

ENSAYO

La risa del tiempo

La reconstrucción del pasado siempre es un desafío. En *Ante el tiempo*, Didi-Huberman deja claro su enfoque en el subtítulo: *Historia del arte y anacronismos de las imágenes*. Su investigación y reflexión señala que una obra no es sólo su presente sino que tiene memoria. En *La imagen y la risa*, Burucúa analiza la figura visual de los siglos XVI y XVII.

ANTE EL TIEMPO

Georges Didi-Huberman
Traducción de O. A. Oviedo
Adriana Hidalgo
Buenos Aires, 2006
382 págs. 13,30 euros

LA IMAGEN Y LA RISA

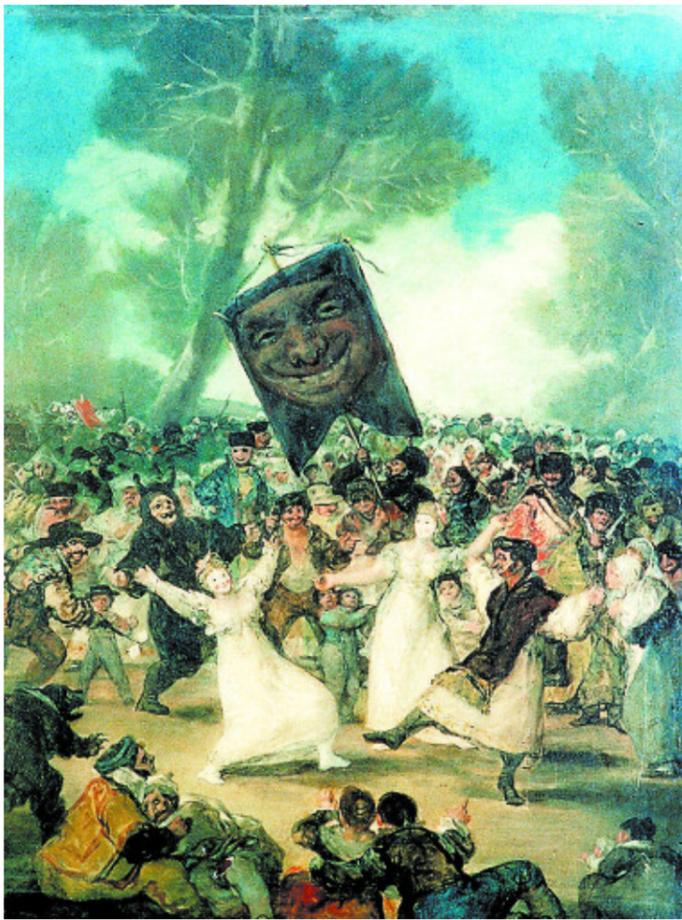
José Emilio Burucúa
Periférica. Cáceres, 2007
139 páginas. 14 euros

JOSÉ LUIS PARDO

Se cuenta que Lucien Febvre, fundador de la escuela francesa de los *Annales*, comenzaba su curso de Historia Moderna recordando una madrugada en la cual Francisco I de Valois regresaba de incógnito a su castillo tras yacer en el lecho de su amante; a su paso, las campanas de una iglesia llaman a los oficios; el rey entra, se arroja y reza fervorosamente; luego, vuelve a subir a su caballo y se reúne con los suyos. Los estudiantes interpretan: quiere hacerse perdonar su adulterio, por el que se siente culpable, antes de recibir el abrazo de su mujer y sus hijos. Nada de eso, replica el maestro: en el siglo XVI, al menos para un Valois, no había incongruencia alguna en pasar del campo de las armas al lecho del placer, de éste a los bancos de la iglesia y de estos últimos al seno de la familia, sin que supusiera la menor sombra de hipocresía. La anécdota ilustra la caución metodológica fundamental que el historiador ha de inculcar en quienes tienen que aprender el oficio: el horror al anacronismo, que es a este dominio lo que el "falso amigo" es al dominio de la traducción, es decir, la *bestia negra*. En el campo específico de la historia del arte, Erwin Panofsky y su escuela iconográfica llevaron este impera-

