



Huellas

Víctor Silva Echeto

A Víctor Silva Echeto (1972-2020)

Conocí a Víctor Silva Echeto como profesor de Cultura Visual en el Magíster de Estudios Culturales que cursé entre los años 2008 y 2010 en la Universidad Arcis. Un hombre, un profesor, cuya sensibilidad para enseñar, en este caso, problemáticas en torno a las imágenes, desde su particular mirada, generaron entonces en mí una profunda curiosidad y apertura en torno a la posibilidad de que aquello que nos enseñó, pudiese vincularse de alguna manera con mis investigaciones en el campo disciplinar de la danza, lo que en aquel momento no logré concretar, ya que mis preguntas iban por otro derrotero.

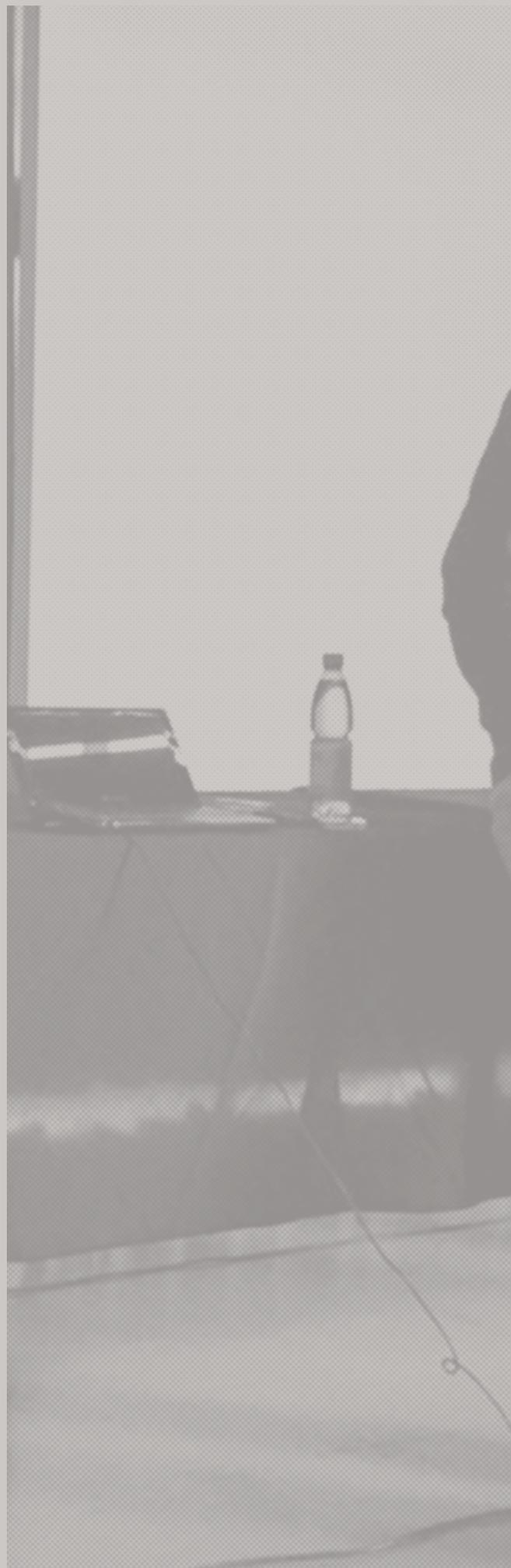
Años más tarde (2018), en el contexto del proyecto, “Cuerpos en Crisis” de la académica e investigadora, Marcela Hurtado y el co-investigador, Rodrigo Browne, ambos de la Universidad Austral de Chile (Valdivia), fue donde volví a encontrarme gratamente con él. En este contexto, Víctor fue invitado a trabajar con el grupo de investigación para establecer una metodología de análisis de obras de danza contemporánea chilena, grupo al que también fui invitada con el fin de compartir experiencias y miradas en torno al cuerpo y la danza.

Al término de las extensas y nutritivas jornadas de trabajo que compartimos, Víctor realizó una preciosa y contundente conferencia en la misma universidad, IMAGEN CUERPO Y MOVIMIENTO, instancia donde advertí con asombro, que aquello que intuí de manera muy primaria hace casi 10 años atrás en sus clases -una posibilidad de vincular la danza y la imagen- esta última desde la perspectiva que entonces Víctor nos presentó, lo hizo a través de esta conferencia de manera magistral.

