

escritura desde la psicosis. Una aventura de las vanguardias (de la cual Woyzeck fue uno de los puntos iniciales más claros y ejemplares) quizá condenada al fracaso, pero en su momento asumida como la única posible, cuando ya el relato ha fallado, cuando no existe una posible ordenación de la experiencia que logre asegurar al sujeto, sin exigirle su entrega a lo real, su destrucción como tal sujeto⁶.

Creo que aquí Hernández Garrido habla al mismo tiempo de su propio texto filmico (y teatral). Nos hallamos, pues, con un film muy elaborado y que se yergue sobre unos fundamentos teóricos muy pensados a lo largo de su carrera autoral y teórica.

En la última obra del ciclo *Los esclavos*, la denominada *Los restos: Fedra*,

también pareciera que sólo la sangre, la muerte (el suicidio) y la huída de este mundo permitieran llegar al amor. De nuevo, pues, la importancia de la tragedia griega a partir del coro, que es lo que el autor intenta representar a través del conjunto de juez, fiscal y abogado en la parte final del film. Y, sobre todo, con la repetición de la secuencia de la sentencia, a modo de voz mítica del coro que se funde con los silencios de la protagonista. El último intento pues, *antes de morir*, de dar orden (mítico) a ese tiempo dislocado de los restos que, en nuestro tiempo, quedan del relato.

⁶ HERNÁNDEZ GARRIDO, Raúl (2003): "Woyzeck. Texto Teatral Contemporáneo, Vanguardia y Psicosis", en *Trama y fondo*. Revista de cultura, nº 14, pp. 32. También existe versión electrónica:

http://www.tramayfondo.com/numeros_revista/14/Raul_Hernandez_Garrido.pdf (Consulta: 1 de octubre de 2009).



Ser cráneo

JOSÉ MIGUEL BURGOS
UNIVERSIDAD DE MURCIA

Ser cráneo.

Lugar, contacto, pensamiento, escultura.

Georges Didi-Huberman
Cuatro ediciones (ed. M. Jalón)

Traducción: Rosario Ibañes

"El buen Dios se esconde en los detalles"

Aby Warburg

¿De que modo es posible desplazar el núcleo panofskiano de la historia del arte como disciplina humanística? Esta es la pregunta que para Didi-Huberman marca el horizonte no sólo de su trabajo sino de parte de la crítica contemporánea que cuestiona la base teórica que,

desde Vasari a Kant hasta el mismo Panofsky, infiere significaciones convencionales por sujetos previamente decididos. La historia del arte es hoy, en la medida que acepta fundar jurídicamente los presupuestos de una práctica, una disciplina obligada a preguntarse por el estatuto de sus procedimientos y la validez de su tradición. Cuando en la experiencia presente se multiplican las excepciones, los síntomas, los casos que se declaran ilegítimos, cuando lo anacrónico invade sin permiso la imagen que miramos, se pone de manifiesto que lo que la tradición pensó como la cumbre

de su soberanía –la imagen de las imágenes– no es sino la cifra de su inesencialidad, su radical exposición¹.

Sin embargo, en contra de lo que en un análisis apresurado podría indicar, Didi-Huberman no convierte la insustancialidad de la imagen en un rechazo

ontológico generalizado sino en la posibilidad de una nueva práctica que haga justicia a la temporalidad de las imágenes. Junto a otros títulos recientes como *La imagen mariposa* y *El bailar de soledades*, *Ser cráneo* constituye un ejemplo de las implicaciones de esta nueva praxis. Al no estar determinadas por la categoría de cantidad, al no constituir propia una forma, la imagen se encuentra, en palabras del propio autor, sobredeterminada, esto es, atravesada por varias temporalidades heterogéneas. La relevancia de “los diferenciales del tiempo” que operan en las imágenes, en los que Huberman cifra la cuestión del anacronismo, no sólo estriba en la dimensión crítica que facilita –las posibilidades de denunciar las manipulaciones de las que las imágenes son

objeto– sino en la paradójica pero fecunda estructura de conocimiento que abre. La verdad de la imagen –su visualidad– no es ya la que relaciona al autor y su tiempo, sino la que impone el movimiento errático y arqueológico de la memoria. De ahí que la estructura anamnésica del conocimiento que Huberman trata de hacer valer, su modo de ser, no trasmite una verdad formulada en proposiciones y disponible en el tiempo, sino la apertura

ra misma que opera mediante conexiones imprevisibles² y la reconstrucción de los encadenamientos. Así pues, la verdad no es, según la especialización académica de la historia del arte, el objeto de una tradición transmitida teleológicamente, sino memoria que en su darse a ver nunca llega a la imagen y que, lejos de concretarse en algo sustancial, se olvida y se destina como apertura.