tivo de sincronía a su más elevada expresión, enseñándonos a interpretar las imágenes del pasado desde sus propios códigos de escritura, de estilo y de cultura. Esta sana disciplina —"no proyectarás sentidos presentes sobre hechos pasados", "el intérprete no debe imponerse a lo interpretado"— ha encontrado siempre la resistencia indisciplina de una contracorriente que subraya el poder de ciertas imágenes para interpelarnos más allá de sus marcos contextuales y por encima o por debajo de su encuadramiento sistemático en la red de causalidades históricas en la cual están presas: es el caso de la peculiar dialéctica "mesiánica" de las imágenes propuestas por Walter Benjamin o de la *Pathosformel* de Aby Warburg. El historiador siempre ha mirado con recelo estos intentos, viendo en ellos la reviviscencia de una "teología del arte" que se hace la ilusión de poder superar la historia en nombre de unos supuestos arquetipos eternos a los cuales el inconsciente junguiano habría venido a ofrecer la posibilidad de una segunda navegación. Sobre el fondo de este viejo debate, las dos obras que aquí comentamos tienen en común su apuesta por el partido minoritario —el de Warburg y Benjamin, para entenderlos— y, a la vez, su pretensión de descartar de él cualquier apelación a "formas eternas" o arquetipos intemporales de la conciencia o del inconsciente.

Georges Didi-Huberman llama la atención sobre el hecho de que, cuando reconstruimos cuidadosamente el contexto de un pintor o de una pintura, además de correr el riesgo de "construir" periodos más o menos *ad hoc* para alojar a las grandes obras que justifican dicha periodización, nos ate-



'El entierro de la sardina', de Goya, en la Academia de San Fernando.

nemos al pasado que en ese momento era presente, a su exacta sincronía histórica; desdeñamos, sin embargo, algo mucho más difícil de documentar positivamente pero igualmente constitutivo del "tiempo de la obra", a saber, la *memoria* que el artista y sus imágenes guardaban —no necesariamente de forma explícita— de su pasado (y no sólo del histórico, sino también del poético y fantaseado), y aún el modo —quizá hoy in-

verosímil— como prevenían el futuro. Pues, si de lo que se trata a la hora de interpretar una imagen es de ser fiel a su tiempo, hemos de convenir en que, a diferencia de lo que ocurre con la historia y por paradójico que esto resulte, *todo tiempo es anacrónico*, ninguno se reduce a una estricta sincronía con su presente, sino que encierra en su imaginación y en su memoria un conjunto —cuyos perfiles son necesariamente difusos— de

relaciones desplazadas entre temporalidades diferentes y, desde el punto de vista historiográfico, incommensurables: nuestra época, particularmente compuesta como un puzzle de periodos, culturas y perspectivas incompatibles, es especialmente apta para sensibilizarnos a este respecto. Didi-Huberman toma de Gilles Deleuze el concepto de "imagen-tiempo" para invitarnos, a través de él, a leer las imágenes archivadas por la historia del arte "anacrónicamente", es decir, como "cristales de tiempo" de una memoria bergsoniana que, al modo de un fósil, guarda en sus pliegues estratos, grados o burbujas heterocronas en diferentes niveles de distensión o condensación, distintos tiempos incongruentes pero acoplados que, más allá de las exigencias históricas, constituyen la genuina carnalidad temporal de las imágenes: no su "estar en el tiempo (histórico)", sino su ser ellas mismas fragmentos vivos de tiempo y, por eso mismo, irreductibles a la sincronización de los historiadores; pues la historiografía tiene como presupuesto la muerte del tiempo que toma como objeto de sus pesquisas. Quizá porque la risa es uno de los subterfugios de los cuales se sirve el anacronismo para pasar la aduana de la coherencia histórica, José Emilio Burucúa, desde una vocación más atendida a la investigación, parte también de una interpretación temporal de los conceptos de Warburg para interrogarse por la figuración visual de lo cómico en los siglos XVI y XVII, registrando la persistencia, a través de los "temas" y "lugares comunes" de los grabadores, de una "síntesis desopilante" de opuestos en un irresoluble conflicto que desemboca en una risa obediente a la triple clasificación establecida por Peter Berger: la risa carnavalesca, que pone patas arriba el mundo cultural y espiritual; la risa satírica, que saca a la luz los vicios y vergüenzas de una sociedad, y la risa verdaderamente redentora, la que transmite la inverosímil pero irrenunciable "esperanza de que existe la posibilidad de una vida sin dolor y sin miedo a la miseria o a la muerte".

