



Flujos y Rutas

Cuerpo instantáneo

por Luz Condeza

(Reflexiones acerca de la noción del “instante de legibilidad” en la teoría de la imagen de Walter Benjamin)

“No tenemos del universo sino visiones informes, fragmentadas, y que completamos por asociaciones de ideas arbitrarias, creadoras de peligrosas sugerencias”.

Marcel Proust - Albertine Disparue

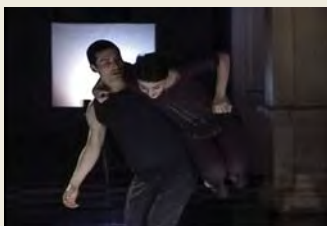
Al principio respiraba. El movimiento del aire que entraba y salía de su cuerpo le recordaba que existía. También constató que oía. Los latidos de su corazón marcaban un determinado pulso. Luego empezó a pestañear. En cada pestañeo empezó a observar un ritmo, una cadencia. Descubrió el movimiento. Y desde el movimiento, el espacio. Descubrió que podía desplazarse, caminar, correr, saltar, girar. También descubrió su voz. Descubrió la risa, el llanto, los sonidos que su cuerpo podía producir, y elaboró un lenguaje. Luego vino la escritura. Entonces respiraba, oía, pestañeaba, se movía, hablaba, escribía. Sintió entonces la necesidad de crear, de inventarse mundos. Sintió la necesidad de escribir con su cuerpo. Inventaba un movimiento, lo repetía, lo afinaba, lo limpiaba, lo fijaba. Lo unía con otro. Y con otros. Creaba letras, palabras, frases con el cuerpo. Las repetía. Las repetía. Las repetía. Descubrió un vocabulario, patrones, formulas. Descubrió la composición. Se llamó coreógrafo.

Dentro de las artes escénicas, la danza ocupa su lugar. Desde la creación de la Academia de la Danza, con Luis XIV en Francia, la danza se institucionaliza en Occidente y a partir de ese momento se empieza desarrollar la nomenclatura propia de esta disciplina. Los cuerpos que se mueven bajo ciertos códigos necesitan llamarse bailarines, las danzas necesitan llamarse minuet o sarabande, y a aquellos personajes que leen la música con el cuerpo en el espacio se les llama coreógrafos. A partir de ese momento surge la “instrumentación” de la danza, la academia, el oficio. El cuerpo se tecnifica, es colonizado por un determinado discurso narrativo que es a su vez colonizado por la música. Desde entonces la danza es atravesada por muchas influencias, hasta iniciarse a fines del siglo XIX y principios del siglo XX la llamada danza moderna, la danza no literal, la danza postmoderna y la ahora llamada danza contemporánea.

En ella el coreógrafo, desde su propia necesidad de

expresión, intenta buscar un lenguaje corporal propio evitando la imitación de estereotipos. La danza se cuestiona la norma, el código reconocible, la nomenclatura tradicional, y busca ampliar su registro. También se acerca a otras disciplinas artísticas e incluso llega a fundirse con ellas, y hace uso de la tecnología. A través de largos procesos de búsqueda y experimentación, va encontrando signos que se van materializando en una composición coreográfica. Una de las operaciones que el coreógrafo tiene que realizar es la exploración, selección y edición del material producido. Una vez hecho esto, está en condiciones de fijar la obra. Es entonces cuando se entra en la representación. El coreógrafo ha producido una obra que es susceptible de ser representada, una y otra vez.

