

Imagen dialéctica y cuerpo en escena

Hacia una nueva comprensión de la fidelidad al pasado

Victoria Pérez Royo

Una imagen auténtica debería darse como una imagen crítica: una imagen en crisis, una imagen que critica la imagen-capaz, por lo tanto, de un efecto, de una eficacia teórica- y por eso mismo una imagen que critica nuestras maneras de verla (Didi-Huberman 1992: 113).

En esta cita de Georges Didi-Huberman está sintetizada la enorme complejidad de la recuperación de imágenes del pasado. Contiene una serie de elementos clave que se dan en los encuentros entre poéticas clásicas y contemporáneas, ya sea en artes visuales o escénicas, aunque sus respectivas formas de proceder sean bien distintas. El planteamiento del problema parte de una actualización y ampliación de las reflexiones acerca de la imagen dialéctica benjaminiana, que serán esenciales para estudiar las estrategias de recuperación actual de obras escénicas del pasado. Si desglosamos la cita de Didi-Huberman surgen cuatro ejes de acercamiento a este encuentro:

La imagen en crisis:

La expresión “imagen en crisis” circunscribe el ámbito de interés en la recuperación y actualización de obras del pasado a aquéllas que no traen al presente mansamente la obra que se recupera, sino que plantean una actualización problemática. En la imagen dialéctica de Benjamin, el antaño y el ahora se encuentran, pero sin que uno se subordine a otro, sin que el presente ceda su sitio apaciblemente para que aparezca de forma aparentemente no mediada la imagen del pasado, restituida en lo que se supone que sería su identidad. La imagen en crisis plantea una recuperación del pasado problemática, que muestra resistencias y que critica la imagen que acoge.

Eficacia teórica de la imagen:

Esta imagen es capaz, como comenta Didi-Huberman, de una “eficacia teórica”: esta resistencia visible en el acto de recuperación se propone sobre todo como espacio de pensamiento para aquel que la mira, de modo que conduce a un cuestionamiento tanto de los procesos de actualización como de los modos de presentación y recepción que la obra propone. La imagen no afirma, sino que pregunta.

Revisión de la visualidad:

En este sentido, en la obra se produce lo que Benjamin denominaría una “configuración fulgurante” de antaño y ahora que “nos obliga a mirarla verdaderamente”, que exige un replanteamiento de las formas acostumbradas de mirar, que supone un reto para la visualidad heredada y las convenciones perceptivas en las que estamos cómodamente asentados.

El saber de la imagen:

Por último, esta imagen dialéctica, que plantea una crisis en las operaciones que realiza, capaz de una eficacia teórica y que obliga a mirarla y a observar sus mecanismos de construcción y aparición, es una imagen auténtica. La autenticidad en este contexto de pensamiento benjaminiano se traduce en revelación de lo verdadero: una revelación que no se produce en un sentido de develamiento de la verdad (el gesto sencillo de apartar el velo que oculta lo real) sino, como explica Didi-Huberman más adelante en su texto de acuerdo a una reinterpretación freudiana de la

tesis de Benjamin, como un choque entre esos dos tiempos que aparece por medio del lapsus, del pequeño error. Por minúsculo que sea, este descuido es capaz de abrasar, de poner en llamas el velo. De ahí la configuración fulgurante que fascina a la mirada, el resplandor que quema los ojos y obliga a mirar de otra manera.

Estos cuatro ejes determinan un territorio de recuperación contemporánea de poéticas del pasado que plantean ante todo un trabajo crítico de la memoria, en lugar de traer el pasado al presente por medio de una operación nostálgica, monumental o de anticuario que presenta el objeto sin someterlo a una transformación crítica o emancipadora¹. Estos cuatro ejes delimitan una perspectiva muy productiva para acercarnos a una serie de obras escénicas que me han interesado particularmente en los últimos años. Se trata de *Monument G2* (2009) de Janez Janša, *Urheben / Aufheben* (2006-2010) de Martin Nachbar y *50 years of dance* (2009) de Boris Charmatz. En todas estas obras, que están basadas en la reactualización de una obra escénica previa, se produce un encuentro crítico entre poéticas del pasado y formas de hacer contemporáneas.