Por lo anterior es que en el contexto de esta revista, he solicitado a Marcela Hurtado y Rodrigo Browne, quienes accedieron con generosidad y compromiso, la posibilidad de compartir con ustedes esta conferencia que nos ofrece una perspectiva que nos invita, entre otras cosas, a mirar el trabajo disciplinar, sea cual sea aquel en el que nos formamos o practicamos, como un lugar que a partir de una relación dialógica nos permite indagar en otras posibilidades en torno al cómo abordar nuestras prácticas artísticas e investigativas en el campo del arte, y específicamente en este caso, en el de la danza, invitándonos a interrogarlas, analizarlas, desbordarlas para así continuar generando otros conocimientos, perspectivas y prácticas donde el trabajo colaborativo es primordial.

Les invito a viajar a través de esta conferencia que Víctor nos regaló.

Lorena Hurtado Escobar





Recordar a Víctor, es una fiesta. Un periodo donde la calidez humana y el trabajo riguroso, nos mantuvo prestos a llevar una propuesta metodológica de Víctor y ponerla al servicio del análisis crítico de un grupo de obras de danza contemporánea realizadas entre 1990 y 2010.

Investigar en artes conlleva, casi siempre, tener un modelo metodológico prestado, sacado de las ciencias o sociales o en el mejor de los casos de la filosofía, y tratar de algún modo de adaptarlo. Como equipo, sentíamos que un periodo tan importante en la creación artística chilena merecía una mirada integradora, que fuese más allá del discurso del autor.

El cuerpo danzante, requería un modelo lo suficientemente libre para poder integrar materiales de diversa naturaleza a través de una estructura replicable. Le planteamos a Víctor nuestra inquietud, de pensar la experiencia de espectadoras de obras dancísticas y del cómo dar cuenta de aquel registro afectivo que trae el volver a las obras, ya no en su formato inicial sino en un registro audiovisual. Generosamente acepta trabajar con nosotros un modelo metodológico proveniente de las reflexiones de sus últimos 3 libros, de tal manera de poder leer los archivos de las obras en su contexto sociopolítico, con nuestra experiencia como espectadores y con las potencias afectivas de cada pieza.

Nosotros, como equipo sospechábamos que existía un modo que nos permitiera entrar en las obras de manera individual y grupal y Víctor nos propuso una forma de leer aquello. Rápidamente llegamos a las interrogantes del cuerpo en movimiento, la escena, la memoria y el archivo, otra especie de cuerpo.

Pasamos de tener una metodología basada en casos, con distintas capas de análisis, a una densa que agrupa las problemáticas en grandes ámbitos y que nos permite ir más allá de los modelos de investigación social o lingüística para entender procesos complejos como son las obras escénicas, o aquellas que transcurren en y por los cuerpos.

El primer gran descubrimiento fue que la imagen va más allá de lo visual, y que la estructura de una imagen y un cuerpo comparten elementos.

En ese sentido los tres pasos para desarrollar el análisis fueron:

- 1.- Definir la Imagen de la obra por medio de la definición de un cuerpo escénico (Cuerpo: del estado del cuerpo y sus orígenes, del Medio o la escena y del Movimiento).
- 2.- El archivo integrarlo sustancialmente al análisis.
- 3.- Revisar la memoria, en tanto construcción histórica-contextual, y las políticas que la afectan); la emoción propuesta por la obra y la propia del observador (por medio de sensaciones básicas); transversales (Sexualidad-energía-Erotismo-Deseo).

Todo esto con atención al síntoma como aquello que propone una ruptura con lo establecido.

Víctor, nos invitó a mirar desde un lugar distinto a recobrar el sentido del pensar-cuerpo.

Marcela Hurtado Rubio

Abril de 2021

IMAGEN, CUERPO Y MOVIMIENTO¹

Víctor Silva Echeto

Bueno, muchas gracias a todos y todas. Agradecer fundamentalmente a Marcela Hurtado la invitación y también a Rodrigo Browne. Este proyecto en realidad ellos, ellas, ellos, dicen en España ahora por inclusividad, me lo comentaron el año pasado que estuve de visita aquí en la Universidad Austral de Chile, y del momento que me lo comentaron, me interesó particularmente porque, bueno, justamente había publicado un libro sobre las imágenes que -como decía muy bien Neus Colomé en la presentación, que también le agradezco- se titulaba La desilusión de la imagen, y uno de los capítulos justamente del libro se titulaba “La Danza de las Imágenes”. Entonces ahí ya venía trabajando varias condiciones que se producían entre la música, la danza -en sentido amplio- y las imágenes, pero, en el fondo, siempre hay elementos no tan resueltos.