Cada momento ha sido ideado, pensado, profundizado. El resultado de la obra coreográfica es la elección consciente de un creador que ha dispuesto el material en el orden en el cual él estima que produce cierto efecto en el espectador. Su despliegue es una lectura. Cada espectador va a ser lector de la narración desde su propia subjetividad. Sin embargo, el texto coreográfico, la narración en sí misma, no se altera. En las estrategias de composición que utilizaba, la que más me era familiar como punto de partida era la improvisación. Al improvisar, balbuceaba con el cuerpo —a tientas— hasta ir articulando un discurso legible en términos formales. Una vez que ese discurso se instalaba, era reproducible en mi propio cuerpo o en el cuerpo de un otro. Como un niño cuando aprende a hablar, mis primeros balbuceos eran ideas corporales ininteligibles que poco a poco iban alcanzando definición. Poco a poco iba apareciendo un discurso, una narración, un relato corporal. Posteriormente, venía todo un proceso de elaboración, propio de la composición coreográfica. Citando a Poe: *“Consiste mi propósito en demostrar que ningún punto de la composición puede atribuirse a la intuición ni al azar; y que aquella avanza hacia*



su terminación, paso a paso, con la misma exactitud y la lógica rigurosas propias de un problema matemático”¹. Luego de la improvisación, venía esta elaboración organizadora y articuladora de las ideas.

Hemos adoptado el estatuto heredado de la composición tradicional asumiendo que ese es el procedimiento virtual por excelencia a través del cual el acontecimiento espectacular debe organizarse. Ese sería el procedimiento que da a la danza cierta significancia. Posteriormente, fue durante mis años en Europa que me empezó a interesar una nueva manera de componer.

Descubrí que toda composición parte de una improvisación. Lo que me interesó fue preguntarme qué ocurriría si este proceso de elaboración del coreógrafo, en él cual el compone, dispone, ordena, poda, reitera, corta, cita, re-cita, frasea y edita para seleccionar su material, se hiciera en el instante, frente al espectador. ¿Qué pasaría si el espectador asistiera al mismo tiempo a la creación y la interpretación de la obra sin que hubiera un proceso de distanciamiento temporal entre el proceso y el resultado? ¿Si lo que viera no fuera la **re-presentación** de la obra sino su **presentación**? ¿Cómo hacer que en el instante escénico el bailarín fuera a la vez compositor capaz de desarrollar un discurso original y editar sus decisiones en el momento, en el “aquí y ahora” de la manera más coherente posible? ¿Qué pasaría si en lugar de entrenarme a “hacer” cada tramo de la obra, me entrenara a “ser” en el instante la obra? ¿Qué pasaría si le llamáramos composición instantánea, o composición en tiempo real? ¿Cómo trasladar la operación de composición coreográfica a la escena?

Si vemos el presente en una línea de tiempo, el espectador se situaría en el lugar del instante de inspiración y al mismo tiempo acontecimiento espectacular. La obra es creada y sucede al mismo tiempo frente a sus ojos, sin que medie el tiempo entre estos dos acontecimientos. La obra “ES” en el momento en que termina. La obra “ES” en el momento

en que muere. La obra se concreta en el momento de su difuminación, y nunca más es reproducible. La obra acontece en la retórica de lo instantáneo.

También esta propuesta buscaba modificar el estatuto del espectador.

Según Hubert Godard, Trisha Brown «considera no solamente que el bailarín debe dejarse tocar por su propio gesto, tocando así al espectador, sino que en retorno la presencia del espectador y del medio puede influenciar y modificar la representación”.

Inicié un laboratorio de exploración para el cual convoqué a seis músicos (corno, piano, guitarra, batería, saxo y fagot) y cuatro bailarines, para experimentar en estas preguntas y elaborar en conjunto estrategias que nos permitieran llevar a cabo estos conceptos de manera colectiva. Con el apoyo del FONDART, en el año 2003 llevamos a escena esta idea. El proyecto se llamó *El silencio del azar*. Cada noche creábamos instantáneamente, frente al público, once breves piezas coreográfico-musicales, intentando concebir la danza y la música en un plano de igualdad. La combinación entre los diez intérpretes era una sorpresa también para nosotros. Actualmente continúo con esta investigación, a nivel personal y como docente.

