LESMES, Daniel; CABELLO, Gabriel; MASSÓ CASTILLA, Jordi (coords.): *Georges Didi-Huberman. Imágenes, historia, pensamiento*, Anthropos. Cuadernos de cultura crítica y conocimiento, nº 246, 2017.

«La historia será “efectiva” en la medida en que introduzca lo discontinuo en nuestro mismo ser. Dividirá nuestros sentimientos; dramatizará nuestros instintos; multiplicará nuestro cuerpo y lo opondrá a sí mismo. No dejará nada debajo de sí que tenga la estabilidad tranquilizante de la vida o de la naturaleza, no se dejará llevar por ninguna obstinación muda hacia un fin milenario. Cavará aquello sobre lo que se la quiere hacer descansar, y se encarnizará contra su pretendida continuidad. El saber no ha sido hecho para comprender, ha sido hecho para hacer tajos» (*Nietzsche, la genealogía, l'histoire*, 1971). Esta es la conclusión a la que Michel Foucault parece llegar en su lectura de los conceptos de historia y genealogía en la obra de Friedrich Nietzsche, lectura compartida por Georges Didi-Huberman cuando con insistencia se refiere a esos tajos del saber sugiriendo el concepto de síntoma. Y como síntoma también, quizás una señal de alarma en este presente del exceso, la publicación del número 246 de Anthropos dedicado al historiador del arte y teórico de las imágenes francés coordinado por Daniel Lesmes, Gabriel Cabello y Jordi Massó Castilla, que como una puerta en el muro arroja la esperanza necesaria para hacer frente y no sucumbir al entumecimiento actual de la mirada.

Mantener los ojos abiertos y estar alerta es quizás la gran tarea del historiador del arte, siempre a la espera de la irrupción de un síntoma, de un parpadeo, incluso de un tintineo que trascienda lo visual, involucrando todo el cuerpo. Perseguir el destello de las imágenes que repentinamente hacen temblar la historia, abriéndola como una grieta en la tierra o una herida en la carne dejando entrever por un instante un más allá en latencia, un lugar en el que se reconcilian los tiempos y se reconfigura la historia. Pero todo síntoma, como se desprende de la maravillosa entrevista realizada a Didi-Huberman al inicio de este número de Anthropos, que sirve de impulso motriz al resto de la revista, necesita de una nueva teoría. Pues al interrumpir el curso natural de las cosas y rasgar la historia por lugares nunca antes visibles, la erupción del síntoma en el cuerpo de una imagen exige siempre a la imaginación un nuevo posicionamiento para su abordaje. Por ello Didi-Huberman reivindica «un lenguaje de *intentar-decir* perpetuo, un lenguaje de la aproximación siempre suspendida entre lo sensible y lo inteligible, un lenguaje que experimenta en sí mismo la confusión inherente a las experiencias de la mirada» (p. 11). De modo que lo que en este extraordinario volumen se presenta es un intentar-decir múltiple sobre las derivas teóricas que en torno a la imagen, como artefacto de memoria, ha ido tomando la obra de este necesario historiador-filósofo.

Dividido en tres bloques: *Pensar en imágenes, Poéticas del anacronismo y Gesto y dolor del flamenco*, es el primero de los textos escrito colectivamente entre Juan

Barja, Patxi Lanceros y Lucía Jalón Oyarzun el que sirve de brújula o carta de navegación en este desplazamiento hacia los mares y desiertos del pensamiento de Georges Didi-Huberman. La máquina o el cuerpo, perfectamente articulado pero incompleto, es lo que estos tres autores presentan en una narración poética que observa los matices de cada concepto empleado por el teórico: Síntoma, intermitencia, genealogía; sedimentaciones, huellas, estratos, arqueología; supervivencia, fantasmas, colisiones, posiciones; colección, montaje, histori(a)s, metamorfosis. Un corpus abierto e inacabado que destruye cualquier intento de tautología. Pues ante las imágenes, dice el propio Didi-Huberman, «debemos convocar verbos que nos permitan decir qué es lo que nos hacen, y no solamente adjetivos y nombres que nos permitan creer decir lo que son» (p. 12). Por ello Julián Santos Guerrero propone colgar las imágenes de las alturas del fino e inestable alambre que el historiador-funámbulo ha de recorrer con cautela, inventando para ello un ritmo otro, una particular coreografía, para poder acercarse y conocer el saber que de ellas se desprende. El conocimiento de una imagen por tanto requiere de un saber moverse. Y es la distancia, esa lejanía que sitúa al alambre por encima del suelo, es decir, lejos de una realidad acabada y definida, la que mueve ante el peligro la capacidad inventiva necesaria para la formulación de cualquier metodología.