De este modo, la experiencia de esta finitud de la imagen, o sea, la diferencia entre imagen y discurso, hace posible una nueva relación entre historia y tiempo que determina la especial ontología de las imágenes de la que el título del texto –*Ser Cráneo*– hace deliberada referencia. Al no poder ajustarse ni remitirse a la cosa recordada, las nueve imágenes abiertas que estructuran el texto están necesariamente expuestas al paso de su propio movimiento y por lo tanto inseparablemente unidas a su condición histórica. De su desplazamiento, recuerda Huberman a propósito de Durero (p. 23), depende su extrañeza fundamental. Simultáneamente historia e imagen, apertura y mera transmisibilidad, los distintos “seres” que recorren fantasmalmente el texto dan testimonio de aquello que nunca puede ser llevado a la imagen y que lejos de recogerse en un progreso imparable, toma la forma de una tradición inmemorial en el que lo que se transmite no es una cosa, ni una verdad enunciable en proposiciones, sino la propia transmisibilidad.

Tarea del artista es buscar formas que den cuenta de esa transmisibilidad. Haciendo valer la inteligencia de sus manos, Giuseppe Penone, escultor al que el autor consagra sus reflexiones, modela aquello que nunca puede ser lle-

1 En este sentido no es casual que en el origen de la trayectoria de Aby Warburg, fuente de inspiración clave en la obra de Didi-Huberman, esté muy presente una particular decepción ante el punto de vista formal que trataba de aplicarse al estudio de las obras de arte. Posteriormente, todo el esfuerzo humano e intelectual de su obra se volcó en la tarea de trascender los límites de este planteamiento.

2 En uno de sus libros titulado *Ante el tiempo*, Huberman cuenta la experiencia de conexión involuntaria entre un cuadro de Pollock y uno de Fra Angelico y que a la postre se revelará decisiva en el desarrollo de sus tesis. Véase: Georges DIDI-HUBERMAN: *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.

vado a la imagen pero en la cual algo así como una transmisión es posible. Lejos de constituirse en algo, tanto los cráneos de Richer (Ser caja), Leonardo da Vinci (Ser cebolla) o Durero (Ser caracol y Ser atrio) como las esculturas y los textos de Penone, constituyen aquello que para Huberman se manifiesta en la historia en forma de síntoma³ y en cuya cifra se esconde el secreto de toda tradición. Así, el malestar, la suspensión, la experiencia de la fragmentación, todos ellos en el fondo síntomas de un tiempo interrumpido, no son tanto productos de un defecto o una falta como la manifestación de una potencia que, eliminando la relación congénita entre sujeto y objeto, se ejerce sobre sí misma y termina teniendo un efecto liberador.

Tanto la estructura, eminentemente rizomática⁴, como la orientación de los ensayos dibujan una topología que responde a la lógica de esta potencia. En una reflexión que el lector que quiere comprender a fondo el texto no debe perderse, Huberman relaciona el poder transformador de esta potencia, en el fondo una potencia de las imágenes, con la nueva tarea encomendada al pensa-

miento. Convertido ahora en indagador de huellas, el escultor-arqueólogo es la figura encargada de dar a pensar el encuentro fortuito y contrariado con la "senda desaparecida" que, según el propio Huberman, define el ser de sus esculturas. Si como recuerda el autor, pensar es esculpir y esculpir es tomar la senda desaparecida, es decir, transitar el camino abierto por la memoria y no por la historia, a la tarea del pensamiento le concierne en última instancia no sólo un trabajo crítico donde trastocar todas las coordenadas habituales, sino la creación de un lugar (Ser lugar) para perderse, una diferencia que no es forma ni contenido; que no pertenece a lo individual ni a lo general; que no conoce dios ni hombre, pero que acontece en una especie de vacío. Hacer girar anacrónicamente ese vacío y de ese modo hacer hablar a lo impersonal no es sólo el origen de la escritura de Huberman sino, como recordaba Deleuze, la *possibilidad* de la gran política.

3 "Uno de los conceptos más importantes en mi trabajo es el de «síntoma», pero eso no quiere decir que busque aquello que causa o produce dicho síntoma, no busco el «síntoma de» ni digo que la sociedad es más bien esquizofrénica o más bien histórica. Lo que busco en realidad, y en ello se basa mi utilización del psicoanálisis, son los propios síntomas" Véase: Pedro ROMERO: *Entrevista a George Didi-Huberman, Un conocimiento por el montaje*, Creative Commons, 2007.

4 Reconociendo así la fuerte impronta que la filosofía de Deleuze ejerce sobre el autor.

Les nouvelles figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995). À corps perdus

BENEDICTE BREMARD

Les Nouvelles Figures mythiques du cinéma espagnol (1975-1995) À corps perdus.

Pietsie Feenstra (Prefacio de Michèle Lagny)
Paris, L'Harmattan, Champs visuels, 2006.

Este libro de Pietsie Feenstra, quien enseña actualmente cine en la Universidad de Paris III - Sorbonne

Nouvelle, se compone de cuatro capítulos. El primero propone las herramientas teóricas que utilizará luego; así, recuerda las principales etapas, a través de su reflejo fílmico, del contexto histórico del paso de la dictadura franquista a la