Uno era si la imagen podía abarcar elementos que no fueran solamente visuales. A mí personalmente no me interesa mucho esa corriente, pero es un tema personal, uno a cierta edad empieza a tener ciertas manías... que es la de los estudios visuales, porque yo encontraba que en cierta manera, los estudios visuales se transforman en una especie de corriente de moda, como algunas otras modas teóricas, que reducían la imagen a lo visual, planteaban prácticamente que solo había imagen dentro de un aspecto de visualidad, más allá de los distintos territorios donde pueda uno deambular.

Entonces, lo que pensaba era en la manera en que trabajo, en los elementos que titulan esta charla, que es Cuerpo y Movimiento, dada la posibilidad de que la imagen no sea solamente ese elemento visual, sino que contara con otros aspectos que podrían ser analizados. Ahora, lo que propongo ya está, y no me voy a remitir mucho a la semiótica, porque está en Ferdinand de Saussure. Tanto él y los discípulos que siguieron su obra, cuando él a la imagen la define desde lo acústico, es decir, no define la imagen desde lo visual, que sería el plano del signo, sino desde lo acústico, por lo tanto, las imágenes también tendrían esa capacidad de generar una serie de energías y de resonancias acústicas que están presentes.

Para continuar con mi presentación, les cuento que una parte la voy a hacer sin leer, después leeré algunos fragmentos y miraremos 3 pequeños videos, que les quiero mostrar en base a lo que voy comentando. Espero que el resultado sea óptimo porque no es fácil poder conectar lo que yo voy a plantear, desde el plano del discurso.

Bien, Deleuze y Guattari dicen en Qué es la filosofía, que hay preguntas que uno se las hace a cierta edad, ¿no? un poco ellos hablan de cierto atardecer de nuestra vida cuando nos empezamos a hacer preguntas que en nuestro amanecer o en nuestra niñez o nuestra juventud no nos haríamos. Entonces, tomando un poco esa referencia de Deleuze y Guattari, me empiezo a preguntar qué es la imagen, partiendo de una pregunta, que puede ser una pregunta obvia, una pregunta sencilla, quizás con fácil respuesta. Por lo menos, muchas veces se ha intentado dar fáciles respuestas, pero yo encontraba por los menos que en mi trabajo, y los textos que leía, y los autores, no veía un nivel de problematización de la imagen, partiendo de esta pregunta básica. Tradicionalmente la imagen ¿a qué se ha remitido? bueno, a efigie, a imago, hay referencias a los fantasmas en las imágenes, hay referencias en las corrientes estéticas sobre las imágenes, pero todas esas preguntas en cierta manera, o incluso esos intentos de respuestas reducían la imagen -como les digo- al plano de lo visual, por un lado, y, por otro, a la imagen como algo estático, como algo que en cierta manera había que atraparle el movimiento y esa energía que tenía en su interior.

A la sazón, me empiezo a remitir a una obra que hoy es bastante conocida, pero que, en los años 90, no era una obra tan citada en el campo de la imagen, que es el trabajo de Aby Warburg. Hoy en día, como digo, Aby Warburg a partir de ciertos trabajos de Didi Huberman y algunos otros autores, es un investigador que está prácticamente en sintonía en cierto aspecto con Warburg. Warburg es

1. Conferencia realizada por Víctor Silva Echeto el 13 de septiembre de 2018, en el contexto del Proyecto Fondart, “Cuerpos en crisis. Análisis del discurso corporo-espacial en obras de danza contemporánea chilena 1990-2000” de los investigadores Marcela Hurtado, Rodrigo Browne y Lorena Hurtado (co-investigadora). Auditorium Ernest Kasper, Facultad de Artes, Universidad Austral de Chile.

Transcripción de la conferencia realizada por Millaray Hurtado Pavez.

Edición del texto de la conferencia realizada por Rodrigo Browne Sartori.

un creador, no sé si lo podría definir de alguna manera, que entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX, se convierte no solamente en un teórico de la imagen, aunque seguramente a él esa palabra le generaría bastante aversión, sino que se convierte en un creador y coleccionista en el sentido de Walter Benjamin, que es otra referencia que después voy a tomar, de las imágenes.

