

**O passado e os seus inimigos.
Sobre a Inatualidade do
Contemporâneo**

—
*El pasado y sus enemigos.
Sobre la inactualidad de lo
contemporáneo*

DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ



LADO B - CADERNOS DAP

Editado e publicado pelo
Doutoramento em Artes Plásticas /
Instituto de Investigação em Arte, Design
e Sociedade (i2ADS) da Faculdade de Belas Artes
da Universidade do Porto

Programa Doutoral em Artes Plásticas
Faculdade de Belas Artes da Universidade do Porto
Av. Rodrigues de Freitas, 265
4049-021 Porto
Portugal

Tradução — Jorge Pacheco Vaquero

@ 2019

Todas as partes desta publicação
podem e devem ser reproduzidas
com a devida referência.

ISBN 978-989-54111-7-7



Design do Pedro Brochado @ i2ADS

NUM PASSADO QUE JÁ PARECE LONGÍNQUO, em plana vigência analógica, os grupos musicais pop editavam com frequência os chamados *singles*. Aí colocavam a música que lhe parecia mais talhada para o sucesso imediato e, logicamente, numa intencionalidade *mainstream* esta era divulgada e massificada intensamente. Como todos recordam os discos analógicos tinham dois lados (hoje aí estão outra vez...) um denominado A e o outro, denominado B. O carácter secundário do *outro* lado permitiu, também, que parte importante da experimentação avançada pelos intervenientes activos de então aí fosse colocada. A lógica era simples, só os mais curiosos e atentos iriam virar o disco e escutar o *outro* lado, o lado B. O tempo veio colocar em destaque toda essa vertente experimental e de risco. Não são raros os casos em que a recuperação se faz exactamente a partir das músicas impressas no lado B. O *outro* lado aparece, hoje, como o mais interessante, longe da assimilação e trituração comercial a que foram sujeitos os lados A. O seu distanciamento e natural obscurecimento perante os *spotlights*, apontados ao lado principal, preservaram-nos e trouxeram-nos até nós, hoje ouvintes digitais, como obras primeiras.

A METÁFORA AQUI APRESENTADA PRETENDE, antes de mais, ser um ponto de partida para uma reflexão mais aprofundada sobre a premência do deliberado afastamento a que se remetem algumas obras e textos. A sua permanência ausente da crista da onda (metáfora analógica, mas com intencionalidade digital) permite-lhes um grau de risco e de experimentação que não é passível de ser realizado em sistema de recepção *mainstream*. É sobre eles que queremos reflectir, sobre a sua necessária lucidez, que as protege e distingue da torrente de acomodação e deslumbramento, fundamento último para a sua existência enquanto obras ou textos que querem resistir à actual voracidade e velocidade do novo. Sem intuições morais de representantes oficiosos de qualquer tempo ou tecnologia, apenas como obras ou textos.

FERNANDO JOSÉ PEREIRA
Doutoramento em Artes Plásticas

O passado e os seus inimigos. Sobre a inactualidade do contemporâneo

DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

PUBLICAÇÃO ORIGINAL — Hernández Sánchez, Domingo, «El pasado y sus enemigos. Sobre la inactualidad de lo contemporáneo», *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica*, vol 74, nº 280, 2018, pp. 475-485.

Este trabalho enquadra-se nos resultados do Projeto de Investigação FFI2016-76891-C2-2-P — Agência Estatal de Investigação (AEI) do Ministério de Economia, Indústria e Competitividade de Espanha e o Fundo Europeu de Desenvolvimento Regional (FEDER) da União Europeia — e do Projeto de Investigação 463AC01 — Universidade de Salamanca, Programa 1C, 2017- 2019 —.

PALAVRAS CHAVE: História; Anacronismo; Contemporâneo; Passado; Memória.

Este artigo trata de examinar o significado atual das heterocronias, dos anacronismos e de outras interrupções do tempo histórico. Tenta-se, com isto, investigar o que acontece quando o material da história, ou seja, a memória e o passado, se convertem em pura atualidade ao serem transmitidos mediante todo o tipo de versões e reciclagens culturais. O objetivo final é distinguir entre um passado que só permite a sua lembrança e outro no qual, perigosamente, parece que se relembra enquanto é percebido.

— DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

Colocadas em determinado contexto, é curioso o significado que adquirem hoje as palavras de Hegel. Refiro-me às mais conhecidas no âmbito da estética e da filosofia da arte, as mais clássicas, aquelas segundo as quais a arte, entendida no seu valor mais elevado, é «*Für uns ein Vergangenes*»¹. A translação pode parecer demasiado forçada e a descontextualização excessivamente óbvia, sem dúvida, mas o facto é que, perante o cúmulo das reciclagens, *remakes* e outras retromanias, às vezes dá a impressão de que tudo, incluído o futuro, parece ser, nos nossos dias, coisa do passado. É um fenómeno que discorre num contexto muito mais amplo do que o da arte, certamente, pois atravessa, de forma maçadora a cultura contemporânea, de um modo especial aquela que há algum tempo denominávamos «cultura de massas». Resulta assim compreensível que sejam as próprias práticas artísticas atuais as quais, quase em oposição, desejem adequar-se ao tempo «na forma de uma procura de contemporaneidade», como afirma Peter Osborne². Provavelmente é aqui, nesta solicitação de contemporaneidade, onde se tem de movimentar o novo significado assumido pelas *coisas do passado*.

De facto, talvez seja este o ponto onde se deva iniciar o desenvolvimento, na relação entre o contemporâneo e o atual e numa certa necessidade de passado. Recorrer, neste sentido, a Giorgio Agamben parece quase obrigatório, sobretudo pela clareza das suas interrogações: “De quem e de quê somos contemporâneos? E, sobretudo, o que significa ser contemporâneos?”, escreve. Solicitar contemporaneidade nas práticas artísticas e, ao mesmo

¹ Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o Estética*. Verano de 1826, ed. bilingue de A. Gethmann-Siefert e B. Collenberg-Plotnikov, trad. de Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Abada Editores / UAM Ediciones, 2006, p. 60.

² Osborne, P., *El arte más allá de la estética*, trad. de Y. Hernández, J. Furió e A. García, Murcia, Cendeac, 2010, p. 257.

tempo, perguntar-nos pelo significado do contemporâneo: esse parece ser o problema, o da necessidade de exigir algo que, agora, não sabemos muito bem o que significa, mas que, inevitavelmente, somos, ou deveríamos ser. Para Agamben, «pertence verdadeiramente ao seu tempo, é verdadeiramente contemporâneo, aquele que não coincide na perfeição com este nem se adequa às suas pretensões, e então, neste sentido, é inatual; mas, justamente por isto, a partir desse afastamento e desse anacronismo é mais capaz do que os outros de perceber e agarrar o seu tempo». A inatualidade e o anacronismo é o que parece permitir ao contemporâneo ser contemporâneo, os que lhe concedem o desfasamento e a distância necessários para agarrar o seu tempo desde um olhar que evita a coincidência plena com a época e, portanto, «não se deixa cegar pelas luzes do século e é capaz de distinguir nelas a parte da sombra, a sua íntima obscuridade»³.

Demasiada atualidade afasta do contemporâneo, porque impede que sejam vistas as obscuridades que se têm de interpelar, essas que verdadeiramente nos incumbem e que têm de ser descobertas entre a extrema luminosidade do tempo atual. Não é de estranhar, então, que Peter Osborne pedisse contemporaneidade. Decerto, «os contemporâneos são estranhos; e por isso ser contemporâneo é, principalmente, uma questão de coragem»⁴. Coragem para ser capaz de se movimentar entre as luzes e as sombras, de se adequar às temporalidades entrelaçadas, cujo desdobramento permite configurar a arqueologia que conduz até ao presente. Uma arqueologia também especial, de facto, pois não remete para passados remotos mas sim para o não-vivido no presente, para a

³ Agamben, G., «¿Qué es lo contemporáneo?», em Agamben, G., *Desnudez*, trad. de M. Ruvituso e M.^a T. D'Meza, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 17, p. 18 e p. 21, respetivamente.

⁴ Agamben, G., «¿Qué es lo contemporáneo?», ed. cit., p. 22.

pura potencialidade, a isso que, cegados pelas luzes da atualidade, não soubemos ver e, portanto, não pudemos viver: «A atenção a esse não-vivido é a vida do contemporâneo. E ser contemporâneos significa, nesse sentido, voltar a um presente no qual nunca estivemos»⁵. Estas não deixam de ser, também, palavras estranhas, pelo menos à primeira vista: o não-vivido no vivido? Trata-se de atualizar uma certa espectralidade, uma certa *hauntologia* caracterizada pela nostalgia do que pôde ser? E, por outro lado, um presente no qual nunca estivemos? Não é isso algo muito próximo à definição do *déjà vu*?

Seja como for, o facto é que a defesa da inatualidade e do anacronismo como possibilidade para pensar o presente e, portanto, aceder à contemporaneidade, apoia-se, sem ocultá-lo, numa base concreta. Uma base que, após as múltiplas investigações dedicadas ao tema da memória, se parece ter convertido num lugar-comum, desgastado com tanta citação e comentário supérfluo. Refiro-me, claro está, à segunda das *Considerações intempestivas*, *Sobre a utilidade e o prejuízo da história para a vida*. Seja para defender a importância do esquecimento, seja para sublinhar a hipertrofia da memória – do sentido histórico, diria Nietzsche –, o certo é que recorrer à segunda das *Intempestivas* converteu-se em cliché. «*Cheguei a ter tais experiências intempestivas como filho deste tempo atual*»⁶, escrevia Nietzsche, e é o que solicita Agamben. Também Osborne insistia em que «o contemporâneo aparece como “hétero-crónico”: um tempo “anormal” de ocorrências irregulares, ou, em termos nietzcheanos, um tempo “intempestivo”»⁷. De qualquer modo, se aqui aparecem

⁵ *Ibid.*, p. 26

⁶ Nietzsche, F., *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II intempestiva]*, ed. e trad. de G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 39.

⁷ Osborne, P., *El arte más allá de la estética*, ed. cit., p. 268.

contextualizadas em torno da ideia do contemporâneo, não seria difícil encontrar muitas outras presenças *intempestivas* nos estudos recentes sobre a memória e o seu peso. Ou, dito de outra forma: que, na sua defesa da inatualidade, Agamben resulta do mais *atual*. Tanto que o seu artigo foi recuperado por autores como Georges Didi-Huberman, em *Sobrevivência dos Pirilampos*, ou Hans Ulrich Obrist, no seu «*Manifestos para o futuro*»⁸.

