

Akram Khan y Georges Didi-Huberman: cuerpo-imagen abierto(a)s

Akram Khan and Georges Didi-Huberman: open(ed) body-image

Andrea Tirado Fernández

Cenidi Danza José Limón – Universidad Iberoamericana

Ciudad de México, México

anetife@gmail.com

ORCID: 0009-0007-2897-3065

Original recibido: 19/08/2023

Dictamen enviado: 25/08/2023

Aceptado: 25/09/2023

Resumen

El presente texto busca releer la danza del coreógrafo Akram Khan desde el pensamiento de Georges Didi-Huberman. Siguiendo al historiador del arte, se entenderá a la imagen no como mero soporte visual, sino la imagen como gesto, como acción. Para ello, es fundamental retomar su postura frente a las sublevaciones y el concepto de *imagen abierta* acuñado en su libro *L'image ouverte*. Didi-Huberman postula que las imágenes se abren y se cierran, así como nuestros cuerpos frente a ellas, mientras las observamos. Para él no existe imagen sin su gesto de apertura; abrir equivale a *desvelar*. La obra de Akram Khan con la que se dialoga, denuncia la explotación de soldados indios que lucharon al lado de las tropas británicas durante la Primera Guerra Mundial, es decir, se danza una sublevación. Así, ¿cómo pensar al cuerpo como imagen abierta? ¿Cómo volcarnos a esos cuerpos que se sublevarán y se rebelarán?

Palabras clave: danza, imagen, representación, sublevación, decolonial

Abstract

*This text seeks to reread the dance of choreographer Akram Khan from the perspective of Georges Didi-Huberman. Following the art historian's approach, the image will be understood not as a mere visual support, but as a gesture and as an action. To do this, it is essential to return to his stance towards uprisings and the concept of open image coined in his book *L'image ouverte*. Didi-Huberman argues that the image opens and closes, just*

like our bodies in front of them as we observe them. For him, there is no image without its gesture of openness, since to open is to unveil. The work of Akram Khan that engages in a dialogue, denounces the exploitation of Indian soldiers who fought alongside British troops during the First World War, in other words, it dances an insurrection. Therefore, how can we think of the body as an open image? How can we immerse ourselves in those bodies that revolt and rebel?

Keywords: *dance, image, representation, insurrection, decolonial*

Introducción

El presente texto busca un diálogo entre el coreógrafo inglés, Akram Khan, y el pensamiento del filósofo e historiador del arte, Georges Didi-Huberman. En particular desde la pieza *Xenos* (2018), la exposición *Sublevaciones* (2018) y el concepto de *imagen abierta* desarrollado por Didi-Huberman en *L'image ouverte* (2007). La finalidad del diálogo es entretejer un cruce entre ambos que permita reflexionar sobre lo que la danza puede –y tiene para– aportar al pensamiento crítico de la imagen o, incluso, al terreno de la representación y, a la inversa, cómo pensar la danza desde los estudios críticos de la imagen.

Si se elige a Didi-Huberman es por su bien conocida y peculiar relación con las imágenes. En efecto, para el filósofo, éstas son pensadas como eventos, actos, alteraciones en las que, de parte en parte, nuestro cuerpo se encuentra implicado, o más precisamente, es puesto en movimiento. Según el pensador francés, el espectador de imágenes no es un ente meramente pasivo y observador, al contrario, el acto de ver implica una verdadera participación corporal, es decir, una puesta en movimiento. De tal manera, si se sigue su pensamiento, la imagen debe entenderse menos como una representación y más como un gesto, como una acción que abre, que desvela y que nos pone en movimiento.

Es a partir de este argumento que me gustaría dialogar con la danza de Akram Khan, puesto que he extraído de la coreografía algunos instantes que resultan en imágenes que capturo y detengo. La danza de Khan es plasmada en imágenes extraídas del movimiento, mejor aún, el movimiento es fijado –sin que ello signifique estático– en imágenes. El interés de ello es pensar a Khan como un tejedor/creador de imágenes abiertas, así como pensar esas imágenes abiertas en su movimiento, es decir, en su coreografía. Por lo tanto, la danza de Khan no será analizada, en este caso, desde herramientas propias al análisis de movimiento, puesto que el interés es el diálogo con Didi-Huberman. Las imágenes creadas por Khan deberán ser comprendidas siguiendo al filósofo, esto es, como imágenes con las

que interactuamos y que ponen en movimiento a nuestro cuerpo, como si (con)movieran algo en él. Y, a la inversa, pensar las imágenes desde la danza permite concebirlas como un gesto, como esa acción a la que se refiere Didi-Huberman. Ahora bien, en la pieza elegida, *Xenos*: ¿cómo es ese movimiento?, ¿cómo es esa danza de Khan?, y ¿qué imágenes-gesto se producen? Debido al argumento particular de *Xenos* que detallaré más adelante, las imágenes generadas son unas que dan cuenta de una danza de la sublevación, de ahí que el paralelo se realice con la exposición homónima de Didi-Huberman.