Es más, el proyecto que Warburg comienza y no termina, es un proyecto inacabado, se llama Mnemosyne, la musa de la memoria, la musa de todas las musas, hoy día está publicado en castellano en la editorial Akal, y es un trabajo que él hace con las imágenes, a partir de la idea de que las imágenes no son algo estático, no son algo quieto, sino que las imágenes tienen una energía, tienen un movimiento, tienen lo que él va a llamar la Fórmula de Pathos o Pathosformel; y ahí, personalmente, hay unos aspectos que... en la obra de Warburg se habían ido perdiendo, ¿por qué? fundamentalmente porque muchos de sus discípulos que siguen tres corrientes, pero trataban de encasillar la obra de Warburg -que es bastante poco encasillable- en algunos de los aspectos que trabajaban sus discípulos. El caso de Gombrich con el arte y la estética, su historia del arte está muy inspirada en el Instituto Warburg del que fue director posteriormente a la muerte de Warburg, el caso de la iconología como disciplina que trabaja las corrientes de las posibles ciencias de las imágenes, y el caso de la antropología filosófica, que también, por ejemplo, Cassirer fue discípulo de Warburg y trabajó también en el Instituto Warburg.

Como la obra de Warburg no tenía resonancia como obra, en realidad es una obra fragmentaria, discontinua, no encasillable, cada uno intentaba hacer un poco lo que después se hizo o se intentó hacer con el libro de los pasajes de Walter Benjamin, es decir, 'bueno, vamos a intentar cerrar esto de alguna manera y vamos a intentar darle una forma a aquello que no tenía, en cierta manera, tanta forma'. Entonces la obra de Warburg, como digo, esa obra inconclusa, el caso de Mnemosyne, y otros trabajos como El Ritual de la Serpiente, me permiten trabajar con una concepción de la imagen como Pathosformel, fórmula de Pathos, fórmula de sufrimiento, fórmula de alegría, fórmulas de emociones, es decir, las imágenes, diría Warburg, nos transmiten unas emociones que no están presentes en muchos de otros objetos que, simplemente, voy a utilizar una palabra que me gusta mucho para ir más rápido, de la cultura.

Bien, vamos a ver el video, que yo les pido que presten atención porque a partir de él voy a leer un breve texto que se refiere justamente al video que vamos a ver. Bueno, Israel Galván, es un bailarín de flamenco. Esta obra, que se llama Solo, la presenta Israel Galván, como dice muy bien ahí, en la Fundación Calder de Nueva York. Esto es un fragmentito, son 3 minutos, pero también fue muy interesante una presentación que hizo en Sevilla, y que la va a repetir el próximo año en la Bienal de Flamenco, que la hizo en la plaza de toros, él se colocó y la interpretó en la plaza de toros. La idea es que la veamos...

[video 1: <https://www.youtube.com/watch?v=WQXQIGivW0k>]

Como ven, no aparece lo típico que podríamos pensar de este tipo de música, generalmente un bailarín está acompañado -¿no?- por guitarra, después de Paco de Lucía por el cajón y por palmas, sin embargo, aquí tenemos al bailarín utilizando los tres elementos que dan título a esta charla, es decir, imagen, cuerpo y movimiento y el cuerpo no es lo biológico en su definición, no es una biologización del cuerpo, sino que un instrumento más, un instrumento y, a la vez, una manera de utilizarlo como suplemento de la danza.

Mi idea inicial era leerles el texto mientras mostraba el video, pero preferí hacerlo al revés...

"El cuerpo del bailarín produce fórmulas cuyo Pathos queda ahí, ante nosotros, aunque como en suspenso, como si flotara en la sombra, ni alegre ni triste, nunca grandilocuente, jamás retórico, agacha la cabeza, camina en redondo lentamente, sin afectación, ni siquiera afección y, sin embargo, nos emociona

¿por qué? La danza es para Domenichino esencialmente una operación que se rige por la memoria, una articulación de los fantasmas en una serie temporal y espacialmente ordenada, el verdadero lugar del bailarín no está en el cuerpo y en su movimiento, sino en la imagen o cabeza de Medusa, como pausa no inmóvil, sino cargada al mismo tiempo de memoria y de energía dinámica, pero esto significa que la esencia de la danza, por tanto, no es solo el movimiento, sino también el tiempo, es decir, el cuerpo construye una temporalidad paralela a la idea que tenemos nosotros de temporalidad desde la modernidad, como dije, evolutivo, aquí no hay evolución, sino ruptura temporal, que está dada por el propio cuerpo. Solo, presentada en la fundación Calder de Nueva York, Galván baila sin acompañamiento sonoro porque la música es el propio cuerpo del bailarín”.