Não obstante, a subtil defesa que Agamben faz do anacronismo e da inatualidade para aceder ao contemporâneo não se deveria entender unicamente à volta dessa, às vezes esgotada, presença das *intempestivas* nietzscheanas. Não se trata só de incidir nesta curiosa atualidade da inatualidade, mas talvez fosse conveniente ampliar o quadro de ação, redirigindo as teses de Agamben para um contexto conhecido e bem trabalhado nos últimos anos: o da vingança do anacronismo –alguma vez qualificado como «o pecado dos pecados» em história–; o do êxito, como *oposição* do anacronismo nos discursos sobre a memória e o passado, a fim de pensar o presente, até ao ponto de terem todos, mais ou menos claro, que «não se pode aceitar a dimensão memorativa da história sem aceitar, ao mesmo tempo, a sua fixação no inconsciente e a sua dimensão anacrónica»⁹. Não é necessário remeter para a quase ineludível presença desses autores que Didi-Huberman situava na «constelação anacrónica»: Walter Benjamin, Carl Einstein e Aby Warburg¹⁰. Não, não é necessário, ainda, servir-nos de tais pensadores intempestivos, anacrónicos já no seu tempo e, talvez

⁸ Respetivamente, Didi-Huberman, G., *Supervivencia de las luciérnagas*, trad. de J. Calatrava, Madrid, Abada Editores, 2012, p. 53 ss., e Obrist, H. U., «Manifestos for the Future», *e-flux Journal*, 12, janeiro 2010.

⁹ Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de O. A. Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 41.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 52-58.

por isso, terrivelmente atuais hoje em dia. Em vez disto, é possível acorrer ao que se poderia entender como a moda do anacronismo, uma moda muito pós-moderna no início, decerto, sendo perfeitamente coerente no seu momento para contrabalançar uma certa gestão do passado e da memória, e, com eles, da história no seu conjunto e, certamente, de um modo especial, a da arte.

Não faltam nomes e títulos que, por citar só alguns, constituiriam um caminho cujo discorrer iniciar-se-ia naqueles artigos dos já tão longínquos anos noventa —o de Nicole Loraux, «*Éloge de l'anachronisme en histoire*» (1993); o de Jacques Rancière, «*Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*» (1996); o de Hans Magnus Enzensberger, «*Vom Blätterteig der Zeit. Eine Meditation über den Anachronismus*» (1996)—, atravessaria a Paolo Virno de *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico* (1999) e chegaria, decerto, ao próprio Georges Didi-Huberman e aos textos referidos de Agamben ou Peter Osborne. Talvez fosse a narrativa mais propícia para situar o discurso do filósofo italiano. Não obstante, situado nesse contexto, voltam a surgir as interrogações... e os fantasmas. «A disjunção na própria presença do presente, essa espécie de não contemporaneidade consigo mesmo do tempo presente (essa intempestividade ou anacronia radicais, a partir das quais tentaremos, aqui, *pensar o fantasma*)...», escrevia Derrida em *Espectros de Marx*¹¹. Não admira que a historiografia de corte clássico fuja dos anacronismos: ninguém gosta de viver entre espectros e outros ressuscitados. Mas, e se fosse essa, exatamente, a situação atual? E se aquela «história de fantasmas para adultos»¹², como definia Warburg em 1928, a história das imagens que ele

11 Derrida, J., *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, trad. de J. M. Alarcón e C. de Peretti, Madrid, Trotta, 1995, pp. 38-39.

12 Didi-Huberman, G., *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. de J. Calatrava, Madrid, Abada Editores, 2009, p. 79.

praticava, tivesse adquirido um significado generalizado? Aqui, a *aparição* de Derrida não é casual, ainda que não se deva, ou, pelo menos, não só, aos seus fantasmas e espectros, aos seus ou aos de Marx. A sua intromissão responde, sobretudo, ao desejo de enfatizar a epocalidade e a tipologia do discurso sobre os anacronismos: pelo menos nos seus inícios, trata-se de um discurso muito anos noventa, muito marcado pelo pós-modernismo da década anterior, mais do que consolidado entre todo o tipo de descontinuidades, *déjà vues*, temporalidades *out of joint* e outras «burlas da memória»¹³.

Tendo em conta o anterior, a reabilitação do anacronismo continuou o seu processo, modificando o seu sentido de forma paulatina e subtil. Fê-lo, precisamente, a partir do momento em que o seu próprio quadro de ação, o dessa pós-modernidade que o contextualizava, foi devorado pelo que podíamos denominar a sua configuração mais exata: a de uma tecnologia, neste caso, evidentemente, a Internet. Como Simon Reynolds enunciou em *Retromania*, a terminologia usada para definir aquilo que se supõe para além do pós-modernismo, rótulos como «super-hibridez», «digimodernismo» ou, ainda, a «pós-produção» de Bourriaud, não são mais do que tentativas de «completar a equação “pós-modernismo + Internet = ?”»¹⁴. Assim, encontramo-nos, mais uma vez, perante a possibilidade de assistir, em direto, ao espetáculo de como uma tecnologia devora uma teoria. Nos termos de Reynolds, o argumento seria o seguinte: «No número da *Frieze*, dedicado à super-hibridez, Jennifer Allen sustentava que a Internet fez com que o pós-modernismo ficasse obsoleto como estratégia artística, assimilando os seus princípios, tornando-os omnipresentes e

¹³ Bodei, R., *Pirámides de tiempo. Historias y teoría del déjà vu*, trad. J. A. Méndez, València, Pre-Textos, 2010, p. 18.

¹⁴ Reynolds, S., *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, trad. de T. Arijón, ed. de P. Schanton, Buenos Aires, Caja Negra, 2012, p. 427.

acessíveis a todos, naturalizando-os de tal forma que, hoje em dia, compõem a trama da vida quotidiana. Uma teoria foi substituída “por uma tecnologia que fazia o mesmo trabalho com maior eficiência”. Como Seth Price disse no mesmo número da revista: “com a Internet, a quantidade de material disponível aproxima-se do infinito e usar, agressivamente, materiais diferentes já não implica retirar as coisas de contexto, uma vez que já houve alguém que, previamente, deu esse passo por nós”»¹⁵. Ainda que Reynolds se refira especialmente à retromania em termos musicais, ou seja, à obsessão pelo passado da música atual, não é difícil de vincular o que afirma a todos os contextos.

No fundo, esta é a principal questão a esclarecer: a de como aceder ao anacronismo e aos seus caracteres principais na época da retromania; a de como e para quê continuar a defender o anacronismo como rutura e interrupção, quando quase se pode afirmar que uma parte considerável da cena cultural já é pura gestão da inatualidade e do anacronismo; a de como entender um gesto como o anacrónico, insatisfeito e inconformista com o transmitido e o reprimido, quando «o inconformismo é o sangue vital da sociedade de consumo»¹⁶. Em todo o caso, se se tem em conta que, talvez, uma das chaves se encontre na relação com o já visto, ou o já escutado, é importante modificar levemente os referentes.

É bem sabido que o *déjà vu* foi utilizado, de modo quase obsessivo, como imagem representativa em teorias fundamentais sobre a cultura e as sociedades contemporâneas. A sua missão tinha um

¹⁵ Reynolds, S., *Retromania*, ed. Cit., pp. 427-428. O número de *Frieze* a que alude é o 133 de setembro de 2010, enquadrado sob o interrogativo *Super-Hybridity?*

¹⁶ Frank, T., *La conquista de lo cool, el negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*, trad. De M. Sumoy e J. C. Castillón, Barcelona, Alpha Decay, 2011, p. 375.

objetivo claro: definir essa situação, tão quotidiana, na qual o presente se desprende da sua espontaneidade para se transformar numa estranha e fantasmática repetição do sucedido. «*O déjà vu* converteu-se na nossa regra de lugar, tempo e verdade», escrevia Hillel Schwartz num livro tão *pós-modernamente correto* como *A cultura da cópia*¹⁷. Ainda que mais à frente recorramos àquela que, talvez, seja a mais interessante das teorias do *déjà vu*, a de Paolo Virno, é possível já afirmar que esse *déjà vu*, ou *déjà écouté*, atualmente teria sido substituído por um fenómeno relacionado, ainda que muito menos atrativo: o *presque vu*, o nosso «ter na ponta da língua». Assim, a sensação, perante uma parte importante de fenómenos culturais vigentes, não seria a de «isto julgo tê-lo já visto —ou escutado, ou lido», mas a de «não me surpreende demasiado: *quase* o relembrava, *quase* o tinha visto, *quase* o tinha escutado». Uma certa ditadura do previsível, então, que situa os anacronismos numa difícil situação ao confiná-los num reduzido espaço, assediado, por um lado, pela atualidade do inatual e, por outro, pela urgência da inovação, essa necessidade de ser o primeiro e ter *sucesso* que, em demasiados casos, conflui no que podíamos denominar —com alusão óbvia— uma *angústia das ocorrências*. Seja como for, o facto é que os pares começam a concretizar-se: de um lado, o anacronismo e o *déjà vu* e, do outro, a retromania e o *presque vu*. As suas estratégias também o fazem: o mistério e a surpresa, inerentes ao primeiro par, que têm de lidar com a recuperação de um passado comprehensível e tudo menos enigmático, do segundo par.

De facto, talvez seja tal ausência de mistério a verdadeira protagonista. A «estranheza alucinatória» do passado que estudava José A. Zamora num detalhado artigo sobre o tempo em Walter

¹⁷ Schwartz, H., *La Cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, trad. M. Talens, Madrid, Cátedra, 1998, p. 306.

Benjamim¹⁸, seria a que teria desaparecido. Agora, o *flâneur* de Benjamim, essa personagem para quem «tudo é anacronismo porque tudo é impuro»¹⁹, esse historiador que trabalhava mediante a erudição na impureza e nos resíduos do tempo, modificou as suas ferramentas e modos de acesso: por um lado, já não tem de remexer incansavelmente e, às vezes, infrutuosamente nas lixeiras da história, uma vez que agora o pode fazer tranquilamente a partir de qualquer motor de busca na Internet, com imagem e som incluídos; por outro lado, se ainda assim deseja continuar a remexer de modo *real*, que não se preocupe: chamar-se-lhe-á de *hipster* e o seu problema não será encontrar as fendas da memória, mas sim evitar converter-se num simples viciado no passado que brinca com o *retrochic*. Este é o efeito daquilo que Reynolds chama *década re-*, cronologicamente enquadrada nos dez primeiros anos do século XXI e definida a partir de todo o tipo de *revivals*, *reedições*, *remakes*, *reciclagens*, *retornos*, *revisitações* e outras modas *vintage*. Algo comprehensível, de qualquer forma, se tivermos em conta que a década precedente, a de 1990 foi «a década na qual se assistiu, no mundo inteiro, a uma explosão sem precedentes da cultura da memória»²⁰. Não chega a ser demasiado complicado, então, afirmar que um dos resultados dessa explosão é, precisamente, o nascimento da *década re-*.