Hay una asociación entre esta idea de composición instantánea y la noción de imagen dialéctica de Benjamin. Para entender la teoría de la imagen de Benjamin hay que entender la relación clásica en la filosofía moderna de la relación entre el sujeto y el objeto. Benjamin disloca esa relación. Esta relación moderna se construye heredando la influencia de racionalidad científica. Para la racionalidad científica el ser está exento de contradicción. Si es cierto que el ser es racional, es decir, exento de contradicción, el saber sobre ese ser también tiene que ser racional; si no es racional, el saber sobre ese ser no es saber, es prejuicio e

1. Poe, Edgar Allan, *Filosofía de la composición*, 1846





imaginación. Para que el saber sea racional, es decir, exento de contradicción, hay que proceder metódicamente: habría una serie de pasos que me permitirían alcanzar el saber exento de contradicción; esos pasos son lo que constituye el método científico. Pero esto es el resultado de una forma de ser en el mundo, no es que es el mundo en sí mismo. Es un paradigma. Es por esta idea de que el ser está exento de contradicción que llegamos a la necesidad de tener un método científico, o también podríamos decir que el método científico no fue obtenido a través del método científico, es decir, no fue obtenido científicamente; son los presupuestos de la racionalidad científica los que llevan a la necesidad de formular un método científico.

En la filosofía moderna, en la relación sujeto-objeto está la idea de objetividad, y para ello uno tiene que volver al plano estrictamente epistemológico. La racionalidad científica se caracteriza porque es objetivista, o porque cree que la objetividad es posible; el sujeto es distinto del objeto. El objeto es anterior, independiente y externo al sujeto. Cuando decimos que hay saber, es cuando el sujeto se ubica por sobre el objeto, el sujeto constata al objeto. Tenemos tres caminos: objeto, saber y sujeto. La posibilidad de la objetividad equivale a distinguir en el saber lo que proviene del objeto y del sujeto, y ese es el gran problema de la modernidad que tiene una gran influencia en la racionalidad científica: el distinguir el objeto en sí mismo y lo que le añade el sujeto. Si analizamos el método científico, el objetivo es limitar al máximo, constreñir, lo que el sujeto pueda añadir y dejar puramente lo que sea objetivo, es decir, lo que proviene del sujeto. El método es una forma de controlar al sujeto, no una forma de constatar el objeto. Decimos que el saber es objetivo cuando en el objeto hay más objeto que sujeto; para el sentido común eso es algo muy evidente. Lo subjetivo es meramente productivo, es imaginación. Si uno parte considerando que el objeto es externo al sujeto y que ese objeto se colocaría como objeto sobre el sujeto, surge la problemática de cómo poder probar que la idea del sujeto corresponde al objeto. Los sentidos no serían una fuente confiable de conocimiento exacto, no habría forma de probar que la idea representa efectivamente al objeto.

Si es cierto que el objeto se puede conocer, entonces tendría la posibilidad de ser percibido como realmente es. El objeto tendría que ser percibido por un sujeto sin subjetividad, un sujeto meramente objetivo. El delirio de la racionalidad científica plantea que el sujeto es un sujeto sin subjetividad.

Uno tiene la impresión que los científicos son sujetos subjetivados. No hay un sujeto sin subjetividad, hay un criterio de que el científico suspende su subjetividad para conocer. El sujeto pretendido por la racionalidad científica para conocer es un sujeto sin subjetividad. Hay un doblez implícito acá en el objeto, el objeto estaría desdoblado en esencia y apariencia. El fenómeno es un resultado de la esencia que es ley. La búsqueda de las esencias objetivas tiene como objetivo el control. Si yo quiero conocer la apariencia es para controlar la esencia. Quiero conocer objetivamente, conocer lo que es, hay un doblez, la esencia del objeto se esconde detrás de las apariencias, uno no conoce la esencia inmediatamente, sino a través de lo que parece en ella, no me interesa el fenómeno como fenómeno. No quiero conocer esa ley porque conocer es un objetivo en sí mismo, sino para aplicar una técnica para obtener el resultado que yo quiero.