Pero, claro, hay antecedentes a Israel Galván. Vicente Escudero, bailarín, coreógrafo, pintor, actor cinematográfico. Un siglo antes que Galván, concibe la idea de bailar sin música porque es el cuerpo, el movimiento el que la produce, el cuerpo guarda su reserva hasta que estalla la desmesura, momento del alumbramiento rítmico. Sin embargo, la propia desmesura no se forma, ni se desarrolla, ni se contornea sobre sí misma, cual ornamento arquitectónico, sino no para dejar ser, de repente, la ausencia y el silencio, la retirada del bailarín en la oscuridad. La relación con el cuerpo y bailarín es extraña, relación arcaica, luego, inhabitual, diría, si me permiten, arqueológica, tradicional y, sin embargo, resueltamente diferente de la que se observa en el mundo, anacrónica, diría Didi Huberman. Si seguimos la tesis desde la necesidad de que la imagen trabaje desde la anacronía, es decir, ¿qué significa anacronismo? está imbuido de tradiciones, pero también de modernidad, por tanto, el anacronismo es el movimiento del cuerpo, elemento tradicional, un cuerpo muy cerca del suelo.

Vicente Escudero es de 1892, tres años posterior a esa manera de interpretar de Vicente Escudero, sin conocerlo Vicente Escudero a Aby Warburg, aprovechando una excusa que puede ser muy mundana, el casamiento de su hermano en Estados Unidos, se traslada desde la Alemania de preguerra, a Estados Unidos a conocer cómo se relacionaban con el cuerpo y con el baile las comunidades-pueblo de los Estados Unidos ¿por qué se llamaban comunidades-pueblo? porque eran comunidades que vivían en territorio, por tanto eran sedentarias, no eran nómadas pero su principal relación entre ellos y entre ellas y con el cosmos era a partir del cuerpo y de la danza. A esto, Warburg le llamó El Ritual de la Serpiente, ¿qué era el ritual de la serpiente? estas comunidades no solamente eran sedentarias, sino también que eran comunidades que tenían muchos problemas de sequía, es decir, era muy difícil que lloviera, a diferencia de Valdivia, y, por tanto, tenían un problema con la producción que requerían también sus cuerpos desde este punto de vista que es, diría Foucault, dietético, para alimentarse. Por tanto, ¿qué hacían estas comunidades? utilizaban un tipo de movimiento en sus danzas serpenteadas, es decir, se movían emulando a las serpientes, pero no solamente eso, sino que se vestían con trajes que eran para ellos lo que emulaba una serpiente y, a su vez, cogían serpientes vivas, que estaban llenas en la comunidad, se las ponían en la boca y masticando la serpiente iban danzando, llamando a la lluvia.

Por eso digo, esto ocurre años antes que Vicente Escudero intentara considerar la posibilidad de que la danza no era solamente una relación entre objetos estáticos de la cultura, como después se puede encontrar en algunas páginas de definiciones más clásicas, tanto de la danza, de la música, peor aún de la comunicación.

Bien, entonces, en esa relación, uno puede pensar esta conexión que se está haciendo es extremadamente arbitraria y es a partir de ciertos datos descriptivos y biográficos, pero bueno, eso qué tienen que ver, en el fondo, con lo que veíamos recién con la danza y menos aún con el proyecto de Marcela Hurtado. Veremos otro video aquí, seguramente tampoco tendrá mucha conexión, pero sí me interesa particularmente la relación que va a tener Warburg, un siglo antes que este bailarín con la danza, no solamente mitológica de la serpiente, con las comunidades-pueblo, sino también, con la danza moderna, la danza que nosotros estudiamos.

[video 2: <https://www.youtube.com/watch?v=Kq2GgIMM060>]

Bueno, el caso de Isidora Duncan también se ha estudiado bastante, pero -investigando en el Instituto Warburg- logré acceder a algunos documentos,

manuscritos, que muchos de ellos no han tenido tanta repercusión... y ahí me entero que Aby Warburg tenía una admiración muy profunda por esta bailarina, una emoción muy profunda que le llevó muchas veces a no poder escribir sobre ella, pero sin embargo, en gran parte de sus textos está ésta bailarina. ¿Dónde aplica Warburg a esto? en la obra de Sandro Botticelli, reafirmando el componente corporal del pintor. Escribe Warburg: "los ojos y las manos eran los órganos naturales vivos, las herramientas precisas del artista florentino del primer renacimiento, en el caso de Sandro. Sin embargo, el sentido de la realidad que demostraron sus modelos contemporáneos, Fra Filippo, por ejemplo, fue para él nada más que un medio con el que expresar el ciclo vital completo de los sentimientos humanos, desde la serena melancolía hasta la excitación más intensa". Vean que, Pathosformel aquí, desde la serena melancolía hasta la excitación más intensa. ¿Qué componente toma Warburg para explicar esto? La tensión entre lo apolíneo y lo dionisiaco, porque Warburg, aunque no lo citaba, era un lector bastante atento de Nietzsche.