I. Sublevación

En su exposición *Sublevaciones*, Georges Didi-Huberman organiza una curaduría en torno al tema de la sublevación, más precisamente, sobre la representación de los pueblos y sus sublevaciones en el sentido de lo estético y lo político. Antes de continuar, es necesario hacer una primera acotación: en francés, la palabra para sublevación es *soulèvement*, y esta tiene dos connotaciones con las que el historiador del arte juega. *Soulèvement* es, a la vez, “llevar a alguien a la sedición o al motín” y “excitar indignación, promover sentimiento de protesta” (Real Academia Española, s.f., definición 1 y 2), como el hecho –acto– de “levantar”, o mejor: “estado de lo que está levantado” (Larousse, s.f., definición 1). Y esta ambivalencia en el vocablo es fundamental para comprender a la *sublevación* en su doble dimensión política (excitar indignación, promover sentimiento de protesta) y estética (el acto o estado de lo que está levantado). Pues, ¿cómo es estéticamente un cuerpo que se está levantando en un izarse a causa de un sentimiento de protesta? ¿Cómo se yergue un cuerpo para ponerse en acción? ¿Acaso por ello, para Didi-Huberman, hablar de sublevación equivale a hablar de movimiento? Y los movimientos, la sublevación, precisa él, son cosas que transforman (Canal Encuentro, 2020, 5m22s).

Por ende, la sublevación supone tanto un acto de transformación, de metamorfosis, como una puesta en movimiento –levantamiento– por parte del cuerpo. Aún más, el historiador del arte añade que lo más importante de las sublevaciones son, en realidad, los cuerpos, y con ello, los gestos. Quizá sea por este motivo que en la exposición se podía ser testigo de diferentes formas de representación de las “sublevaciones”: desde grabados de Goya, hasta instalaciones, videos o fotografías. Es decir, todo tipo de cuerpos levantándose, irguiéndose; cuerpos que se resisten a caer, ya fuera literal o figuradamente. Aunque también, como revelan las dos imágenes siguientes (ver Figuras 1 y 2), se presenciaban cuerpos-objetos que aludían a la sublevación mediante el mero movimiento que emanaban; como si apelaran a una danza de la sublevación.



Figura 1. "Patriot", de la serie *Airborne*, Dennis Adams (2002). Centre National des Arts Plastiques, París.



Figura 2. *Rote Band*, Roman Signer (2005). Concept, París.

"¿Qué es lo que nos levanta?"¹ pregunta Didi-Huberman, a lo que responde: "fuerzas, físicas, corporales, sociales. Por ellas transformamos la inmovilidad

¹ Todas las traducciones son propias.

en movimiento, el abatimiento en energía, la sumisión en revuelta” (Didi-Huberman, 2016a, párr. 6). “Transformar la inmovilidad en movimiento, la sumisión en revuelta”. ¿No puede ser ésta una forma de referirse a *Xenos*? En este solo, Akram Khan presenta una pieza cuya temática, a pesar de no ser enunciada de manera explícita, tiene que ver con la sublevación. *Xenos* narra y denuncia la historia soterrada de los soldados indios enlistados en el ejército del Imperio Británico durante la Primera Guerra Mundial. Según el coreógrafo, la Historia, (o más precisamente su narración) puede llegar a ser hegemónica, pues, al estar escrita “por hombres blancos” (Khan, 2018), la construcción del relato histórico no narrará lo verdaderamente sucedido. Al contrario, se enfoca en las proezas y logros de estos *hombres blancos*, dejando en el olvido a todos esos *otros* que también participaron en ella. Por este motivo, para Khan fue fundamental encarnar las voces –y cuerpos– de aquellos soldados que cayeron en el anonimato de las trincheras, confrontados a lo absurdo y aleatorio de un combate del que siempre fueron extranjeros –*xenos*–; nunca había sido *su* combate. Así, lo que pretende Khan con esta y varias de sus piezas, es narrar *otra* historia, *otra* perspectiva: aquella de unas voces enmudecidas.

A partir de este argumento, Khan erige una danza que puede ser vista como una suerte de danza a manera de lucha entre la vida y la muerte, entre el olvido y la memoria; una danza-lucha entre la sublevación y la sumisión y, por qué no, entre la resistencia y la existencia. O aun, una danza-lucha que transforma el *abatimiento en energía y la sumisión en revuelta*. *Xenos* propone una reflexión política y poética sobre la identidad, la memoria y la humanidad; en tanto que “nuestros cuerpos son políticos” (Khan, 2018), Khan (en)carnará, literalmente, en un solo cuerpo –el suyo– a los millones de soldados desaparecidos, pronunciando así con su cuerpo su postura política.