La imagen dialéctica es una noción que está en la base de la teoría del conocimiento de Benjamin. Para él, la teoría del conocimiento no pasa por la relación clásica de la filosofía moderna entre sujeto y objeto descrita anteriormente que se había sistematizado desde Descartes hasta Kant. Para Benjamin, el conocimiento no pasa por la captura consciente de un fenómeno objetivo o de un fenómeno que aparece en términos empíricos, sino que el problema pasa más bien por la captación del instante, que él llamo el "instante de legibilidad". Tiene que ver con una discontinuidad, una especie de chispazo, un relámpago, un disparo en el cual *el sujeto se pierde o se extravía en la cosa que percibe en el mismo sentido que la cosa percibida se extravía en quien la percibe*². Esta teoría elude el campo de la representación, para centrarse en el campo de la presentación, que es justamente la categoría de la composición instantánea, una presentación.

En esta idea de imagen dialéctica, el cuerpo instantáneo que compone en tiempo real y el espectador se co-construyen. La imagen es un relámpago, un disparo, con la instantaneidad propia de su naturaleza. El tipo de herida que un disparo puede causar en el momento de la recepción depende no sólo del tipo de disparo, sino del cuerpo que lo recibe. Es decir, de cómo el público percibe la imagen, de cómo la interpreta. El disparo ubica a ese público como interlocutor al destino de lo que él no sabe que le va a pasar. El espectador entra en el juego de relaciones. *El espectador asiste a un proceso más que a un objeto*³. La constitución de realidad se produce por elementos heterogéneos, de distinta naturaleza.

2. Galende, Federico, cita Seminario de Semiología Visual, Magister de Artes Visuales, 2011

3. Tompkins, Mark, cita Festival "On the Edge", Paris, 1998

Como diría Foucault, “de naturaleza disparate”. Desde un punto de vista racional no parece que tuviera racionalidad. Las fronteras entre emisor y receptor se borran. La lectura se produce por el entrechoque. El instante de legibilidad “ES” la obra. El disparo desde un punto de vista de la comunicación es democrático, la comunicación ya no es jerárquica. El destinatario no posee control del mensaje y supone una recepción homogénea por parte del espectador.

El disparo desestructura. La desestructura es dolorosa, no es agradable. Hay idea de romanticismo, de bucolismo.

¿Qué es lo que pasa a partir de lo efímero? ¿A partir de lo que se difumina? ¿Qué pasa con el acontecimiento?

Con respecto a la mención que Benjamin hace del lector de estrellas, en esta propuesta de cuerpo instantáneo ya no importaría si lo que leo es la estrella o la luz que la hace visible. Lo que cuenta es que lo que leo en el presente, lo que mis sentidos perciben en el aquí y ahora al cual asisto como espectador del trabajo en progreso. No existe una jerarquía entre proceso y resultado. El proceso es tan importante como el resultado, la pregunta es tan importante como la respuesta, la duda es tan importante como la certeza. “*La única certeza que tengo es que dudo*”, decía Descartes, en esta puesta en escena el espectador asiste a la transformación de la duda en certeza desde la aceptación total de la duda como plataforma de resolución coreográfica. Y lo que genera en él son articulaciones y desarticulaciones que lo interpelan en el presente. El relato se construye en el entrechoque entre el cuerpo instantáneo del bailarín y el cuerpo instantáneo del espectador.

El modernismo es la época de los grandes relatos que explican el mundo desde las estructuras y el funcionalismo. La historia y el acontecimiento son concebidos desde un punto de vista lineal, causa-efecto; se concibe la existencia de una realidad determinada que es susceptible de ser aprehendida. Desde este punto de vista del paradigma de la imagen que Benjamin plantea, y que tiene relación con la lectura de la composición instantánea como propuesta coreográfica, se cuestiona esta visión modernista. En la composición tradicional el espectador se predispone a un cierto relato. En este sentido, Benjamin propone una visión postmoderna. Para el postmodernismo existen múltiples relatos y distintos modelos de lo que la realidad es. La realidad puede ser explicada por el hombre común, por el profano, no sólo por el científico o el especialista. Lo que interesa es la experiencia cotidiana.