Monument G2 recupera *Spomenik G* de Dušan Jovanović, una de las acciones de culto del teatro de vanguardia esloveno en la década de los 70 que supuso una ruptura con los lenguajes tradicionales del teatro: frente a ellos, se establecía como una escena constituida por acciones rítmicas, físicas, corporales y primitivas, en una negación del texto y de la literatura. En *Urheben / Aufheben*, Martin Nachbar explica y detalla el proceso de investigación y aprendizaje desarrollado para poner de nuevo en escena *Affectos Humanos* de Dore Hoyer. Esta pieza del año 1962 trataba de organizar la creación de un lenguaje coreográfico nuevo, basado en la expresividad del cuerpo heredada de la danza expresionista alemana de los años 30. Por su parte, *50 years of dance* no se orienta a ninguna pieza en concreto, sino al repertorio de movimientos y gestos desarrollados a los largo de cincuenta años por Merce Cunningham y los bailarines de su compañía. Aunque estas tres obras han desarrollado modos muy diferentes de trabajar con la recuperación en escena de obras del pasado, tienen en común la creación de esa imagen en crisis, la cual se pone de manifiesto por medio del cuerpo, como se irá explicando a lo largo de este texto.

Pero ¿cuál es el sentido de hablar en términos de imagen para abordar el análisis de obras escénicas? La opción de usar herramientas conceptuales tomadas de los estudios de cultura visual está basada en dos razones: por un lado, el concepto de imagen resulta especialmente eficaz para abordar desde una nueva perspectiva este encuentro de

poéticas clásicas y contemporáneas que produzca una renovación del lenguaje tradicionalmente usado y que vaya más allá de las discusiones en torno a conceptos tales como reactualización, reconstrucción, reposición, repertorio o representación. Por otro lado, la posición central que ocupa el cuerpo en este encuentro de poéticas indica un posible camino de vuelta en el que las artes escénicas ofrecen modos alternativos a la cultura visual de plantear sus reflexiones en torno a una praxis de la imagen, especialmente en función del carácter vivo y cambiante del cuerpo como soporte de las imágenes.

Hans Belting, en *Antropología de la imagen*, rearticula la cuestión de la imagen de un modo que resulta particularmente interesante para pensar la visualidad en la escena. En lugar de preguntarse por una ontología de la imagen (¿qué es una imagen?) propone más bien la perspectiva de la praxis de la imagen: cómo aparece a la vista, cómo se la anima, cómo (figuradamente) se da un cruce de miradas entre ella y el observador (Belting 2001: 13-70 y 2007: 179-201).

La descripción que ofrece de la vida de las imágenes es la de un nomadismo: la imagen pervive latente y los diferentes medios que la van acogiendo a lo largo del tiempo y de la historia (lienzo, grabado, fotografía, ordenador) son las estaciones por las que la imagen va pasando, en las que se detiene temporalmente hasta migrar a otro medio nuevo. La imagen en este recorrido se va adaptando a la materialidad concreta del medio y a los modos y técnicas de percepción que éste dispone para sus observadores. Las reflexiones de Belting van orientadas, entre otras cuestiones, a intentar tender un puente sobre el abismo que abrió la teoría de los nuevos medios entre las imágenes previas y las posteriores a la aparición de los medios digitales y de la imagen generada por ordenador. Pero resulta particularmente interesante estudiar este mecanismo de adaptación de la imagen al nuevo soporte más allá de como lo pensó Belting, centrándose exclusivamente en el cuerpo como medio de las imágenes: se trata de un soporte que no es inerte, sino de una entidad viva y cambiante que se coloca en escena. Desde este punto de vista se plantean de manera novedosa los problemas indicados al comienzo en la recuperación de poéticas del pasado y que estaban contenidos en la cita de Didi-Huberman. Las tres piezas mencionadas se centran justamente en este punto: lo que ponen de manifiesto en primer plano es un desajuste entre el medio en el que la imagen primera apareció (los cuerpos de Jožica Avbelj en el caso de *Monument G2*, de Dore Hoyer en *Urheben / Aufheben* y de los bailarines de Cunningham) y el medio que las acoge ahora (Teja Reba, Martin Nachbar y los bailarines de *50 years of dance*, respectivamente), entre la imagen que fabricó un