Aunque no es el interés de este artículo realizar un análisis formal del movimiento de Khan, mencionaré únicamente algunos aspectos de su danza en *Xenos* para ponerlos a dialogar con las imágenes de sublevaciones de Didi-Huberman. Dancísticamente, la danza-lucha de Khan se deja ver gracias a un movimiento que podría ser calificado como *delirante*. Si el movimiento fuera puesto en palabras, nos hallaríamos frente a un individuo que repite una y otra vez la misma frase, la misma frase, la misma frase... una y otra y otra vez. Su movimiento se vuelve desquiciante, repetitivo, aparentemente sin sentido, intentando retratar un trayecto en vano, que no lo lleva a ningún lado, sino que simplemente permanece. Un movimiento que está solo siendo, sucediendo, en un tiempo gerundio que no concluye. ¿Cómo bailar en gerundio? El cuerpo de Khan crea formas que no llegan a culminar, esto es, el movimiento no concluye en una forma cerrada y delimitada que se pueda nombrar claramente. Al contrario, el cuerpo de

Khan se le sustrae a las palabras, pues, en el momento mismo en el que su cuerpo parece llegar a una forma definida, algo viene a interrumpirla, quebrando esa forma que podría haber tenido. Y esto es una constante en *Xenos*. De ahí que ser espectador de la danza de Khan nos vuelca a una suerte de presente en permanencia, como si escucháramos a Clarice Lispector declarar:

El presente es el instante en que la rueda de un automóvil a gran velocidad toca mínimamente el suelo. Y la parte de la rueda que aún no lo ha tocado, lo tocará en un futuro inmediato que absorbe el instante presente y hace de él pasado (2018, p. 19).

El presente es el instante en el que el cuerpo de Khan se deshace, se desfigura. ¿Cómo? Desdibujando(se) o desdanzando(se) en un futuro inmediato que absorbe el instante presente y hará de él pasado. Por ende, lo único que hay es una danza en presente en la que el cuerpo se des(hace), aunque en ese deshacerse, se está, en realidad, haciendo.

Por otra parte, conforme avanza la pieza, el cuerpo de Khan se cansa, se va quedando sin fuerzas, y es ahí en donde comienza esta lucha a manera de danza enunciada: entre la vida y la muerte, entre lo vertical y lo horizontal, entre el erguir y el yacer... En palabras de Didi-Huberman, es el abatimiento de Khan que él mismo transforma en energía, en fuerza. Entonces, ¿de qué se es testigo-espectador? Parece que de un cuerpo que busca desesperadamente salir de esa pereza en la que, en tanto cuerpo colonizado², se le quiere encerrar. Al contrario, ese cuerpo que danza levantándose quiere colocarse del lado de la acción, porque sabe que de ese lado se encuentra la vida. Se es testigo del cuerpo de Khan encarnando en él esos cuerpos que no han podido ser vistos, o bien, que fueron olvidados, por aquellos *hombres blancos* que han escrito una –su– Historia (hegemónica). La lucha es en contra de esos cuerpos hegemónicos que han querido aniquilar, acallar y soterrar, literal y figuradamente, bajo la tierra de las trincheras; en contra de esos cuerpos que pretenden sustraer la poca vida que les queda para que, por fin, dejen de sublevarse y yazcan perennes.

Ahora bien, ¿quiénes son esos que se sublevan? ¿Quiénes se levantan? ¿Quiénes se yerguen en un acto por recuperar lo que les está siendo arrebatado? “La gente que no tiene poder”, contesta Didi-Huberman (Canal Encuentro, 2018, 12m47s), y sin embargo, esos que se sublevan son potentes: “la sublevación es un gesto potente” (Canal Encuentro, 2018, 13m02s).

² Recuerdo que Khan está representando a soldados indios bajo la colonia británica. Por otro lado, la idea de una pereza atribuida a los colonizados es propuesta por Albert Memmi en *El retrato del colonizado* (2011) Temuko: Wallmapuwen, que desarrollaré enseguida.

Recalco aquí que el historiador del arte elige decir “gesto” y no otra palabra. “Sublevarse es arrojar a lo lejos la carga que pesaba sobre nuestros hombros y nos impedía movernos [...] es levantar los brazos hacia un futuro que se abre” (Didi-Huberman, 2016b, párr. 4). Y, ¿qué es lo que él mostraba en su exposición *Sublevaciones*? Eso precisamente: “brazos levantados hacia un futuro que se abre”. Exponía a la sublevación que, en tanto gesto, viene a derribar el agotamiento en el que “nos tiene la sumisión” (Didi-Huberman, 2016b, párr. 4). Es decir, se veían todo tipo de cuerpos (fotografías, videos, instalaciones, documentos) que, en el gesto de sublevarse, protestaban “con todos sus miembros”; cuerpos hechos de gestos intensos porque “saben decir «¡no!»” (Didi-Huberman, 2016a, párr. 7). Cuerpos que, frente a quienes los quieren anular o hacer de sus movimientos “movimientos imposibles”, oponen la “resistencia de fuerzas que son deseos” (Didi-Huberman, 2016b, párr. 3).