Vuelvo al bailar, al primero, como bailar, el pintor, Botticelli, está polarizado entre lo sereno y lo excitado, lo melancólico y lo intenso, meditación y algarrabía. La asistencia, y esto lo escribo yo, de Aby Warburg a la exhibición de la bailarina Isidora Duncan, lo magnetizó y está en sus correspondencias. La bailarina se presentaba descalza, con una túnica suelta adherida a su cuerpo, como lo hacían siglos antes en Grecia. En ella, está la supervivencia de la imagen de la antigüedad en el nuevo siglo XX que nacía, la bailarina, en sus presentaciones se colocaba vestidos vaporosos y traslúcidos que delineaban los contornos de su cuerpo, piernas desnudas y pies descalzos. La bailarina incorporó elementos expresivos novedosos en la danza, la pierna elevada que dejaba al descubierto la entepierna, la cabeza inclinada hacia atrás, los brazos libres extendidos en V hacia los costados.

En resumen, la imagen como Pathosformel implica considerarla como imagen cuerpo, como los movimientos e hibridaciones encarnados en imaginario. Por ejemplo, en la danza entre lo humano y lo animal en el bailar y en el rock and roll, y ahí veremos el tercer video para ir cerrando.

[video 3: https://www.youtube.com/watch?v=_-7toYWFYk]

Recuerdo que Jimmy Hendrix, lo que veíamos, ritualizando el sexo y el fuego en 1967, hace un gesto como si tuviera semen, que es alcohol para encender el fuego, entre el sexo y el fuego, es la mimesis como simulación. Entonces las máscaras y los trazos, es decir las imágenes, son esas fórmulas que decíamos de emoción: ¿qué significa la imagen como Pathosformel? decíamos, cuerpo, movimiento, inseparables, pero a su vez condensa en una brusca parada la energía del movimiento y la memoria. Norval Baitello junior, que es un colega de la Universidad Católica de Sao Paulo, indica que las consideraciones de Warburg sobre las imágenes siguen siendo, más de un siglo después, intrigantes y sorprendentes, no es como se ha venido considerando en la tradición, digamos de ese intento de fundar una ciencia o una teoría de la imagen.

Es más, Warburg en algún momento estuvo buena parte de su vida internado por problemas psiquiátricos, pero cuando salía un poco de su psicosis y esquizofrenia, no estaba bien diagnosticado, en ese momento la diferencia entre una y otra, le preguntaban la posibilidad de esa ciencia de las imágenes y Warburg decía "es una ciencia sin nombre". Las imágenes le ofrecen a los objetos que retratan una post-vida, no es por tanto solo la presencia o la ausencia como tradicionalmente se ha definido, por ejemplo. No es entonces la presencia de una ausencia, sino la presencia de una vida después de la vida. En términos de Gilles Deleuze, diríamos, que la imagen es un devenir vida de la vida, una energía que viene desde las profundidades, a la que hemos llamado arqueología de la imagen, esta fórmula sería como una receta de apasionamiento, es el poder de la afección, el cuerpo es afectado y, a su vez, afecta.

Para terminar, Warburg concibe la imagen desde las polaridades, decíamos apolíneo-dionisiaco, entre otras, que no dualidades, sino polaridades y enfrentamientos, aquello que planteaba Carl Einstein, teórico de la imagen que termina suicidándose después de la guerra civil española, esa que peleó en el bando republicano. Cuando Einstein decía que las imágenes son la lucha de todas las experiencias posibles, es decir, las imágenes no son por tanto algo estático, algo que representa algo. La imagen, podríamos decir, que a Warburg le va a interesar en su obra, es la de la ninfa, ni niña ni adulta, sino viviendo en la per-

manente adolescencia. El ejemplo que podemos dar es el de Lolita, además hay que tener en cuenta que en Lolita hay una referencia a una posible ciencia de la ninfa. La ninfa que descubrió tantos lugares y épocas, es la imagen del movimiento y la imagen en movimiento, el friso y la sucesión rítmica y tumultuosa de las velas como una corriente encausada con dificultad por el estrecho cauce del friso, como si una magnífica fila de barcos estuviese recorriendo, majestuosamente, un canal, con el éxtasis antiguo, con su condición vital, de vida activa, maníaca. No hay una imagen como arquetipo, no hay una imagen arquetípica, como decía Jung, sino intervalos de imágenes o entremedios, ninguna es el original ni una copia, sino que se ubican en ese espacio intersticial.