1. Agamben desglosa en *Infancia e Historia* (un ensayo también escrito como actualización del concepto benjaminiano del tiempo y la historia) una serie de objetos que permiten pensar de diferentes maneras la recuperación del pasado. Frente al juguete como forma privilegiada de actualización creativa y emancipada de obras previas, desglosa las tres maneras oficiales y acostumbradas en la cultura occidental de trabajo con el tiempo: el monumento, que se preocupa del contenido meramente documental de la obra del pasado; el objeto de anticuario, con un valor exclusivamente basado en la antigüedad cuantitativa; y el documento de archivo, cuyo sentido radica meramente en las relaciones de contigüidad y legalidad con el acontecimiento del cual es testimonio (Agamben 1979:102).

cuerpo en un momento y las transformaciones necesarias o inevitables que ocurren en la adaptación a un nuevo cuerpo. Este desajuste fabrica un tipo particular de crisis que revela en cada caso una verdad distinta que habla de cómo miramos a la imagen, cómo se produce, cómo se recupera, etc. Veamos cómo ocurre en los tres casos mencionados:

Martin Nachbar, en su explicación en escena del proceso de reconstrucción de *Afectos humanos*, pone de manifiesto la incompatibilidad entre la concepción de la danza latente en la época expresionista y la comprensión del cuerpo que está en la base de la técnica release (disciplina en la que se formó Nachbar). La danza expresionista y sus derivaciones presentan la imagen de un cuerpo radicalmente diferente del cotidiano, con capacidades expresivas extraordinarias, hasta el punto de que incluso el bailarín se convierte en una especie de médium de fuerzas superiores a él, de acuerdo a la fuerte influencia del pensamiento schopenhaueriano en la danza de Mary Wigman. En cambio, un cuerpo formado en la técnica release es radicalmente distinto, surgido de preocupaciones ideológicas de la danza postmoderna, como la democratización de la danza. Aunque un bailarín formado en esta técnica pueda asumir todo tipo de movimientos, la imagen de cuerpo que presenta es incompatible con la concepción expresionista. Nachbar se esfuerza en reproducir con precisión los movimientos de Hoyer, pero como explica en su obra, una y otra vez aparecen pequeños detalles que revelan esa incompatibilidad: la relajación de un cuerpo que se mueve de acuerdo a la alineación del esqueleto y a los flujos respiratorios que salen a la luz en las grietas de un cuerpo expresionista en tensión. Si hablamos en términos benjaminianos, la verdad que revela esta imagen consiste en que mientras se pueden poner en escena movimientos de lenguajes de danza del pasado, resulta imposible recrear todo un paradigma de concepción de la danza que está pegado al cuerpo. Es más, incluso, aunque el cuerpo del bailarín escogido para reproducir esa danza hubiera sido uno formado en una técnica expresionista ya en desuso, es la propia mirada contemporánea del lado del espectador la que impediría asumir la imagen de cuerpo trascendente que propone la danza expresionista².

La propuesta de Boris Charmatz se centra en otro tipo de resistencia: no parte de una imagen que migra de un cuerpo a otro, ya que gran parte de los bailarines que se presentan en escena han trabajado de hecho en la compañía de Cunningham. De este modo, muchos de los movimientos que realizan son propios, conocidos o incluso los han realizado previamente, mientras que la concepción del cuerpo ha permanecido igual a lo largo de sus vidas. ¿Dónde se encuentra la resistencia entonces? En un lugar más inevitable todavía que el cambio de paradigma: en el envejecimiento del cuerpo. El cuerpo es un medio vivo y, por lo tanto, inestable; esta inestabilidad

constituye siempre una indeterminación que dificulta la asunción sin resistencias de una imagen previa. El cuerpo como soporte de la imagen es un medio que evoluciona de manera distinta a como lo hacen los medios inertes (cintas de vídeo, por ejemplo), las cuales están también sometidas al desgaste del tiempo, si bien cualitativamente diferente.