Es otra la distancia, la del exilio, la que Ana María Leyra Soriano propone en su texto tomando la obra de Bertolt Brecht como punto de partida, abordada por Didi-Huberman en *Cuando las imágenes toman posición* (2008), para llegar a los homenajes pictóricos que Ramón Gaya hace desde México, como caso de estudio en lo tocante a algunas cuestiones, anacronía y montaje, propias de la historia reivindicada por el pensador francés con las que da voz a sus dos grandes maestros: Aby Warburg y Walter Benjamin. Sin embargo, la mayor distancia es la de los condenados al exilio y muerte en su propia patria. Una distancia histórica que en el caso de Auschwitz es salvada por las imágenes-testimonio que sobrevivieron a la estructura de la aniquilación totalitaria, cuya misión era cometer la matanza en primer lugar y después eliminarla. Emanuel Alloa se enfrenta a la problemática de la representación en los campos de exterminio nazi, a partir del estudio que Didi-Huberman hace de este suceso en *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (2004). Imágenes que en el contexto extremo de la barbarie dejan de ser imágenes para volverse gesto. Imágenes-acontecimiento, que en un momento privilegiado de contacto con lo real sufren un desgarró capaz de hacer saltar la historia por los aires.

Imágenes supervivientes también sobre las que escribe Daniela Barcella a partir de su lectura de *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé* (2002) y *Ninfa fluida. Essai sur le drapé-désir* (2005). Imágenes que se filtran en nuestra sensibilidad y su flujo y reflujo, aparición y pérdida, van poco a poco levantando un imaginario inconsciente de los tiempos, singular y colectivo, hecho de memoria y deseo (ética y estética), pues no es otra cosa esa supervivencia, en palabras de Georges Didi-Huberman, que «una persistencia residual en el tiempo anónimo y transindividual de la historia» (p. 87). Como esa ninfa de velos al viento, pintada en el siglo XV por Guirlandaio en la capilla Tornabuoni, que irrumpe en la escena del parto de San Juan Bautista para hacer entrega a la madre de su ofrenda de otros tiempos. No en vano decía Ángel González García que «la historia del arte recorre todos los tiempos porque recorre todos los cuerpos». Y es precisamente a esas perturbadoras figuras encarnadas, que recorren la historia de las imágenes como Pedro por su casa, a las que Jordi Massó

Castilla les dedica un magnífico texto a partir de las paradojas en torno a la lógica de la representación detectadas por Didi-Huberman en el pensamiento estético de Kant y el método iconológico de Panofsky, para cerrar el primer bloque de este volumen del que se desprende el sustrato de una historia del arte, o una historia cultural, todavía y siempre por hacer.

Una historia que Didi-Huberman sugiere, o deja caer, por medio de exquisitos retazos, hasta ahora inéditos, entre ellos una carta a Jacques Rancière, incluidos con una clara intención por Lesmes, Cabello y Massó, para abrir el segundo bloque de este número de *Anthropos*. *Leer, una y otra vez, lo que nunca ha estado escrito* es una suerte de despuntes que expresan a partir de Courbet, Rosellini, Velázquez, Montmartre y Santa Sofía, las prostitutas de Las Ramblas de Barcelona, Emmanuel Hocquard, Proust, o *La bacanal* de Tiziano un hacer de la historia que se interroga así misma en su encuentro con lo visual, esto es, con lo que está pero no resulta visible a primera vista, como un palimpsesto, y necesita de un cuerpo donde posarse y una lengua nueva para eclosionar. Una historia por tanto del acontecimiento, de lo que provoca el significante y no de su significado, de la desemejanza y la imaginación libre de las ideas prefijadas que la rondan, de la encarnación que huye latiendo de los límites de la representación y que con su tic-tac tic-tac agita los cuerpos, incluso los levanta.

La historia entonces como una «operación por la que el tiempo se torna protagonista de la experiencia sensible» (p. 152), como apunta Gabriel Cabello, y que conduce a Didi-Huberman a retomar, en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1992), el concepto benjaminiano de aura renovado y secularizado, a partir de una concepción de la historia no como hecho objetivo del pasado sino como hecho de memoria. Dice el propio Didi-Huberman de esta noción de la historia heredada de Benjamin, el cual tomaba como modelo de este giro dialéctico la revolución copernicana: «La novedad radical de de esta concepción –y de esta práctica de la historia–, es que ella no parte de hechos pasados en sí mismos (una ilusión teórica), sino del movimiento que los recuerda y los construye en el saber presente del historiador. No hay historia sin teoría de la memoria» (p. 150). Por lo que si el síntoma deja ver que las imágenes sufren de reminiscencias es el aura de una imagen o una obra la que introduce el tiempo y el movimiento, hecho psíquico y material, en la percepción de la misma. Lo que le lleva finalmente a Didi-Huberman a pensar en una historia de las singularidades: «Una historia de imperiosas o soberanas excepciones, que desarrollaría el contratema de lo visual en la melodía de lo visible, una historia de las intensidades sintomáticas –de los “puntos de almohadillado”– donde se desgarraría parcialmente la extensión del gran tejido mimético» (p. 158). Un desgarrar en la «caja de la representación» (p. 149) que permite al fin concebir desde el gesto aquello que no puede ser representado dentro de un marco, esto es, el deseo de emancipación o sublevación, tratado también por José Antonio González Alcantud a través de la antropología política de la rabia en la obra de Pasolini, al que en 2009 Didi-Huberman dedica su libro *Supervivencia de las luciérnagas*. El mismo deseo y sentimiento quizás al que Francisco de Goya debió enfrentarse cuando ilustra su Capricho 43 (*El sueño de la razón produce monstruos*) y a los que Didi-Huberman, como comisario, dedicó en 2017 la exposición *Soulèvement* en el Museo del Jeu de Paume de París e *Insurrecciones* en el MNAC de Barcelona.