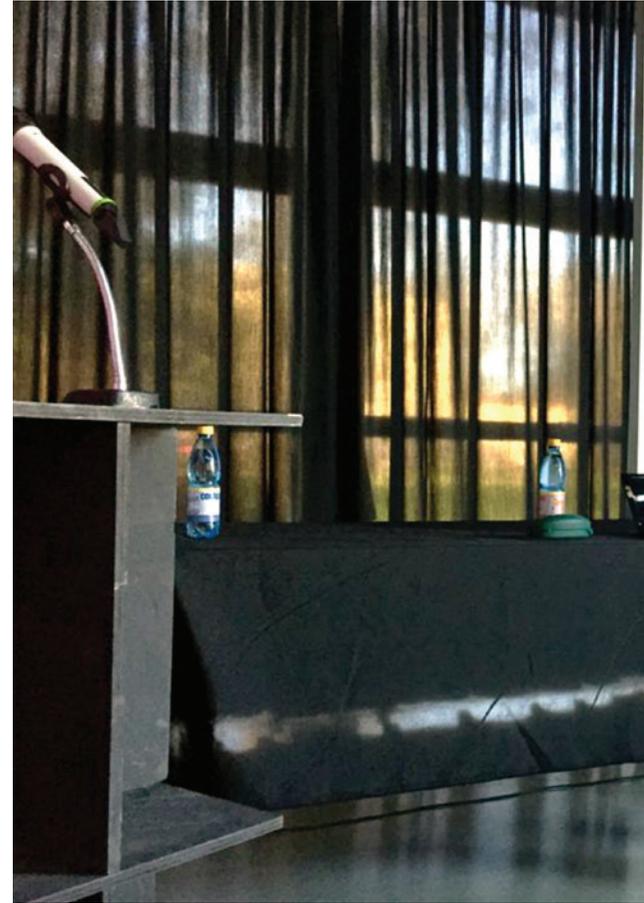
Warburg, en un breve texto sobre Botticelli, va a decir que “el problema de la imagen está en el medio” y podemos ver “medio” desde múltiples lugares, desde medio como espacio, desde medio como lugar si queremos, pero también en el medio de esas polaridades con las cuales trabajaba Warburg. Warburg a la post-vida de las imágenes incorporará la supervivencia, tiene un interés por cómo sobreviven las imágenes, por qué en nosotros sobreviven ciertas imágenes, las imágenes sobreviven a los tiempos, son heterotopías, es decir, no son utópicas, en un sentido tradicional moderno, sino heterotopías, es decir, heterogéneos lugares, heterogéneos espacios que nunca terminan de resolverse. Son síntomas, diríamos, que están latentes en los documentos de la cultura como barbarie, recuerdo aquella frase de Walter Benjamin, todo documento de cultura, en el fondo, es un documento de barbarie.

La imagen más precisa es la del anticuario, es decir, allí donde hay una diversidad de objetos sin orden ni jerarquía, pero que contienen cristales de memoria histórica. La lengua determinó en forma inequívoca que la memoria no es un instrumento para la exploración del pasado, sino solamente el medio, así como la tierra es el medio en el que yacen enterradas viejas ciudades, la memoria es el medio de lo vivido. Las circunstancias no son más que capas que solo después de una investigación minuciosa dan a la luz aquello que hace que la excavación valga la pena, es decir, las imágenes que arrancadas de todos sus contextos anteriores aparecen como objetos de valor en los aposentos sombríos de nuestra comprensión tardía, dice Walter Benjamin. Como torsos en la galería del coleccionista, la imagen dialéctica, tal como la concibe Benjamin, implica un método que escapa del modelo trivial del pasado fijo, es decir, cuando nos quieren intentar convencer de que el pasado es algo fijo que está ahí y que, por tanto, no podemos intervenir en el pasado, eso no es así, no solamente podemos, sino que debemos intervenir en el pasado y en las imágenes del pasado. Aún más, no es un relato causal, por ello la imagen le aporta a la dialéctica y a la dialéctica el movimiento, no es una dialéctica como se le ha leído tradicionalmente a Hegel, es una dialéctica que no para de estar en movimiento, es un corte transversal.

El montaje, como distintos planos temporales, que se conjugan en el devenir de la película, la imagen es aquello, y son aquellos destellos que tintinean a lo lejos, ya sea que se alejarían nuestros ojos, como las pinturas rupestres nos aproximan en la soledad oscura de las cuevas a ese tiempo remoto, pero desde el presente. La iluminación profana de Walter Benjamin coloca en suspenso a la dialéctica o, en otros términos, eso en lo que, en otrora, diría Benjamin, encuentra el ahora en un relámpago para formar una constelación.