Tendo em conta o anterior, ainda que as mudanças e as ligações produzidas no decorrer de uma década, a última do século XX —a da explosão da memória, do anacronismo e do *déjà vu*—, e a

¹⁸ Zamora, J. A., «Dialéctica messiánica: tiempo e interrupción en Walter Benjamin» em Amengual, G., Cabot, M., e Vermal, J. L. (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid, Trotta, 2008, p. 110.

¹⁹ Didi-Huberman, G., *Ante el tiempo*, ed. cit., p.142.

²⁰ Huyssen, A., *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. de S. Fehrmann, Buenos Aires, F.C.E., 2001, p. 7.

outra, a primeira do século XXI —a da retromania e do *presque vu*—, sejam mais do que evidentes, isto não significa que o retro não fosse protagonista em anos anteriores ou que estivesse ausente nas teorizações dos anos noventa. Que hoje em dia se tenha exacerbado na cultura popular, que se tenha aperfeiçoadado até limites inesperados mediante o caudal que lhe oferece a Internet, e que tudo isto questione o poder criativo do anacronismo, não quer dizer que este não fosse tido em conta anteriormente. E também que não se suspeitasse que «o anacronismo conheceu dias melhores, e que por complemento ameaça tornar-se anacrónico»²¹, como dizia Enzensberger em 1996, sublinhando já a pujança de um certo anacronismo comercial.

Eram os inícios da retromania. Jamenson já aludia à *mode rétro* do cinema da nostalgia. Mais recentemente, Andreas Huyssen considerava «o boom da moda retro» como outro exemplo do processo de musealização global. O próprio Huyssen, em publicações posteriores, continuou a insistir num dos seus lemas recorrentes, aquela «ofensiva do presente sobre o resto do tempo» que mencionava Alexander Kluge, a fim de sublinhar que «as modas de reprodução *retro* fazem com que cada vez seja mais difícil reconhecer o que é genuinamente velho numa cultura de preservação e restauração». De qualquer modo, talvez fosse o mais sintomático o próprio Enzensberger, quem, ao intuir essa progressiva afirmação do anacronismo comercial, assinalava: «as estratégias do saque cultural e da sua comercialização adotam nomes como *retro*, *remake* e *recycling*, ainda que o entusiasmo por esta feira ideológica e artística se mantenha dentro de uns

21 Enzensberger, H. M., «Acerca del hojaldre cronológico. Meditación sobre el anacronismo», em Enzensberger, H. M., *Zigzag*, trad. de M. Faber-Kaiser, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 27.

limites»²². Ora bem, seriam esses limites os que se teriam quebrado. Certamente, tais temas e autores, de um modo ou de outro e com uns fins ou outros, percebiam a emergência do *retro* como mais um exemplo de um contexto maior: os paradoxos da pós-modernidade (Jameson), a hipertrofia da memória, a musealização global (Huyssen) e o questionamento da ideia de progresso (Enzensberger). Assim, a moda *retro* representava o elemento *pop* e *juvenil* da cultura de massas, se se quiser, que acompanhava temas *para adultos*, tão atuais e tão antigos como o problema dos monumentos, o papel do museu, o «mal de arquivo» ou o esquecimento e a perda do futuro.

A mudança é produzida quando esse elemento *juvenil* se transforma em sintoma geral: porque me vai interessar o passado e a procura das suas fendas se posso aceder a ele, a elas, através da Internet, e, além disso, contá-lo aos meus amigos? Porque me vai atrair o futuro se me chega, de facto, me sobra, com o presente? De novo, Simon Reynolds, a comentar a ideia de William Gibson, segundo a qual o Futuro, com F maiúsculo, não interessaria demasiado às gerações mais novas, explicou-o com total clareza: «A necessidade de fugir do aqui e do agora [...] é tão forte como sempre, mas é satisfeita com a fantasia (daí, a tremenda popularidade das novelas e filmes baseados na magia, nos vampiros, na feitiçaria e no sobrenatural) ou com a tecnologia digital. Porque ao meu filho lhe teria de importar como será o mundo em 2082 quando, neste momento, apesar de nos termos mudado recentemente para a Califórnia, se pode encontrar com os seus amigos de Nova York no

22 Respetivamente, cfr. Jameson, F., «La lógica cultural del capitalismo tardío», em Jameson, F., *Teoría de la postmodernidad*, trad. de C. Montolío e R. del Castillo, Madrid, Trotta, 1996, p. 40; Huyssen, A., *En busca del futuro perdido*, ed. cit., p. 18; Huyssen, A., *Modernismos después de la posmodernidad*, trad. de R. Filella e M. Abdo, Barcelona, Gedisa, 2011, p. 51; Enzensberger, H. M., «Acerca del hojaldre cronológico. Meditación sobre el anacronismo», ed. cit., p.27.

ciberespaço?»²³. De qualquer modo, se esses amigos se entretivessem com qualquer elemento *futurista*, não seria demasiado complicado profetizar que esse futurismo seria o do *retrofuturismo*, a versão mais atual do *steampunk* original²⁴. Os sinais na nova moda são claros, e refiro-me só a alguns relativamente recentes: mostra de engenhocas *steampunk* no Museu da História da Ciência de Oxford em 2009, com mais de 80.000 visitantes; exposição *Steampunk*, da responsabilidade da Elizabet Roselló no Museu das Ideias e dos Inventos de Barcelona em novembro de 2012; *Primeira Semana Retrofuturista* em Barcelona em fevereiro de 2013; a recente aparição de compilações: em 2012 *Steampunk. Antología retrofuturista*, em 2013 *Steampunk Cinema e Ácronos. Antología Steampunk*²⁵, etc., já para não falar de todo o tipo de filmes, banda desenhada, blogs e mais do que um *bestseller*. Decerto, o retrofuturismo, mediante a sua apropriação da versão mais *light* do *steampunk* clássico, tem de tudo para ser um produto quase perfeito: passado, presente, futuro, moda, toque juvenil, filosofia *do it yourself*... A conclusão é óbvia: o futuro é retro.

Tendo isto tudo em conta, o importante não seria que o anacronismo comercial se tivesse convertido em retromania ou retrofuturismo e que, inocentemente, desejássemos continuar a afastá-lo de um anacronismo «para adultos». Seria melhor dizer que, se ainda desejam manter uma certa força operativa, o anacronismo e a sua criação ativa de memória têm de ter sempre presente a retromania global, uma vez que esta supõe um dos

²³ Reynolds, S., *Retromanía*, ed. cit., p.436.

²⁴ Ver sobre o tema Hernández Sánchez, D. «Steampunk romántico», em Notario Ruiz, A. (ed.), *Contrapuntos estéticos*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2005, pp. 121-133.

²⁵ Palma, F. J. (ed.), *Steampunk. Antología retrofuturista*, Madrid, Nevsky (Fábulas de Albión), 2012; varios aut., *Steampunk cinema*, Barcelona, Tyrannosaurus Books, 2013; varios aut., *Ácronos. Antología steampunk*, Barcelona, Tyrannosaurus Books, 2013.

contextos quotidianos onde eles são enquadrados. Certamente, há diferenças claras entre o anacronismo e a retromania. Os caracteres do primeiro são conhecidos, os da segunda se calhar não tanto, ainda que Reynolds os tenha concretizado bem: o passado ao qual o *retro* faz alusão é um passado imediato, que é lembrado e é reconhecido, de facto, quase está ainda a acontecer — *modernariato*, chamava Paolo Virno a tal carácter²⁶ —; esta lembrança é de uma exatidão considerável — mais do que considerável: quase sempre se pode aceder a ela através da Internet —; está vinculado, especialmente, com a cultura popular; não é um passado «académico e sério», mas sim divertido, entretido e, certamente, disposto a desprender-se da sua singularidade para se unir a outros tempos e usufruir do seu ecletismo. Mas, se isto for assim, como conciliar a seriedade trágica da constelação anacrónica com esse passado acessível, amigável e social? Temos de esperar pelos *biopics* sobre o suicídio de Benjamim, sobre o de Carl Einstein, sobre o acesso à loucura de Aby Warburg? Ou já existem? Além disso: como conciliar a inoperante e alegre previsibilidade do *presque vu* com a estranheza fantasmática que suscita todo o *déjà vu*? Como continuar a pensar, com Agamben, que se acede ao contemporâneo desde a inatualidade e o anacronismo se tais intempestividades não se podem libertar, já não, da retromania generalizada, ou seja, da *atualidade*? Porque, se alguma coisa parece clara é que, da retromania, por enquanto, não se percebe nenhum indício de final. Trata-se de um elemento típico de uma época transicional e as transições podem ser muito extensas. Ou, dito de outra maneira: que a retromania não se pode evitar e que também não convém desvalorizar a sua força, pois, gostemos ou não, corresponde ao nosso presente — outra questão é que nos interesse mais ou

²⁶ Virno, P., *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, trad. de E. Sadier, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 61 ss.

menos —. Assim, o desejo de contemporaneidade de Agamben deve assumir que o inatual está marcado, que o anacronismo não pode eludir a sua duplicação e que, portanto, temos de ser cuidadosos se queremos continuar a utilizá-los como modos de acesso ao presente... e ao passado.

Certamente, podemos continuar a servir-nos do anacronismo e de determinadas teorias do *déjà vu* ou, pelo menos, de alguns dos seus aspetos. Contudo, a sua leitura tem de ser modificada, a fim de serem fortalecidos perante o assédio da inevitável retromania. Para isso, é possível oferecer um modelo de intervenção nesta nova dialética que discorre entre o anacronismo e o *retro*. Inclusive, é viável recorrer a análises prévias à *década re-*, essas teorias que, no início, apareciam no contexto da moda do anacronismo. Talvez chegue a ser paradoxal ou até contraditório com o percurso seguido até aqui, mas interessa mostrar que não só o anacronismo mantém ainda uma certa efetividade, mas também que algumas das suas análises continuam a ser úteis ao serem colocadas perante a situação *retromaniaca*. De qualquer modo, se formos picuinhas, possivelmente a retromania seja inevitável e global, mas também o será o anacronismo, inclusive de um modo muito mais explícito: somente temos de recorrer ao código genético, à nossa antiquíssima roupagem somática e psíquica, à lentíssima evolução da nossa consciência, para compreender que «o anacronismo não é um erro evitável, mas sim uma condição básica da existência humana»²⁷. Unicamente tem de adequar-se à situação e às suas novas características: a primeira delas, compreender que o quadro de ação do anacronismo já não é, unicamente, o passado oculto ou as fendas da história, senão também o passado completamente visível, luminoso e *actual*, reciclado pela cultura *retro*, o passado *passado e*

²⁷ Enzensberger, H. M., «Acerca del hojaldre cronológico. Meditación sobre el anacronismo», ed. cit., p. 13.

o passado *presente*, poderíamos dizer. Ou, dizendo de outro modo: o passado lembrado, *inatural*, e o passado percebido, atualíssimo. É aqui onde se poderiam introduzir alguns dos elementos da análise realizada por Paolo Virno.