Pero esa imagen de Goya, en la que Daniel Lesmes se recrea para desentrañar la responsabilidad común latente entre el artista del siglo de las luces y Georges Didi-

Huberman, no es solo una imagen de angustia. El capricho 43 es una imagen con un aura poderosa que interrumpe el saber como todo síntoma, y se vuelve pensante en sí misma, es decir, en imagen que piensa, incluso, sobre las imágenes. Una imagen crítica cuya misión, como apunta el historiador-filósofo en *Arde la imagen* (2012), es «hacer visible la tragedia en la cultura (para no apartarla de su historia), pero también la cultura en la tragedia (para no apartarla de su memoria)» (p. 165). Una obra la de Goya de la que se desprende un humanismo heterodoxo, por el que Didi-Huberman también ha tomado posición según Lesmes, abriéndose aquí una política de las imágenes en común con el artista, que convoca en cada momento multitud de tiempos y con ellos los fantasmas culturales supervivientes connaturales a cada pueblo. Fantasmas que guardan detrás de cada imagen un saber de la comunidad que es preciso liberar para salir del abismo cerrado y totalizador de la opinión pública, es decir, del poder que controla no solo las imágenes sino que también nuestro imaginario.

Kathia Hanza finalmente cierra este bloque abordando la escritura con la que Georges Didi-Huberman da a conocer esa historia de la mirada una y mil veces recomenzada a la que parece haberse entregado a lo largo de los años de forma fragmentaria, claro está, pues no hay otra manera de hacerlo cuando se trata de perseguir síntomas que abren una nueva dimensión de las obras y, con ella cada vez, una forma otra de escritura. Pero esa boca, o esas manos, más que tratar de leer, describir, o explicar lo que debajo, en el sustrato de las obras, se convulsiona, tratan de abrir nuevos campos que recorrer. Sabemos que el montaje, el cual aporta distancia y mantiene abierto el abanico del tiempo, es una de las herramientas, tomada de Benjamin, de las que se sirve nuestro historiador-filósofo en su hacer, pero también lo es el psicoanálisis, no desde el punto de vista clínico, pero sí, como apunta Hanza, desde «el proceder de la vida anímica que él descubre, por ejemplo, la presencia del deseo y los procesos de deformación y elaboración onírica (los contenidos manifiestos y latentes, la condensación, el desplazamiento, etc.)» (p. 185). El psicoanálisis pues como método de reconocimiento de las intensidades psíquicas presentes en las obras que ante la observación atenta, abierta a la afección, terminan por conmover nuestro deseo de saber.

El deseo de saber lo que no está escrito, o lo que no se deja escribir con facilidad, es de lo que se ocupa el tercer y último bloque, dedicado al flamenco. Y no hay mejor inicio para ello que la narración de la vivencia de Pedro G. Romero durante la ocupación de la Casa Wittgenstein en Viena por parte de distintos colectivos gitanos de diversas procedencias. Una historia que sirve al artista para presentar al George Didi-Huberman investigador apasionado del flamenco y dos textos, *Tierra y conmoción o el arte de la grieta*, sobre el cante y el baile jondo, hasta ahora inédito en castellano, seguido de *Estrella de los tiempos*, texto publicado originalmente en el catálogo de *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, exposición comisariada por Pedro G. Romero en 2008 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Textos en los que el autor parece encontrar en el flamenco, en el cante y el baile jondo en concreto, la expresión de toda su teoría sobre la historia y las imágenes: simultaneidad de tiempos, montaje, apertura de sentido, movimiento. El cante jondo, dice Didi-Huberman, «es un arte de hender la tierra» (p. 196), siendo entonces, lo que corresponde a la obra de arte, de acuerdo con Heidegger, «abrir un mundo y hacer aparecer la tierra» (p. 198). Pero la tierra siempre está en movimiento, siempre es cambiante, «puro devenir» por tanto, en palabras de Deleuze, y es esa danza precisamente una metáfora del pensamiento. Danza de la

que habló Jean-Luc Nancy durante el congreso internacional celebrado en París en 2013 con motivo de los 60 años de Georges Didi-Huberman, y cuya excritura inédita hasta la fecha completa el presente monográfico. Un número especial de *Anthropos* del que se desprende, como dijera Walter Benjamin de la fotografía, «una experiencia y una enseñanza», en este caso sobre las imágenes, la historia y el pensamiento, pero principalmente sobre la escritura, que es el medio, y el arte, que los mezcla y aglutina. Testimonio de esta enseñanza, tal vez antiquísima, el que nos deja Nietzsche invocado por Didi-Huberman: «No escribo con mi mano, también mi pie quiere ser escriba» (p. 195).

Cayetano LIMORTE MENCHÓN
Universidad Complutense de Madrid