Migraciones de la palabra

En *Escrituras nómades*, Belén Gache ha creado una enciclopedia que presenta de forma amena y documentada varios siglos de juego y experimentación con el texto. Algunos de los apartados son 'Conjuros', 'Espacialidades', 'Signos' y 'Temporalidades'.

ESCRITURAS NÓMADES

Del libro perdido al hipertexto
Belén Gache
Trea. Gijón, 2006
256 páginas. 28 euros

JOSÉ ANTONIO MILLÁN

"Que está en constante viaje o desplazamiento", dice el *Diccionario de nómada...* o *nómade*, forma ésta más próxima al latín original, y la preferida en Suramérica y en el ciberespacio (10 millones de apariciones en Google, frente a 2 de *nómada*). Para Belén Gache lo que está en constante desplazamiento es la escritura: revolviéndose en su soporte material, jugando con él, desencarnándose o habitando los nuevos limbos electrónicos.

Cuando la Cábala judía juega con la combinación de las letras, o

un monje del XVII permuta las palabras de sus versos, o Tristan Tzará crea un poema a partir de recortes de un artículo, o John Cage genera textos con acrósticos, Gache reconoce un mismo impulso de juego y experimentación. Describirlo es el objeto de su obra.

Escrituras nómades es una auténtica enciclopedia temática, organizada en seis partes. 'Conjuros' explora las relaciones entre la escritura y el mundo; 'Espacialidades', entre la escritura y el espacio; 'Signos', las relaciones entre palabras e imágenes; 'Juegos' analiza las reencarnaciones de escrituras en tableros, barajas...; 'Mecanismos' repasa las combinatorias, y 'Temporalidades', relaciones entre el acto de escribir y el tiempo.

Cada parte se expande en varios apartados, a su vez ramificados en entradas, son unas 200. Que se hayan remansado en un li-

bro tan breve nos dice mucho acerca de la concisión de la obra.

Como ejemplo, describiremos la parte dedicada a 'Mecanismos'. El apartado 25, 'Combinatorias y azar', comienza con el *I Ching*, el *Carmen* de Optatianus Porfyrius (siglo IV) y los barrocos *Besos de amor* de Quirinus Kuhlmann, para seguir con el poema dadá, la *serendipity* de Walpole, Breton, Duchamp, el *cut-up* de Burroughs y el Oulipo, John Cage y Brion Gysin (artista combinatorio que usa ordenador y magnetófonos). El apartado 26, dedicado a las 'Máquinas' parte del Golem y la Eva Futura para llegar a Turing o Nanni Balestrini, con los poemas estocásticos de Theo Lutz o las máquinas lógicas, como los generadores con restricciones (las transformaciones de *doublets* de Carroll). Las 'Máquinas para escri-



Ilustración de Soledad Calés.

bir y para leer' nos remontan a Jonathan Swift, para desembocar en Raymond Roussel o el Rayuel-omatic de Cortázar. Y el apartado de 'Instrucciones' nos lleva a Warhol, Duchamp, Yoko Ono, de nuevo Cortázar (las bonitas *Instrucciones para dar cuerda a un reloj*), el *Poema IBM* de Fluxus o el *Poema demagógico* de Antonio Vigo.

El abanico de datos es muy grande, y en él se dan la mano los precedentes remotos con el arte

contemporáneo, el barroco con la creación digital y las vanguardias con la literatura del XIX. Un edificio tan complejo se mantiene en pie gracias a la firme convicción de Belén Gache de que estas corrientes subterráneas de exploración de la materia de la escritura (el texto, el autor, el lector) son parte del gran caudal del gozo humano en torno al texto, que aflora aquí y allá al hilo de movimientos artísticos o de novedades técnicas. La autora, profesora de narratología y escrituras no lineales, tiene también una notable práctica propia por sus narraciones (fue finalista en el Premio Herralde de novela del año pasado), y su obra experimental (el libro electrónico *Wordtoys*).

Escrituras nómades es una enciclopedia, sí, pero una enciclopedia juguetona, escrita en un tono leve y nada erudito que pronto se hace con la confianza del lector. A través de ella, el lector curioso tendrá una fiable introducción a los avatares de la escritura a lo largo de los siglos, y los que creíamos saberlo todo sobre los travestismos, dislocamientos y migraciones de la palabra podremos descubrir cosas nuevas (y ver muchas ya sabidas bajo una luz diferente).