Si el envejecimiento del cuerpo como medio para las imágenes es un tema explícito pero periférico en la pieza *50 years of dance*, representa el centro absoluto de reflexión que propone *Monument G2*. En este caso, vemos también a un mismo cuerpo presentándose tal y como hizo cuarenta años atrás, pero esta distancia no sólo afecta a la ejecución más o menos exacta de las acciones en términos de virtuosismo, sino también a la confianza misma que depositamos en la imagen. Al lado de la actriz original, Avbelj, se presenta una actriz joven, Reba, que acoge la imagen de la danza de Avbelj hace cuarenta años, (o en términos teatrales, representa su danza de nuevo), habiendo preparado su actuación por medio de documentación videográfica. Entre las muchas cuestiones de interés que esta pieza plantea, la crisis que desata consiste en poner en escena la evidencia de que la copia (lo inauténtico, la reproducción), usualmente asociada a lo negativo, secundario y derivado (la actuación de Reba) es precisamente más “fiel” a lo que fue esa danza que el cuerpo primero, original y auténtico de Avbelj, que cuarenta años después comete errores e imprecisiones respecto a la grabación documental de la obra en los años 70. Esta paradoja desplegada en escena no sólo subvierte los valores asociados a cada uno de estos dos polos de la oposición (documento-autenticidad, copia-falsedad), sino que además invita a replantear la memoria del cuerpo como memoria fiable. Quizá no permita atacar frontalmente la presuposición tradicional de que el cuerpo no miente, pero sí permite afirmar que se equivoca y olvida. Y que estos agujeros de la memoria se solucionan con ficciones, que la memoria está hecha de rememoración y de imaginación a partes iguales, lo cual cuestiona irremediablemente la legitimidad de la presencia y del testimonio para el conocimiento del pasado.


Con diferentes estrategias y propuestas, lo que estas tres piezas producen es una fricción entre el presente de la imagen, las características propias del medio, la diferente forma de mirarla, los problemas de su recuperación, etc. Son imágenes en crisis, que no se solucionan fácilmente, sino que proponen una forma particular de percepción y que invita a activar el pensamiento en relación a estas cuestiones.

Vuelvo por última vez a las reflexiones de Belting para explicitar un poco más en detalle cómo se produce esta crisis. Una de las áreas de estudio más fructíferas de su teoría está articulada en torno a la idea de la máscara. La máscara consiste en la creación de una imagen distinta de la del cuerpo actual que se superpone a él. El cuerpo detrás de la máscara es el medio

2. A este respecto, resulta particularmente interesante la pieza *A Mary Wigman Dance Evening* (2008), de Fabián Barba, en la que se recuperan danzas breves de la bailarina expresionista.

portador de la imagen que se encuentra oculto detrás de la superficie dispuesta para que se muestre la imagen fabricada. Al llevar la máscara, se produce un intercambio fundamental en esta unidad (cuerpo con máscara, medio e imagen): el cuerpo portador se hace invisible, mientras que lo visible es la imagen que porta, la manifestación que se presenta. El cuerpo, como portador, desaparece del campo de la atención para dejar aparecer sin problemas la imagen que se desea presentar o proyectar. Mientras que este es el caso en los rituales que analiza Belting, en el caso de las piezas escénicas que he comentado se produce una resistencia frente a esta desaparición del soporte en favor de la imagen. El cuerpo que acoge la imagen no desaparece detrás de ella (como suele suceder en las reposiciones acrílicas con el pasado, la muestra aporética de obras del pasado), sino que, en su lugar, proponen una presentación de una imagen que se ve contradicha por las incompatibilidades más o menos obvias que se producen entre ella y el cuerpo que las presenta, entre el soporte y la imagen, entre el cuerpo y la "máscara fabricada", esa imagen que se recupera. En esto consiste la crisis a la que hacía referencia al comienzo: la imagen del pasado no aparece de forma inmediata, sino problematizada,

criticada, en crisis, por lo cual se plantea ante todo y sobre todo como un espacio para el pensamiento.

En este sentido es especialmente útil el concepto de imagen dialéctica de Benjamin, que ha orientado y dirigido todas estas reflexiones: la imagen dialéctica supone ante todo un trabajo crítico respecto a la recuperación del pasado. La memoria no se entiende como acumulación y posesión de lo recordado, sino sobre todo como un acercamiento dialéctico a ese pasado en relación con el presente que las trae de nuevo a la vida. 

Referencias:

- *Agamben, Giorgio, 1979*, Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, Argentina, 2007.
- *Belting, Hans, 2007*, "Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo", en *Filosofía de la imagen*, pp.179-201, Ana García Varas (ed.), Ediciones de la Universidad de Salamanca, Salamanca, España, 2011.
- *Belting, Hans, 2001*, Antropología de la imagen, Katz, Madrid, España / Buenos Aires, Argentina, 2012.
- *Didi-Huberman, Georges, 1992*, Lo que vemos, lo que nos mira, Manantial, Buenos Aires, Argentina, 1997.