A lembrança do presente. Ensaio sobre o tempo histórico, oferece uma das teorias mais interessantes sobre o tema do *déjà vu*. Aliás, resulta muito adequada para a ocasião, já que é uma das poucas que estabelece uma ligação entre o *déjà vu* e o anacronismo de um modo minucioso. De facto, o que realmente interessa da leitura de Virno, neste momento, é a sua interpretação da simultaneidade da percepção e da memória — daí, o final do parágrafo anterior — que defendia Bergson. Análises *corretas*, talvez demasiado, sobre a memória nas sociedades atuais, como a de Huyssen, tendem a manter bases comuns: a memória suporia uma ligação que nos sustenta perante o carácter instável da temporalidade, um tempo fora dos moldes, cujas modalidades se fundem ou se separam a toda a velocidade e de um modo escassamente controlável. Disto, deduz-se uma conclusão óbvia: «se de facto estamos a sofrer de um excedente de memória, temos de fazer o esforço de distinguir entre os passados utilizáveis e os descartáveis»²⁸.

Obviamente, o problema é que tal processo de distinção não é tão simples — em nenhum contexto — e, redirecionando-o para o nosso assunto, à retromania não lhe interessa muito: para ela não há nada descartável, tudo é *novo*, como para qualquer memória absoluta. Além disso, não se pode esquecer que a inovação não opera com «coisas», mas sim com valores, ou, mais exatamente, com a sua transmutação: «a inovação não consiste em que compareça alguma coisa que estava escondida, mas sim em que se transmute

28 Huyssen, A., *En busca del futuro perdido*, ed. cit., p. 39

o valor de alguma coisa vista e conhecida desde sempre»²⁹. Assim sendo, os jogos de descarte que mencionava Huyssen, e para os quais solicitava o nosso esforço, são secundários: ser-nos-ão dados já feitos. Por isto, a chave não se encontra num processo de distinção entre *passados*, mas sim nos seus modos de acesso, ou, no nosso contexto, entre tipos de anacronismo. Não sendo isto para distanciar o anacronismo «para adultos» do anacronismo comercial, senão para delimitar os efeitos daquilo que o teórico italiano denomina como anacronismo formal e anacronismo real.

Virno inicia a sua análise do *déjà vu* e, com ela, do tempo histórico, recorrendo ao que Bergson tinha já dedicado ao mesmo fenómeno, especialmente no ensaio de 1908 «A lembrança do presente e o falso reconhecimento». De facto, o núcleo da argumentação de Virno baseia-se na distinção entre a lembrança do presente e o falso reconhecimento. Para Bergson, e consequentemente para Virno, a formação da lembrança não é posterior à percepção, senão que se dão em simultâneo. O percebido, desde o início, fica marcado pela possibilidade da sua lembrança, pelo que o sintoma típico do *déjà vu*, essa estranha lembrança do presente, seria, precisamente, o que permite que exista a memória. A vida, a ação e a *praxis* privilegiam a percepção, evidentemente, mas não a sua inútil réplica, pelo que «desaparece assim da cena o facto basilar: que nos lembramos daquilo que acontece enquanto acontece». Partindo de tal leitura, todo o presente fica, ao mesmo tempo, fixado como *real* mediante a sua percepção e como pura *potencialidade*, pura *virtualidade*, através da sua simultânea lembrança. Com isto, estabelece-se um *anacronismo sistemático*, utilizando os termos de Virno, que vincula, de modo explícito, potência e memória. Este anacronismo é o que permite falar das suas duas figurações, que são sempre antitéticas:

29 Groys, B., Sobre lo nuevo. *Ensayo de una economía cultural*, trad. M. Fontán, València, Pre-Textos, 2005, p. 19.

um anacronismo formal que aplica o passado ao presente, a possibilidade da sua lembrança, e, portanto, que o situa num *passado em geral*, e um anacronismo real, onde o passado é reduzido a um *facto* passado. Se o primeiro circunscreve o passado à experiência do possível, o segundo conduz-lo a um facto sucedido, a um ponto da sequência cronológica. Assim, esta potencialidade, este ser-possível que, com Aristóteles e Agostinho, Virno encontra na base de toda a percepção, precisamente por esta estar a acontecer ao mesmo tempo que a sua lembrança. Isto é o que se define como *perene inatualidade*, como *inatualidade do tempo total*, um «persistente não-agora contra o qual se delineiam os diversos *bis et nunc*»: uma inatualidade duradoura, permanente, que, portanto, só pode ser objeto da memória.

Cada ato, cada presente, possui, então, um passado duplo, o das atualidades que o precedem e, de certo modo, o causam, e um passado indefinido, o dessa potência, anacrónica e inatual, essa faculdade do possível que sempre permanece. Assim, afirma Virno, a lembrança bifurca-se, pois remete tanto para atualidades passadas como para a persistente potência: «a lembrança de um ato reproduz a percepção que se teve quando foi realizado; representa aquele que esteve presente num momento já decorrido; permite reconhecer um ente ou uma ação já apreendidos numa outra ocasião. A lembrança da potência, pelo contrário, não se baseia numa percepção prévia: diz respeito a algo (um “antes” puro, o horizonte da anterioridade, o passado em geral) que, não tendo sido nunca presente, *somente*, se deixa relembrar»³⁰. Neste sentido, poderia, então, aplicar-se a teoria de Virno ao passado que *revisita* a retromania e ao passado sobre o qual exerce o seu efeito o anacronismo. O primeiro, situar-se-ia junto do anacronismo real: o seu passado, o de todo elemento

³⁰ Virno, P., *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, ed. cit., p. 21, p. 76 e p. 131, respetivamente.

retro, que se recupera de modo direto e é facilmente aprisionável. Não deixa restos nem rastos, já que se trata de um facto concreto do passado, *quase* percebido, ao não ser nunca muito grande a distância com o seu presente. Por isto, cria-se uma *nova versão* de um modo invasivo e não causa maiores consequências na sua atualização. Então, não resultaria demasiado problemática a pesada, em certas ocasiões entretida, retromania, pois não modifica os seus passados, por mais que os faça presentes. São maçadores, sim, mas não produtivos. De facto, se esse gesto passado desaparece ao ser convertido em *retro*, é porque não merecia muito mais.

O passado do anacronismo, pelo contrário, remitiria ao passado *em geral* do anacronismo formal. A essa perene inatualidade, a esse persistente não-agora que só pode ser objeto de memória e que se estabelece como passado produtivo. Por isso, só quando o passado unicamente se deixa relembrar, que não «perceber» — isto é, «revisitar» —, faz tempo e história. Só quando a inatualidade se mantiver como tal, duradoura e permanente, nunca controlável e, portanto, nunca atual, *retro*, será possível falar da *historicidade* do anacronismo. Atravessados pelos seus leves gestos, pela ténue distância que nos concedem a inatualidade e o anacronismo, poderemos ser contemporâneos, e até disfrutar — ou não — da, por enquanto, obsessiva retromania. Outra possibilidade seria, sem dúvida, forçar mais ainda a leitura de Virno, se tivermos em conta que o presente, o acontecimento e o ato deixam de ser hoje âmbitos da percepção, para desaparecer, agradavelmente, na pura lembrança da imagem *souvenir* ou, o que vem a ser o mesmo, isco para a construção de uma *narrativa*. De facto, como dizia Virno, com Bergson, a percepção e a lembrança dão-se em simultâneo, mas o contexto já não é o da estranheza do *déjà vu*, mas sim o da quotidianidade de um presente cada vez mais escamoteado pela sua própria representação: falsos reconhecimentos, sim, ainda que agora de forma literal.

PT

Domingo Hernández Sánchez é Professor Titular de Estética e Teoria das Artes na Faculdade de Filosofia da Universidade de Salamanca. Dirigiu o Mestrado em Estudos Avançados de Filosofia e o Programa de Doutoramento en Filosofia. Actualmente, ocupa o cargo de vice-diretor dos Estudantes e Relações Internacionais. Entre outras publicações, é o autor das monografias *A ironia estética* e *A comédia do sublime*, tradutor de *Filosofia da arte ou estética*, de Hegel, e editor dos volumes compilatórios *Articulações: perspetivas actuais de arte e estética; Estéticas de arte contemporânea e Arte, corpo, tecnologia*. Realizou também as edições críticas de *A rebelião das massas*, *O tema do nosso tempo* e *Em torno de Galileu*, de José Ortega y Gasset.

ES

Domingo Hernández Sánchez es Profesor Titular de Estética y Teoría de las Artes en la Facultad de Filosofía de la Universidad de Salamanca, donde ha dirigido el Máster en Estudios Avanzados en Filosofía y el Programa de Doctorado en Filosofía. Actualmente, ocupa el cargo de Vicedecano de Estudiantes y Relaciones Internacionales. Entre otras publicaciones, es autor de las monografías *La ironía estética y La comedia de lo sublime*, traductor de *Filosofía del arte o estética*, de Hegel, y editor de los volúmenes compilatorios *Articulaciones: perspectivas actuales de arte y estética; Estéticas del arte contemporáneo y Arte, cuerpo, tecnología*. Ha realizado también las ediciones críticas de *La rebelión de las masas*, *El tema de nuestro tiempo* y *En torno a Galileo*, de José Ortega y Gasset.

PALAVRAS CLAVE: Historia; Anacronismo; Contemporáneo; Pasado; Memoria.

Este artículo trata de examinar el significado actual de las heterocronías, los anacronismos y otras interrupciones del tiempo histórico. Se intenta con ello investigar qué sucede cuando el material de la historia, es decir, la memoria y el pasado, se convierten en pura actualidad al transmitirse mediante todo tipo de versiones y reciclajes culturales. El objetivo final es distinguir entre un pasado que sólo permite su recuerdo y otro en el que, peligrosamente, parece que se recuerda mientras se percibe.

— DOMINGO HERNÁNDEZ SÁNCHEZ

Situadas en determinado contexto, qué curioso significado adquieren hoy las palabras de Hegel. Me refiero a las más conocidas en el ámbito de la estética y la filosofía del arte, las más clásicas, aquellas según las cuales el arte, tomado en su determinación más alta, es «*für uns ein Vergangenes*»¹. La traslación puede parecer demasiado forzada y la descontextualización excesivamente obvia, por supuesto, pero el hecho es que ante el cúmulo de reciclajes, *remakes* y demás retromanías, a veces da la impresión de que todo, incluido el futuro, parece ser a día de hoy cosa del pasado. Es un fenómeno que discurre en un contexto mucho más amplio que el del arte, claro está, pues atraviesa machaconamente la cultura contemporánea, de un modo especial aquella que hace algún tiempo denominábamos “cultura de masas”. Resulta así comprensible que sean las propias prácticas artísticas actuales quienes, casi a la contra, deseen adecuarse al tiempo «en la forma de una demanda de contemporaneidad», como afirma Peter Osborne². Y es que seguramente sea aquí, en tal solicitud de contemporaneidad, donde haya de moverse el nuevo significado asumido por las *cosas del pasado*.