Finalmente, a partir de los tres ejemplos que veíamos y a partir de estas ideas que he ido brevemente detallando, considerar las imágenes como cuerpos en movimiento, la relación imagen, cuerpo, movimiento, como danza, implica amanerar los imaginarios, se concibe el manierismo como una de las corrientes más transversales que hay. En Jimmy Hendrix veíamos ese manierismo, la forma de amanerar su cuerpo y contornearlo, como en Isidora o el bailar. Las raíces más profundas o, mejor dicho, los rizomas, parafraseando a Deleuze y Guattari, del pensamiento andariego o del pensamiento errante, en el sentido de errar como caminar, en todas las direcciones, no tenemos por qué tener una dirección fija, tiene sus motivaciones profundas en la movilidad corporal que occidente obstaculizó al civilizar al nómada, sentándolo, sentar quiere decir sedar, y sedar implica domesticar, en la danza no nos sedamos, ni domesticamos, ni nos sentamos. Al nómada se lo domesticó civilizándolo, encerrándolo y privatizándolo.

George Bataille nos enseñó que hay otros conceptos de consumo al que nos tiene acostumbrados el capitalismo, es el de consumición, de destrucción total





y completa por obra del fuego, vuelvo a Hendrix, esto es de Bataille, tanto en La parte maldita, publicada en 1949, como en el póstumo Historia del erotismo, redactado entre el 50 y 51, realiza una crítica general de las ideas que subordinan la actividad humana a otros fines diferentes al consumo inútil de sus recursos. De lo que trata Bataille, en el fondo, es de suprimir los puntos de vista sobre los que se fundamentan las concepciones serviles. En su crítica al capitalismo, Bataille traza una arqueología de la imagen sobre el hombre servil, aquel que aparta la mirada de todo cuanto no es útil, a ese hombre debemos de concebir, es decir aquel que considera que las cosas no tienen que servir para algo, no tienen que tener una finalidad.

Ese hombre servil detenta hoy -y en países como Chile, pero también como en España para no hablar solamente de un país sobre un país en que hoy día no estoy viviendo pero que viví- ese hombre servil, ese hombre del poder, detenta en todas partes donde puede poder, la clave para recuperar la soberanía perdida es el erotismo, como los tres ejemplos que vimos de danza, es decir, una suerte de consumo de energía por lo general considerado abyecto. Si las sexualidades tienen una tarea encomendada, en cambio, el erotismo es una forma soberana que no puede servir para nada. El erotismo son las relaciones y juicios que tienden a calificar sexualmente unos objetos, seres, lugares y momentos, que por sí mismos no tienen nada de sexual, aunque tampoco nada en contra de la sexualidad. La abyección, como decíamos, es el esfuerzo que, de tiempo en tiempo, es el esfuerzo a través del cual el cuerpo intenta escaparse, en el cuerpo bailar, que se encarna en lo erótico, es decir, es la energía la que libera al imaginario de las imágenes de la domesticación, son los gestos de las imágenes, los gestos imaginables y, aún más, los que me interesan, particularmente, los inimaginables.

Muchas gracias... 

Reseña Curricular Víctor Silva Echeto

Víctor Silva Echeto (Lascano, Rocha, Uruguay, 1972 –Zaragoza, España, 2020) fue un investigador y ensayista uruguayo, profesor en la Facultad de Comunicación de la Universidad de Zaragoza (España), especializado en el campo de la crítica de la comunicación y la cultura. También fue profesor de la Universidad de Playa Ancha de Chile (2004-2010) y de la Universidad de la República de Uruguay (2000-2004). Se licenció en Ciencias de la Comunicación en la Universidad de La República de Montevideo (Uruguay) donde ejerció la docencia durante cuatro años. En 2003, se doctoró en Estudios Culturales: Literatura y Comunicación en la Universidad de Sevilla y, a partir de 2004, se desplazó a Chile, ejerciendo de profesor e investigador en la Universidad de Playa Ancha hasta 2010, y como profesor invitado en el Magíster de Estudios Culturales en la Universidad Arcis. Tras su traslado definitivo en 2014 a Zaragoza, ejerció como profesor en el Grado en Periodismo de la Universidad de Zaragoza. Dedicó sus últimos años a la investigación, la docencia y la publicación de diversos ensayos relacionados al campo de la comunicación y la imagen, participando en numerosos eventos y redes de trabajo, en la que cabe destacar la Red Latina de Teorías Críticas en Comunicación y Cultura (CRITICOM), impulsada y fundada por él.