El modernismo es dicotómico, divide la realidad en una categoría o la otra. Compartimentaliza. Está regido por grandes modelos. El postmodernismo hace estallar esta dicotomía, estos grandes relatos, este funcionalismo para explicar las sociedades y las relaciones creador-espectador. El modernismo funciona desde el concepto de las verdades; en el postmodernismo no tiene importancia la dicotomía, ni quién tiene la razón, sino lo múltiple, la diversidad y la posibilidad de diversos relatos, la experiencia cotidiana del individuo y de las comunidades. Para el postmodernismo no existe la realidad, existen múltiples realidades. Desde el


punto de vista del modernismo, el arte es el arte de la alta cultura de lo patrimonial, los museos, lo clásico. Desde un anteojo modernista, lo que uno vio sólo el experto en la danza lo entendió desde el punto de vista de la alta cultura. Yo emisor soy el especialista. En este concepto de imagen dialéctica y de instante de legibilidad, la distancia entre emisor y receptor se horizontaliza.

El relámpago o el disparo de la composición instantánea, el instante de legibilidad me desestructura como persona, me invita a desarrollar un pensamiento por fractura. Pensamiento por fractura para repensar mis propios paradigmas de pensamiento. Las creencias del espectador tienen que ser recompuestas después de un proceso donde se desestructuran, pasan por lecturas interpretativas cargadas de heterogeneidad y de caos. Concebida desde otro lugar de enunciación, la composición instantánea apela a otro lugar de recepción.

¿Cómo llega el disparo? ¿Cómo hiere? ¿Hasta dónde hiere? ¿Hiere hasta la muerte? Al producir una desestructura, la herida puede que mate. No importa que mate si hace re-pensar o nacer una nueva lectura. Una lectura que desencadene una serie de procesos donde el lector se cuestione a sí mismo como espectador. Una lectura que lo deconstruya, que lo obligue a leerse a sí mismo nuevamente. Una desestructura que lo lleve a pensarse a sí mismo interiormente, que desencadene en él una necesidad violenta de repensar quién es él. Lectura heterogénea, múltiple, dependiendo del espectador herido. Llega un momento en perspectiva desde donde leo el instante en el cual no puedo volver atrás, o me lanzo al vacío o tomo una acción racional.

Dónde el disparo llega, cómo hiere, de qué formas hiere... hasta dónde, hiere hiere hasta la muerte o hiere para la redención, o hiere para generar vida, para renacer como el ave Fénix.

Cuando leo, ¿desde dónde leo? Cuando recibo el disparo, ¿me dejo herir como espectador?

La primera lectura que precede la lectura del libro, la lectura de estrellas, a la cual Benjamin hace alusión, estaba desprovista de cierto conocimiento. El lector de estrellas no sabía que la estrella que observaba estaba muerta. Hoy el lector de estrellas sabe que la estrella que ve ya no existe. Hoy sabemos que la luz de la estrella que leemos no es la estrella que existe sino que *la estrella puede estar perfectamente muerta en la luz que la vuelve legible*⁴. Cuando las cosas se empiezan a hacer explicables ya no se adoran. Ya no padezco la observación, sino que soy partícipe. Como espectador consciente, frente a una composición instantánea puede empoderarse como sujeto del proceso lector para tener una participación activa en la propuesta lúdica. Con la disposición del niño que se apresta a jugar, se sorprenderá a sí mismo con la aparición y difuminación de imágenes que nunca volverán a existir y en las cuales fue protagonista de su génesis, desarrollo y muerte. Muerte que es la concreción de la vida de la obra, pues cuando ésta muere, es el momento en que es. Lo que quede de ella será la resonancia del instante de legibilidad en el espectador herido. 

Bibliografía:

- Galende Federico, “Walter Benjamin y la destrucción”, ediciones Metales Pesados, 2009.
- Pérez Soto Carlos, “Sobre la condición social de la psicología”, Ediciones LOM, 2009.

4. Galende, Federico, cita Seminario de Semiología Visual, Magister de Artes Visuales, 2011