En efecto, quizá sea en este punto donde deba iniciarse el desarrollo, en la relación entre lo contemporáneo y lo actual, y en cierta necesidad de pasado. Acudir, en este sentido, a Giorgio Agamben, parece casi obligado, sobre todo por la rotundidad de sus interrogaciones: «¿De quién y de qué somos contemporáneos? Y, sobre todo, ¿qué significa ser contemporáneos?», escribe. Demandar contemporaneidad en las prácticas artísticas y, a la vez,

¹ Hegel, G. W. F., *Filosofía del arte o Estética*. Verano de 1826, ed. bilingüe de A. Gethmann-Siefert y B. Collenberg-Plotnikov, trad. de Domingo Hernández Sánchez, Madrid, Abada Editores / UAM Ediciones, 2006, p. 60.

² Osborne, Peter, *El arte más allá de la estética*, trad. de Y. Hernández, J. Furió y A. García, Murcia, Cendeac, 2010, p. 257

preguntarnos por el significado de lo contemporáneo: ése parece ser el problema, el de la necesidad de exigir algo que, ahora, no sabemos muy bien qué significa, pero que ineludiblemente somos, o deberíamos ser. Para Agamben, «pertenece en verdad a su tiempo, es en verdad contemporáneo, aquel que no coincide a la perfección con éste ni se adecúa a sus pretensiones, y entonces, en este sentido, es inactual; pero, justamente por esto, a partir de ese alejamiento y ese anacronismo, es más capaz que los otros de percibir y aferrar su tiempo». Son la inactualidad y el anacronismo los que parecen permitir al contemporáneo ser contemporáneo, los que le conceden el desfase y la distancia necesarios para aferrar su tiempo desde una mirada que elude la coincidencia plena con la época y, por tanto, «no se deja cegar por las luces del siglo y es capaz de distinguir en ellas la parte de la sombra, su íntima oscuridad»³.

Demasiada actualidad aleja de lo contemporáneo, en tanto impide ver las oscuridades que hay que interpelar, éas que verdaderamente nos incumben y han de descubrirse entre la extrema luminosidad de lo actual. No ha de extrañar, entonces, que Peter Osborne demandara contemporaneidad. Y es que «los contemporáneos son raros; y por eso ser contemporáneos es, ante todo, una cuestión de coraje»⁴. Coraje para ser capaz de moverse entre luces y sombras, de adecuarse a las temporalidades entrelazadas cuyo despliegue permite configurar la arqueología que conduce hasta el presente. Una arqueología también especial, por cierto, pues no remite a pasados remotos, sino a lo no-vivido en el presente, a la pura potencialidad, a eso que, cegados por las luces de la actualidad, no hemos sabido ver y, por tanto, no hemos podido vivir: «La atención

³ Agamben, Giorgio, «¿Qué es lo contemporáneo?», en Agamben, G., *Desnudez*, trad. de M. Ruvituso y M.ª T. D'Meza, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 17, p. 18 y p. 21, respectivamente.

⁴ Agamben, Giorgio, «¿Qué es lo contemporáneo?», ed. cit., p. 22.

a ese no-vivido es la vida del contemporáneo. Y ser contemporáneos significa, en ese sentido, volver a un presente en el que nunca estuvimos»⁵. No dejan de ser, también, palabras extrañas éstas, por lo menos a primera vista: ¿lo no-vivido en lo vivido?, ¿se trata de actualizar cierta espectralidad, cierta *hauntología* caracterizada por la nostalgia de lo que pudo ser? Y, del otro lado, ¿un presente en el que nunca estuvimos?, ¿no es eso algo muy cercano a la definición del *déjà vu*?

Sea como sea, el hecho es que la defensa de la inactualidad y el anacronismo como posibilidad para pensar el presente y, por tanto, acceder a la contemporaneidad, se apoya sin ocultarlo en una base concreta. Una base que, todo sea dicho, tras la multitud de investigaciones dedicadas al tema de la memoria, parece haberse convertido en un lugar común, desgastado con tanta cita y comentario superfluo. Me refiero, claro, a la segunda de las *Consideraciones intempestivas*, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida*. Sea para defender la importancia del olvido, sea para subrayar la hipertrofia de la memoria —del sentido histórico, diría Nietzsche—, lo cierto es que acudir a la segunda de las *Intempestivas* se ha convertido en cliché. «He llegado a tener tales experiencias intempestivas como hijo de este tiempo actual»⁶, escribía Nietzsche, y es lo que solicita Agamben. También Osborne insistía en que «lo contemporáneo aparece como “heterocrónico”: un tiempo “anormal” de ocurrencias irregulares, o en términos nietzscheanos, un tiempo “intempestivo”»⁷. En todo caso, si aquí aparecen contextualizadas en torno a la idea de lo contemporáneo,

⁵ *Ibid.*, p. 26.

⁶ Nietzsche, Friedrich, *Sobre la utilidad y el perjuicio de la historia para la vida [II intempestiva]*, ed. y trad. de G. Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999, p. 39.

⁷ Osborne, Peter, *El arte más allá de la estética*, ed. cit., p. 268.

no sería difícil hallar muchas otras presencias *intempestivas* en los estudios recientes sobre la memoria y su peso. O, dicho de otra manera: que, en su defensa de la inactualidad, Agamben resulta de lo más *actual*. Tanto que su artículo ha sido recuperado por autores como Georges Didi-Huberman en *Supervivencia de las luciérnagas* o Hans Ulrich Obrist en su «Manifiestos para el futuro»⁸.

Y, sin embargo, la sutil defensa que hace Agamben del anacronismo y la inactualidad para acceder a lo contemporáneo, no debería entenderse únicamente en torno a esa, a veces agotadora, presencia de las *intempestivas* nietzscheanas. No se trata sólo de incidir en esta curiosa actualidad de la inactualidad, sino que quizá fuera conveniente ampliar el marco de acción y redirigir las tesis de Agamben hacia un contexto conocido y bien trabajado en los últimos años: el de la venganza del anacronismo —alguna vez calificado como «el pecado de los pecados» en historia—; el del éxito, *a la contra*, del anacronismo en los discursos sobre la memoria y el pasado a fin de pensar el presente, hasta el punto de tener todos más o menos claro que «no se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica»⁹. Y no es necesario remitir a la casi ineludible presencia de esos autores que Didi-Huberman situaba en la «constelación anacrónica»: Walter Benjamin, Carl Einstein y Aby Warburg¹⁰. No, no es necesario, todavía, servirnos de tales pensadores intempestivos, anacrónicos ya en su tiempo y, quizá por ello, terriblemente actuales hoy. En su

⁸ Respectivamente, Didi-Huberman, Georges, *Supervivencia de las luciérnagas*, trad. de J. Calatrava, Madrid, Abada Editores, 2012, p. 53 ss., y Obrist, Hans Ulrich, «Manifestos for the Future», *e-flux Journal*, 12, enero 2010.

⁹ Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. de O. A. Oviedo Funes, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006, p. 41.

¹⁰ *Ibid.*, pp. 52-58.

lugar, es posible acudir a lo que podría entenderse como la moda del anacronismo, moda muy posmoderna al comienzo, claro está, y perfectamente coherente en su momento para contrarrestar cierta gestión del pasado y de la memoria, y, con ellos, de la historia en su conjunto, de un modo especial, por supuesto, la del arte.

No faltan nombres y títulos que, por citar sólo algunos, constituirían un camino cuyo discurrir se iniciaría en aquellos artículos de los ya tan lejanos años noventa —el de Nicole Loraux, «*Éloge de l'anachronisme en histoire*» (1993); el de Jacques Ranciere, «*Le concept d'anachronisme et la vérité de l'historien*» (1996); el de Hans Magnus Enzensberger, «*Vom Blätterteig der Zeit. Eine Meditation über den Anachronismus*» (1996)—, atravesaría al Paolo Virno de *Il ricordo del presente. Saggio sul tempo storico* (1999) y llegaría, claro, al propio Georges Didi-Huberman y los textos mencionados de Agamben o Peter Osborne. Quizá fuera éste el relato más propicio para ubicar el discurso del filósofo italiano. Y, sin embargo, situado en ese contexto, vuelven a surgir las interrogaciones... y los fantasmas. «La disyunción en la presencia misma del presente, esa especie de no contemporaneidad consigo mismo del tiempo presente (esa intempestividad o anacronía radicales a partir de las que intentaremos, aquí, *pensar el fantasma*)...», escribía Derrida en *Espectros de Marx*¹¹. No extraña que la historiografía de corte clásico huya de los anacronismos: a nadie le gusta vivir entre espectros y demás resucitados. Pero, ¿y si exactamente ésa fuese la situación actual? ¿Y si aquella «historia de fantasmas para adultos»¹², como definía Warburg en 1928 la historia de las imágenes que él practicaba, hubiese adquirido un

11 Derrida, Jacques, *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, trad. de J. M. Alarcón y C. de Peretti, Madrid, Trotta, 1995, pp. 38-39.

12 Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. de J. Calatrava, Madrid, Abada Editores, 2009, p. 79.

significado generalizado? La *aparición*, aquí, de Derrida, no es casual, aunque no se debe, o, por lo menos, no sólo, a sus fantasmas y espectros, a los suyos o a los de Marx. Su intromisión responde más bien al deseo de enfatizar la epocalidad y tipología del discurso sobre los anacronismos: por lo menos en sus inicios, se trata de un discurso muy años noventa, muy marcado por el posmodernismo de la década anterior, más que afianzado entre todo tipo de discontinuidades, *déjà vues*, temporalidades *out of joint* y demás «burlas de la memoria»¹³.

Ahora bien, la rehabilitación del anacronismo ha continuado su proceso modificando su sentido de forma paulatina y sutil. Y lo ha hecho, precisamente, a partir del momento en que su propio marco de acción, el de esa posmodernidad que lo contextualizaba, ha sido devorada por lo que podríamos llamar su configuración más exacta: la de una tecnología, en este caso, evidentemente, Internet. Como dice Simon Reynolds en *Retromanía*, la terminología usada para definir eso que se supone más allá del posmodernismo, etiquetas como “superhibridez”, “digimodernismo” o, incluso, la “postproducción” de Bourriaud, no son más que intentos de «completar la ecuación “posmodernismo + Internet = ?”»¹⁴. Nos hallamos así, una vez más, ante la posibilidad de asistir en directo al espectáculo de cómo una tecnología devora una teoría. En los términos de Reynolds, el argumento sería el siguiente: «En el número de *Frieze* dedicado a la super-hibridez, Jennifer Allen sostenía que Internet hizo que el posmodernismo quedara obsoleto como estrategia artística, asimilando sus principios, volviéndolos ubicuos y accesibles a todos, naturalizándolos de tal modo que

¹³ Bodei, Remo, *Pirámides de tiempo. Historias y teoría del déjà vu*, trad. J. A. Méndez, Valencia, Pre-Textos, 2010, p. 18.

