano de

la pendiente. Envuelta alrededor del falo, o, según parece, cabalgándolo, se ve la mitad inferior del cuerpo de una mujer, con grandes muslos y rodillas dobladas que se estrechan hasta el tobillo. Su vulva está oscuramente sombreada, y no tiene pies. Flotando a su alrededor aparece una criatura con cabeza de bisonte y joroba, y un ojo blanco, abierto. Una ramificación de lineas en su cuello se asemeja a un brazo humano con dedos. La relación de estas figuras entre ellas, y entre el friso de la pared adyacente, es uno de los grandes enigmas del arte rupestre. La postura de la mujer sugiere que se encuentra de cuclillas, a punto de alumbrar, y los animales, al nivel de sus lomos, parecen estar alejándose de ella. Gregory Curtis, luchando contra el ansia especuladora –y perdiendo la batalla–, reconoce en *Los pintores de las cavernas* que no puede evitar leer la escena como una narración mítica vinculada al Minotauro –la descendencia híbrida de una mujer mortal y un toro sagrado «que vivía en el Laberinto, que no deja de ser una especie de cueva»–. El arte de las paredes de los palacios de Creta muestra la representación de jóvenes saltando a lomos de toros salvajes, y aquel espectáculo público –al estilo de las corridas de toros– ha perdurado hasta los tiempos modernos, según hace notar Curtis, precisamente en aquellas regiones en las que se concentra un mayor número de cuevas pintadas. «La cultura europea empieza en algún lugar», concluye. «¿Por qué no aquí?»

A lo largo de una serie de cartas, Yanik Le Guillou advirtió a Curtis acerca del peligro de complacerse en la imaginación. Quizás este pecado sería disculpado en el caso de un periodista americano, pero no en el de Jean Clottes. El libro que expone su controvertida teoría sobre el arte rupestre, *Los chamanes de la prehistoria*, coescrito con el arqueólogo sudafricano David Lewis-Williams, publicado en 1996 –el año que Clottes asumió la direcció de Chauvet– hizo estallar una polémica tormenta de fuego que aún no se ha calmado del todo. Desafiando la prohibición de confrontar pruebas de las cuevas con fuentes externas, los autores fundamentaron su exégesis en los estudios de Lewis-Williams sobre el chamanismo entre cazadores-recolectores, primitivos y contemporáneos, y arte rupestre afri-

cano, concretamente el de la tribu nómada de los San, cuyos chamanes aún ejercen como mediadores espirituales entre los poderes de la naturaleza y de los muertos. En un artículo anterior, «Los signos de todos los tiempos», escrito junto al antropólogo T.A. Dowson, Lewis-Williams había explorado lo que llamó «un puente neurológico» hasta la Edad de Piedra. Los autores citaron experimentos de laboratorio con sujetos en estado de trance que sugerían que el sistema óptico humano genera el mismo tipo de ilusiones visuales, en tres fases idénticas, difiriendo sólo ligeramente en aspectos culturales, sea cual sea el estímulo: drogas, música, dolor, ayuno, movimientos repetitivos, soledad o niveles altos de dióxido de carbono (un fenómeno común en espacios subterráneos cerrados). En la primera fase, el sujeto ve un patrón de puntos, redes, zigzags y demás formas abstractas (formas típicas de las cuevas); en la segunda fase, estas formas se transforman en objetos –los zigzags, por ejemplo, pueden convertirse en serpientes–. En la tercera fase, la más profunda, el sujeto se siente succionado por un vórtice oscuro que genera intensas alucinaciones, normalmente con monstruos o animales, y siente que su cuerpo y su espíritu se mezclan con los de ellos.

Los pueblos que practican chamanismo creen en un cosmos que se organiza por niveles: un mundo superior (los cielos); un inframundo; y el mundo de los mortales. Cuando Clottes unió sus ideas con las de Lewis-Williams, llegó a creer que las pinturas de las cuevas representaban ampliamente las experiencias de chamanes o iniciados en una aventura visionaria hacia el inframundo, lugar en el que los espíritus se reunían. Las cuevas servían como puerta de entrada, y las paredes se consideraban porosas. Cuando los artistas o su séquito dejaban impresas las huellas de las manos, estaban palpando una roca viviente con la esperanza de alcanzar o convocar una fuerza más allá de ella. Habitualmente incorporaban los contornos o las fisuras de las rocas en el trazado de sus dibujos –utilizándolos como cuernos, jorobas o ancas– de manera que el friso se convertía en un bajorrelieve. Aunque, al hacerlo, también estaban ubicando la morada de los animales que aparecían en sus visiones, dándoles un cuerpo.