¹⁴ Reynolds, Simon, *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*, trad. de T. Arijón, ed. de P. Schanton, Buenos Aires, Caja Negra, 2012, p. 427.

hoy componen la trama de la vida cotidiana. Una teoría fue reemplazada “por una tecnología que hacía el mismo trabajo con mayor eficiencia”. Como dijera Seth Price en el mismo número de la revista: “con Internet, la cantidad de material disponible se acerca al infinito, y usar agresivamente materiales dispares ya no implica sacar las cosas de contexto, porque ya hubo alguien que previamente dio ese paso por nosotros”¹⁵. Aunque Reynolds se refiere especialmente a la retromanía en términos musicales, es decir, a la obsesión por el pasado de la música actual, no es difícil vincular todos los contextos.

Y es que, en el fondo, ésta es la principal cuestión a esclarecer: la de cómo acceder al anacronismo y sus caracteres principales en la época de la retromanía; la de cómo, y para qué, seguir defendiendo el anacronismo como ruptura e interrupción cuando casi puede afirmarse que una parte considerable de la escena cultural es ya pura gestión de la inactualidad y el anacronismo; la de cómo entender un gesto como el anacrónico, insatisfecho e inconformista con lo transmitido, y lo reprimido, cuando «el inconformismo es la sangre vital de la sociedad de consumo»¹⁶. En todo caso, si se tiene en cuenta que quizá una de las claves se encuentre en la relación con lo ya visto, o lo ya escuchado, es importante modificar levemente los referentes.

Es bien sabido que el *déjà vu* ha sido utilizado, de modo casi obsesivo, como imagen representativa en teorías fundamentales sobre la cultura y las sociedades contemporáneas. Su misión tenía un objetivo claro: definir esa situación, tan cotidiana, en la que

¹⁵ Reynolds, Simon, *Retromanía*, ed. cit., pp. 427-428. El número de *Frieze* al que alude es el 133, de septiembre de 2010, enmarcado bajo el interrogativo *Super-hybridit?*

¹⁶ Frank, Thomas, *La conquista de lo cool. El negocio de la cultura y la contracultura y el nacimiento del consumismo moderno*, trad. de M. Sumoy y J. C. Castillón, Barcelona, Alpha Decay, 2011, p. 375.

el presente se desprende de su espontaneidad para transformarse en extraña, fantasmática repetición de lo sucedido. «Lo *déjà vu* se ha convertido en nuestra regla de lugar, tiempo y verdad», escribía Hillel Schwartz en un libro tan *posmodernamente correcto* como *La cultura de la copia*¹⁷. Aunque más adelante recurriríremos a la que quizá sea la más interesante de las teorías del *déjà vu*, la de Paolo Virno, es posible afirmar ya que ese *déjà vu*, o *déjà écouté*, actualmente habría sido sustituido por un fenómeno relacionado, aunque mucho menos atractivo: el *presque vu*, nuestro “tener en la punta de la lengua”. Así, la sensación ante una parte importante de fenómenos culturales vigentes no sería la de “esto creo haberlo visto —o escuchado, o leído— ya”, sino la de “no me sorprende demasiado: casi lo recordaba, casi lo había visto, casi lo había escuchado”. Cierta dictadura de lo previsible, entonces, que coloca a los anacronismos en una difícil situación al confinarlos en un reducido espacio acosado por la actualidad de lo inactual, de un lado, y, del otro, la urgencia de la innovación, esa necesidad de primicia y *suceso* que, en demasiados casos, confluye en lo que podríamos denominar —con alusión obvia— una *angustia de las ocurrencias*. Sea como sea, el hecho es que las parejas comienzan a concretarse: de una parte, anacronismo y *déjà vu*; de la otra, retromanía y *presque vu*. También lo hacen sus estrategias: el misterio y la sorpresa inherentes a la primera han de lidiar con la recuperación de un pasado comprensible, tranquilo, todo menos enigmático, de la segunda.

En efecto, seguramente sea tal ausencia de misterio la verdadera protagonista. La «extrañeza alucinatoria» del pasado, que estudiaba José A. Zamora en un detallado artículo sobre el tiempo

¹⁷ Schwartz, Hillel, *La cultura de la copia. Parecidos sorprendentes, facsímiles insólitos*, trad. M. Talens, Madrid, Cátedra, 1998, p. 306.

en Walter Benjamin¹⁸, sería la que habría desaparecido. Y es que, ahora, el trapero de Benjamin, ese personaje para el que «todo es anacronismo porque todo es impuro»¹⁹, ese historiador que trabajaba mediante la erudición en la impureza y los desechos del tiempo, ha modificado sus herramientas y modos de acceso: por un lado, ya no tiene que rebuscar incansable y, a veces, infructuosamente en los basureros de la historia, sino que ahora puede hacerlo tranquilamente desde cualquier motor de búsqueda en Internet, con imagen y sonido incluidos; por el otro, si aun así desea seguir rebuscando de modo *real*, que no se preocupe: se le llamará *hipster* y su problema no será encontrar las grietas de la memoria, sino evitar convertirse en un simple adicto al pasado que jueguea con lo *retrochic*. Es el efecto de lo que Reynolds llama *década re-*, cronológicamente enmarcada en los primeros diez años del siglo XXI y definida a partir de todo tipo de *revivals*, *reediciones*, *remakes*, *reciclajes*, *retornos*, *revisitaciones* y demás modas *vintage*. Algo comprensible, en todo caso, si tenemos en cuenta que la década precedente, la de 1990, fue «la década en la que se asistió en el mundo entero a una explosión sin precedentes de la cultura de la memoria»²⁰. No resulta demasiado complicado, entonces, afirmar que uno de los resultados de esa explosión es, precisamente, el nacimiento de la *década re-*.

Ahora bien, aunque los cambios, y conexiones, producidos en el paso de una década, la última del siglo XX —la de la explosión de la memoria, la del anacronismo y el *déjà vu*—, a otra, la primera

¹⁸ Zamora, José A., «Dialéctica mesiánica: tiempo e interrupción en Walter Benjamin», en Amengual, G., Cabot, M., y Vermal, J. L. (eds.), *Ruptura de la tradición. Estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*, Madrid, Trotta, 2008, p. 110.

¹⁹ Didi-Huberman, Georges, *Ante el tiempo*, ed. cit., p. 142.

²⁰ Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*, trad. de S. Fehrman, Buenos Aires, F.C.E, 2001, p. 7.

del siglo XXI —la de la retromanía y el *presque vu*—, sean más que evidentes, esto no significa que lo *retro* no fuera protagonista en años anteriores o que estuviera ausente en las teorizaciones de los años noventa. Que hoy se haya exacerbado en la cultura popular, que se haya perfeccionado hasta límites insospechados mediante el caudal que le ofrece Internet y que todo ello cuestione el poder creativo del anacronismo, no quiere decir que éste no fuera tenido en cuenta anteriormente. Tampoco que no se sospechara, como decía Enzensberger en 1996, subrayando ya la pujanza de cierto anacronismo comercial, que «el anacronismo ha conocido días mejores, y que por añadidura amenaza con volverse anacrónico»²¹.

Eran los comienzos de la retromanía. Jameson aludía ya a la *mode rétro* del cine de la nostalgia. Más recientemente, Andreas Huyssen consideraba «el *boom* de la moda retro» como otro ejemplo del proceso de musealización global. El propio Huyssen, en publicaciones posteriores, ha continuado insistiendo en uno de sus lemas recurrentes, aquella “ofensiva del presente sobre el resto del tiempo” que mencionaba Alexander Kluge, a fin de subrayar que «las modas de reproducción *retro* hacen que cada vez sea más difícil reconocer lo que es genuinamente viejo en una cultura de preservación y restauración». Quizá, en todo caso, el más sintomático fuera el propio Enzensberger, quien, al intuir esa progresiva afirmación del anacronismo comercial, señalaba: «las estrategias del saqueo cultural y de su comercialización adoptan nombres como *retro*, *remake* y *recycling*, aunque el entusiasmo por este mercadillo ideológico y artístico se mantiene dentro de

21 Enzensberger, Hans Magnus, «Acerca del hojaldre cronológico. Meditación sobre el anacronismo», en Enzensberger, H. M., *Zigzag*, trad. de M. Faber-Kaiser, Barcelona, Anagrama, 1999, p. 27.

unos límites»²². Pues bien, serían esos límites los que se habrían resquebrajado. Y es que, en realidad, tales temas y autores, de un modo u otro y con unos fines u otros, percibían la emergencia de lo *retro* como un ejemplo más de un contexto mayor: las paradojas de la posmodernidad (Jameson), la hipertrofia de la memoria y la musealización global (Huyssen), el cuestionamiento de la idea de progreso (Enzensberger). La moda *retro* representaba, así, el elemento *pop* y *juvenil*, de cultura de masas, si se quiere, que acompañaba a temas *para adultos*, tan actuales, y tan antiguos, como el problema de los monumentos, el papel del museo, el “mal de archivo” o el olvido y la pérdida del futuro.

El cambio se produce cuando ese elemento *juvenil* se transforma en síntoma general: ¿por qué me va a interesar el pasado y la búsqueda de sus grietas si puedo acceder a él, a ellas, a través de Internet, y además contárselo a mis amigos? ¿Por qué me va a atraer el futuro si me basta, de hecho me sobra, con el presente? De nuevo, Simon Reynolds, comentando aquella idea de William Gibson según la cual el Futuro, con F mayúscula, no interesaría demasiado a las generaciones más jóvenes, lo ha explicado con total claridad: «La necesidad de escapar del aquí y ahora [...] es tan fuerte como siempre, pero se satisface con la fantasía (de allí la tremenda popularidad de las novelas y películas basadas en la magia, los vampiros, la hechicería y lo sobrenatural) o la tecnología digital. ¿Por qué habría de importarle a mi hijo cómo será el mundo en 2082 cuando ahora mismo, a pesar de habernos mudado recientemente a California, puede encontrarse con sus amigos de Nueva York

22 Respectivamente, cfr. Jameson, Fredric, «La lógica cultural del capitalismo tardío», en Jameson, F., *Teoría de la postmodernidad*, trad. de C. Montolío y R. del Castillo, Madrid, Trotta, 1996, p. 40; Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido*, ed. cit., p. 18; Huyssen, Andreas, *Modernismo después de la posmodernidad*, trad. de R. Filella y M. Abdo, Barcelona, Gedisa, 2011, p. 51; Enzensberger, Hans Magnus, «Acerca del hojaldre cronológico. Meditación sobre el anacronismo», ed. cit., p. 27.

en el ciberespacio?»²³. Y es que, en todo caso, si esos amigos se entretuviesen con cualquier elemento *futurista*, no sería demasiado complicado profetizar que tal futurismo sería el del *retrofuturismo*, la versión más *actual* del *steampunk* original²⁴. Los signos en la nueva moda son claros, y aludo sólo a algunos relativamente recientes: muestra de artílujos *steampunk* en el Museo de la Historia de la Ciencia de Oxford en 2009 con más de 80.000 visitantes; la exposición *Steampunk* comisariada por Elisabeth Roselló en el Museo de las Ideas y los Inventos de Barcelona en noviembre de 2012; la *Primera Semana Retrofuturista* en Barcelona en febrero de 2013; la reciente aparición de compilaciones: en 2012 *Steampunk. Antología retrofuturista*, en 2013 *Steampunk Cinema y Ácronos. Antología Steampunk*²⁵, etc., por no hablar de todo tipo de películas, cómics, blogs y más de un *bestseller*. Y es que el retrofuturismo, mediante su apropiación de la versión más *light* del *steampunk* clásico, lo tiene todo para ser un *producto* casi perfecto: pasado, presente, futuro, moda, toque juvenil, filosofía *do it yourself...* La conclusión es obvia: el futuro es *retro*.

Teniendo todo esto en cuenta, lo importante no sería que el anacronismo comercial haya devenido retromanía o retrofuturismo y que, inocentemente, deseemos seguir alejándolo de un anacronismo “para adultos”. Sería mejor decir que, si aún desean mantener cierta fuerza operativa, el anacronismo y su creación activa de memoria han de tener siempre presente la retromanía

23 Reynolds, Simon, *Retromanía*, ed. cit., p. 436.

24 Véase sobre el tema Hernández Sánchez, Domingo, «*Steampunk romántico*», en Notario Ruiz, A. (ed.), *Contrapuntos estéticos*, Salamanca, Ed. Universidad de Salamanca, 2005, pp. 121-133.

25 Palma, Félix J. (ed.), *Steampunk. Antología retrofuturista*, Madrid, Nevsky (Fábulas de Albión), 2012; VV.AA., *Steampunk cinema*, Barcelona, Tyrannosaurus Books, 2013; VV.AA., *Ácronos. Antología steampunk*, Barcelona, Tyrannosaurus Books, 2013.

global, pues supone ésta uno de los contextos cotidianos donde se enmarcan aquéllos. Por supuesto, hay diferencias claras entre anacronismo y retromanía. Los caracteres del primero son conocidos, los del segundo quizá no tanto, aunque Reynolds los ha concretado bien: el pasado al que alude lo *retro* es un pasado inmediato, que se recuerda y reconoce, de hecho casi está sucediendo todavía —*modernariato*, llamaba Paolo Virno a tal carácter²⁶;—; este recuerdo es de una exactitud considerable —más que considerable: casi siempre puede accederse a él a través de Internet—; está vinculado especialmente con la cultura popular; no es un pasado “académico y serio”, sino divertido, entretenido y, por supuesto, dispuesto a desprenderse de su singularidad para unirse a otros tiempos y disfrutar de su eclecticismo. Pero, si esto es así, ¿cómo conciliar con ese pasado accesible, amigable y social la seriedad trágica de la constelación anacrónica? ¿Hemos de esperar a los *biopics* sobre el suicidio de Benjamin, sobre el de Carl Einstein, sobre el acceso a la locura de Aby Warburg? ¿O ya existen? Es más: ¿cómo conciliar la inoperante y alegre previsibilidad del *presque vu* con la extrañeza fantasmática que suscita todo *déjà vu*? ¿Cómo seguir pensando, con Agamben, que a lo contemporáneo se accede desde la inactualidad y el anacronismo, si tales intempestividades no pueden liberarse, ya no, de la retromanía generalizada, o sea, de la *actualidad*? Porque, si algo parece claro, ello es que de la retromanía, por ahora, no se percibe ningún indicio de final. Se trata de un elemento típico de época transicional, y las transiciones pueden ser muy largas. O dicho de otra manera: que la retromanía no puede evitarse, ni tampoco conviene despreciar su fuerza, pues, nos guste o no, corresponde a nuestro presente —otra cosa es que nos interese más o menos—. Con ello, el deseo de contemporaneidad

26 Virno, Paolo, *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, trad. de E. Sadier, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 61 ss.

de Agamben debe asumir que lo inactual está marcado, que el anacronismo no puede eludir su duplicación y que, por tanto, hay que ser cuidadosos si queremos continuar utilizándolos como modos de acceso al presente... y al pasado.

Por supuesto, podemos seguir valiéndonos del anacronismo y determinadas teorías del *déjà vu* o, por lo menos, de algunos de sus aspectos, pero su lectura ha de modificarse, a fin de fortalecerlos ante el acoso de la inevitable retromanía. Para ello, es posible ofrecer un modelo de intervención en esta nueva dialéctica que discurre entre el anacronismo y lo *retro*. Incluso es factible servirse de análisis previos a la *década re-*, esas teorías que al comienzo aparecían en el contexto de la moda del anacronismo. Quizá resulte paradójico, incluso contradictorio con el trayecto seguido hasta aquí, pero interesa mostrar no sólo que el anacronismo todavía mantiene cierta efectividad, también que algunos de sus análisis siguen siendo útiles al colocarlos ante la situación *retromaniaca*. Y en todo caso, si nos ponemos quisquillosos, puede que la retromanía sea inevitable y global, pero también lo es el anacronismo, incluso de un modo mucho más explícito: sólo tenemos que acudir al código genético, a nuestro antiquísimo ropaje somático y psíquico, a la lentísima evolución de nuestra conciencia, para comprender que «el anacronismo no es un error evitable, sino una condición básica de la existencia humana»²⁷. Únicamente ha de adecuarse a la situación, y a sus nuevas características: la primera de ellas, comprender que el marco de acción del anacronismo no es ya sólo el pasado oculto o las grietas de la historia, sino también el pasado completamente visible, luminoso y *actual* reciclado por la cultura *retro*, el pasado *pasado* y el pasado *presente*, diríamos. O, de otro modo: el pasado recordado, *inactual*, y el pasado percibido,

27 Enzensberger, Hans Magnus, «Acerca del hojaldre cronológico. Meditación sobre el anacronismo», ed. cit., p. 13.

actualísimo. Es aquí donde podrían introducirse algunos elementos del análisis que lleva a cabo Paolo Virno.

El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico ofrece una de las teorías más interesantes sobre el tema del *déjà vu*. Resulta, además, muy adecuada para la ocasión, pues es de las pocas que vincula *déjà vu* y anacronismo de un modo detenido. De hecho, lo que realmente interesa de la lectura de Virno en este momento es su interpretación de la simultaneidad de percepción y memoria —de ahí, claro, el final del párrafo anterior— que postulaba Bergson. Análisis *correctos*, quizá demasiado, sobre la memoria en las sociedades actuales, como el de Huyssen, tienden a mantener bases comunes: la memoria supondría un anclaje que nos sostiene ante el carácter inestable de la temporalidad, un tiempo fuera de quicio cuyas modalidades se fusionan o se separan a toda velocidad y de un modo apenas controlable. De lo que se deduce una conclusión obvia: «si estamos sufriendo de hecho un excedente de memoria, tenemos que hacer el esfuerzo de distinguir los pasados utilizables de aquellos descartables»²⁸.

El problema, claro, es que tal proceso de distinción no es tan sencillo —en ningún contexto— y, redirigiéndolo hacia nuestro asunto, a la retromanía no le interesa demasiado: para ella, nada hay descartable, todo es *nuevo*, como para cualquier memoria absoluta. Además, no ha de olvidarse que la innovación no opera con “cosas”, sino con valores, o, más exactamente, con su transmutación: «la innovación no consiste en que comparezca algo que estaba escondido, sino en transmutar el valor de algo visto y conocido desde siempre»²⁹. Siendo esto así, los juegos

28 Huyssen, Andreas, *En busca del futuro perdido*, ed. cit., p. 39.

29 Groys, Boris, *Sobre lo nuevo. Ensayo de una economía cultural*, trad. M. Fontán, Valencia, Pre-Textos, 2005, p. 19.

de descartes que mencionaba Huyssen y para los que solicitaba nuestro esfuerzo son secundarios: se nos darán hechos. Por ello, la clave no se encuentra en un proceso de distinción entre *pasados*, sino en sus modos de acceso, o, en nuestro contexto, entre tipos de anacronismo. Y no para distanciar el anacronismo “para adultos” del anacronismo comercial, sino para delimitar los efectos de los que el teórico italiano denomina anacronismo formal y anacronismo real.

Virno inicia su análisis del *déjà vu* y, con él, del tiempo histórico, acudiendo al que había dedicado Bergson al mismo fenómeno, especialmente en el ensayo de 1908 «El recuerdo del presente y el falso reconocimiento». De hecho, el núcleo de la argumentación de Virno se basa en distinguir entre recuerdo del presente y falso reconocimiento. Para Bergson, y Virno con él, la formación del recuerdo no es posterior a la percepción, sino que se dan simultáneamente. Lo percibido, desde el inicio, queda marcado por la posibilidad de su recuerdo, con lo que el síntoma típico del *déjà vu*, ese extraño recuerdo del presente, sería precisamente el que permite que haya memoria. La vida, la acción, la *praxis*, privilegian la percepción, evidentemente, y no su inútil réplica, con lo que «desaparece así de la escena el hecho basal: que nos acordamos de aquello que sucede *mientras sucede*». A partir de tal lectura, todo presente queda, a la vez, fijado como *real*, mediante su percepción, y como pura *potencialidad*, pura *virtualidad*, a través de su simultáneo recuerdo, con lo que se establece un *anacronismo sistemático*, utilizando los términos de Virno, que vincula de modo explícito potencia y memoria. Es este anacronismo el que permite hablar de sus dos figuraciones, siempre antitéticas: un anacronismo formal, que aplica el pasado al presente, la posibilidad de su recuerdo, y, por tanto, lo sitúa en un *pasado en general*, y un anacronismo real, donde el pasado es reducido a un hecho pasado. Si el primero circunscribe el pasado a la experiencia de lo posible, el segundo lo conduce a un *hecho sucedido*, un punto de la secuencia cronológica. Así, esta

potencialidad, este ser-possible que, con Aristóteles y Agustín, Virno encuentra a la base de toda percepción precisamente por suceder ésta a la vez que su recuerdo, es lo que se define como *perenne inactualidad*, como *inactualidad del tiempo total*, un «persistente no-ahora contra el cual se recortan los diversos *bis et nunc*»: una inactualidad duradera, permanente, que, por tanto, sólo puede ser objeto de la memoria.

Cada acto, cada presente, tiene, entonces, un pasado doble, el de las actualidades que lo preceden y en cierto modo lo causan, y un pasado indefinido, el de esa potencia, anacrónica e inactual, esa facultad de lo posible, que siempre permanece. Así, dice Virno, el recuerdo se bifurca, pues remite tanto a actualidades pasadas como a la persistente potencia: «el recuerdo de un acto reproduce la percepción que se tuvo cuando él se realizó; representa a aquel que ha estado presente en un momento transcurrido; permite reconocer un ente o una acción ya aprehendidos en otra ocasión. El recuerdo de la potencia, por el contrario, no se basa en una percepción previa: concierne a algo (un “antes” puro, el horizonte de la anterioridad, el pasado en general) que no habiendo sido nunca presente, se deja *solamente* rememorar»³⁰. En este sentido, podría, entonces, aplicarse la teoría de Virno al pasado que *revisita* la retromanía y al pasado sobre el que ejerce su efecto el anacronismo. El primero se situaría junto al anacronismo real: su pasado, el de todo elemento *retro*, se recupera de modo directo y es fácilmente apresable. No deja restos ni rastros, pues se trata de un hecho concreto del pasado, *casi* percibido al no ser nunca muy grande la distancia con su presente. Por ello, se *versiona* de un modo invasivo y no causa mayores consecuencias en su actualización. No resultaría demasiado problemática, entonces, la pesada, en ocasiones entretenida,

³⁰ Virno, Paolo, *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*, ed. cit., p. 21, p. 76 y p. 131, respectivamente.

retromanía, pues no modifica sus pasados, por mucho que los haga presentes. Son machacones, sí, pero no productivos. De hecho, si ese gesto pasado desaparece al ser convertido en *retro*, es que no merecía mucho más.

El pasado del anacronismo, por contra, remitiría al pasado *en general* del anacronismo formal. A esa perenne inactualidad, a ese persistente no-ahora que sólo puede ser objeto de memoria y se constituye como pasado productivo. Por eso, sólo cuando el pasado se deja únicamente rememorar, que no “percibir” —es decir, “revisitar”—, *hace* tiempo e historia. Sólo cuando la inactualidad se mantiene como tal, duradera y permanente, nunca controlable y, por tanto, nunca actual, *retro*, es posible hablar de la historicidad del anacronismo. Atravesados por sus leves gestos, por la tenue distancia que nos conceden la inactualidad y el anacronismo, podremos ser contemporáneos, incluso disfrutar —o no— de la, por ahora, obsesiva retromanía. Otra posibilidad sería, por supuesto, forzar más aún la lectura de Virno, si tenemos en cuenta que el presente, el acontecimiento, el acto, dejan de ser hoy ámbitos de la percepción para desaparecer gustosos en el puro recuerdo de la imagen *souvenir* o, lo que viene a ser lo mismo, carnaza para la construcción de un *relato*. En efecto, como decía Virno, con Bergson, percepción y recuerdo se dan simultáneamente, pero el contexto ya no es el de la extrañeza del *déjà vu*, sino el de la cotidianeidad de un presente cada vez más escamoteado por su propia representación: falsos reconocimientos, sí, aunque ahora de modo literal.

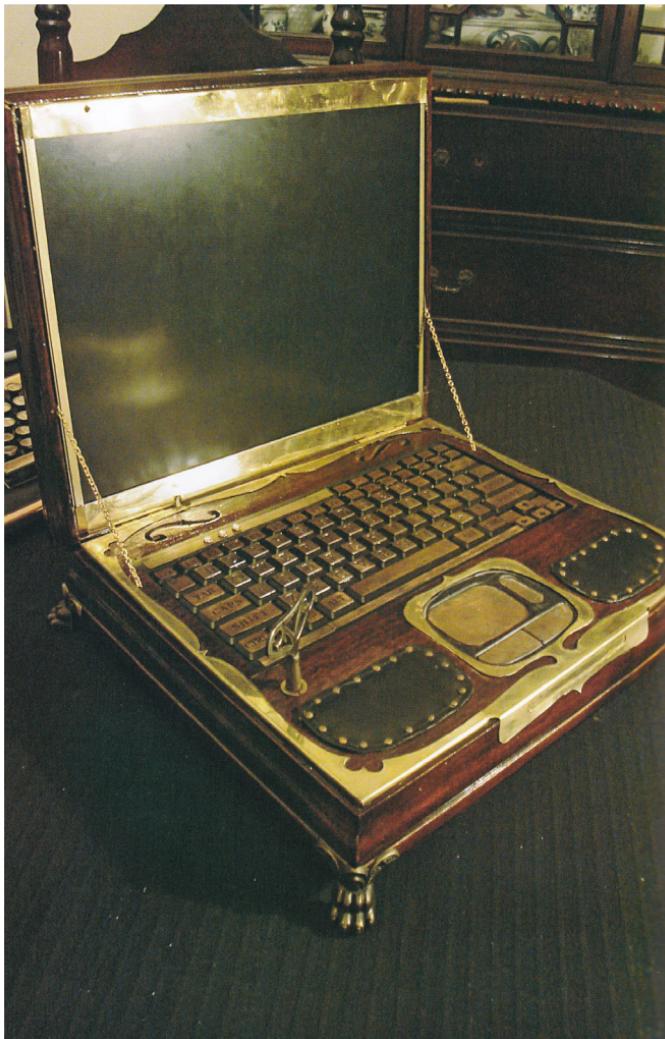
STEAMPUNK

Histórias de um Passado Extraordinário



TARJA

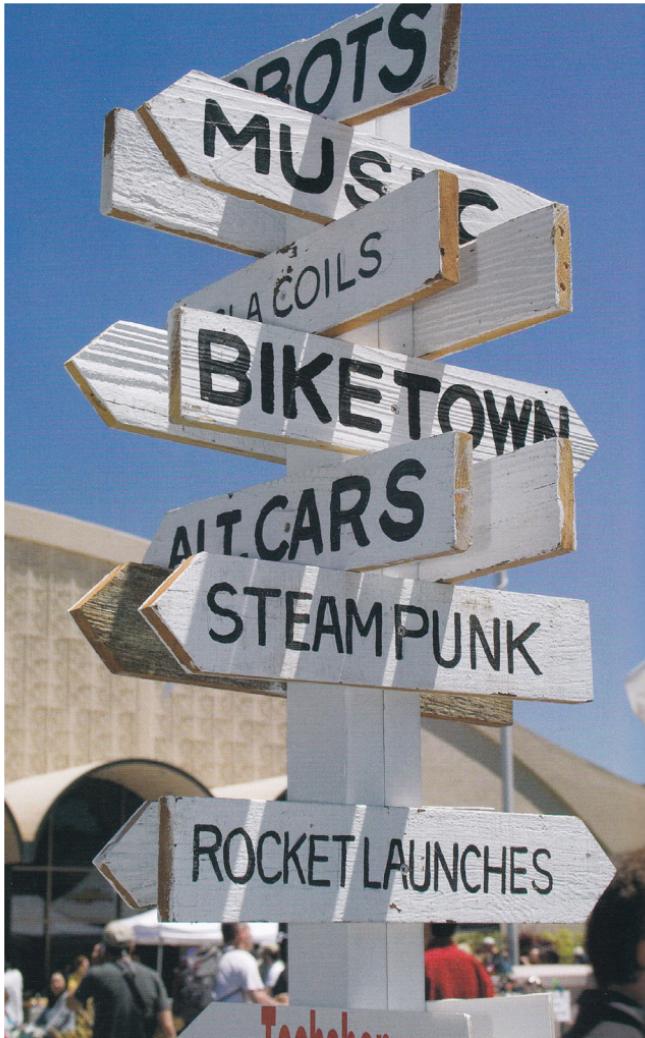
Antologia de ficção brasileira /
ANTOLOGÍA DE FICCIÓN BRASILEÑA
2009



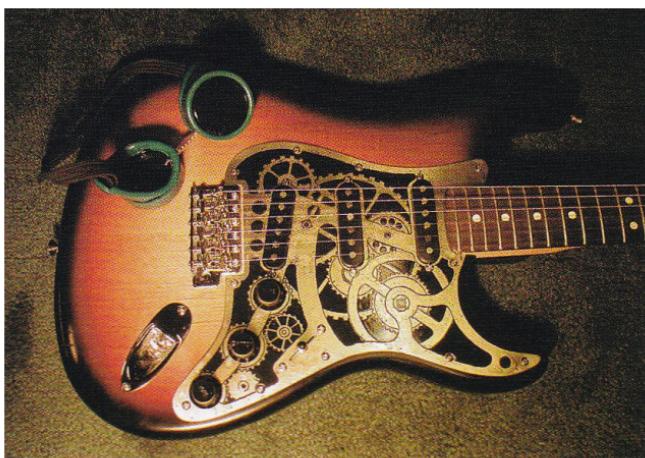
Datamancer, Computador portátil Steampunk /
ORDENADOR PORTÁTIL STEAMPUNK
2007



O Laboratório, (video stills), Fernando José Pereira, 2018
Imagens de Rui Manuel Vieira



Sinalética na Maker Faire /
SEÑALIZACIÓN, 2010



Steampunk Stratocaster, Jake von Slatt, 2007



Fotografia dos mineiros de volfrâmio em Rio de Frades (1943), e obliteração do rosto como sinônimo da ausência de identidade. Esta capturada por alemães e ingleses na Segunda Guerra Mundial a troco de dinheiro e doenças. /

FOTOGRAFÍA DE LOS MINEROS DE VOLFRAMIO EN RÍO DE FRADES (1943), Y OBLITERACIÓN DEL ROSTRO COMO SINÓNIMO DE LA AUSENCIA DE IDENTIDAD. ESTA CAPTURADA POR ALEMANES E INGLESES EN LA SEGUNDA GUERRA MUNDIAL A CAMBIO DE DINERO Y ENFERMEDADES.

Susana Soares Pinto, 2015



EL HOMBRE *sin* TIEMPO

(...) CON SU UNIFORME DE COMBATIENTE IMPARABLE,
INTENTA IMPEDIR UNA RETROMANÍA DOMINANTE EN UN FUTURO PRÓXIMO

mariasancho.org, 2018

DOMINGO HÉRNANDEZ

Steam Sánchez

HECHO EN

Punktown

ESTD MDCCCXCIX



MITOS, MONSTRUOS Y MÁQUINAS

† CONFERENCIA †

FACULTAD de BELLAS ARTES
Universidade de Porto

28 DE MARZO 2019

i2ads.

INSTITUTO DE
INVESTIGAÇÃO
EM ARTE, DESIGN
E SOCIEDADE

U.PORTO
 FACULDADE DE BELAS ARTES
UNIVERSIDADE DO PORTO

FCT Fundação
para a Ciéncia
e a Tecnologia