A partir de esto quizá se puede inferir que la sublevación va de la mano de una resistencia. ¿Frente a qué resistimos? ¿A caer? (¿Acaso en el olvido?) ¿A la opresión? ¿A la borradura? O bien, ¿se resiste frente al muro de la no-existencia? ¿Y cómo atravesar o derrumbar un muro sino izándonos sobre él o rompiéndolo? Por ende, si la sublevación conlleva una suerte de resistencia, puede que esta, a su vez, vaya de la mano con la idea de la existencia. Si los cuerpos sublevados oponen resistencia de fuerzas que son deseos, si las bocas se abren y exclaman el “no-rechazo y el sí-deseo” (Didi-Huberman, 2016b, párr. 4), ¿no puede ser el deseo otra forma de afirmar una existencia? ¿No es el deseo indestructible?

II. Resistir-existir

A esta altura huelga señalar que, en el acto de la sublevación, como en el vocablo, existe también un acto doble: tanto el de rebelarse como el de resistir y, por lo tanto, el de existir. ¿Qué es la resistencia sino la “acción y efecto de sobrevivir”? (Real Academia Española, s.f., definición 1). En consecuencia, quizá se pueda sugerir que la supervivencia sea entendida como una forma de afirmar, mediante la resistencia, la propia *existencia*. Para ello, es necesario realizar un breve apartado sobre algunos postulados de Albert Memmi para dar cuenta de cómo ciertas posturas decoloniales pueden enfatizar o reivindicar el gesto de la sublevación.

La Historia hegemónica a la que se refiere Akram Khan es, precisamente, aquella que abole o niega esas posturas *otras* de cierto modo no *oficiales*. Para ello apelo a Memmi (2011), quien expresa que el estatus del colonizado consiste, en primer lugar, en una serie de negaciones: “el colonizado *no*

es esto *ni* es lo otro”³ (p. 4), incluso, yendo más lejos: “el colonizado *no* existe como individuo” (2011, p. 4). Así, a partir de lo recién expuesto, ¿qué hay de sublevación y de resistencia en cuerpos colonizados? ¿Acaso la sublevación no es una forma de rebelarse en contra de este pensamiento que oprime y somete? ¿Acaso no es, como bien manifiesta Didi-Huberman, “ese decir ¡no!?” ¿No es ésa una manera de resistir, de oponer fuerzas y deseos inquebrantables frente a quienes lo quieren negar como individuo? La acción de sublevarse se presenta, efectivamente, como ese gesto intenso que, mediante una resistencia, le hace frente a un discurso hegemónico y deshumanizador que no considera a esas vidas como vidas porque no encajan dentro del marco dominante de lo humano (Butler, 2006).

Siguiendo a Memmi, el escritor asegura que el estatus del colonizado consiste en una suerte de deshumanización que lo despersonaliza y desrealiza. Por lo tanto, sublevarse equivale a ir a contracorriente de este pensamiento, puesto que así el colonizado se volvería visto, presente, en un hacer(se) *persona*, y eso es, justamente, lo que esos cuerpos están diciendo: “aquí estamos, resistimos”, y más aún, *existimos*. Son esas bocas que se abren para denunciar el *no-rechazo* y exclamar el *sí-deseo* que exhibía Didi-Huberman en su exposición.

Por otro lado, existe según Memmi, un cierto retrato mítico del colonizado que mencioné brevemente; este consiste en atribuirle al colonizado una “increíble pereza”, mientras que al colonizador se le atribuye “el gesto meritorio de la acción” (2011, p. 2). De esta forma, el gesto de la sublevación, como lo exhibía Didi-Huberman en *Sublevaciones*, y Khan con su cuerpo, demuestra que aquellos que se sublevar, aunque no tengan el poder, son potentes –y crean gestos potentes– al ir en contra de esta supuesta y falsamente atribuida pereza. Como lo develan las siguientes imágenes propuestas por Didi-Huberman, y los fotogramas seleccionados de *Xenos*, el cuerpo sigue resistiendo-existiendo mediante y gracias a sí mismo. El cuerpo solo se tiene a sí mismo (ver Figura 3, 4, 5, 6, 7 y 8).

³ Las cursivas son mías.



Figura 3. *Manifestantes católicos, Batalla de Bogside, Derry, Irlanda del Norte, agosto, Gilles Caron (1969).* Fondation Gilles Caron.



Figura 4. *Xenos, Akram Khan (2018).* Fotograma de video.



Figura 5. *Xenos*, Akram Khan (2018). Fotograma de video.

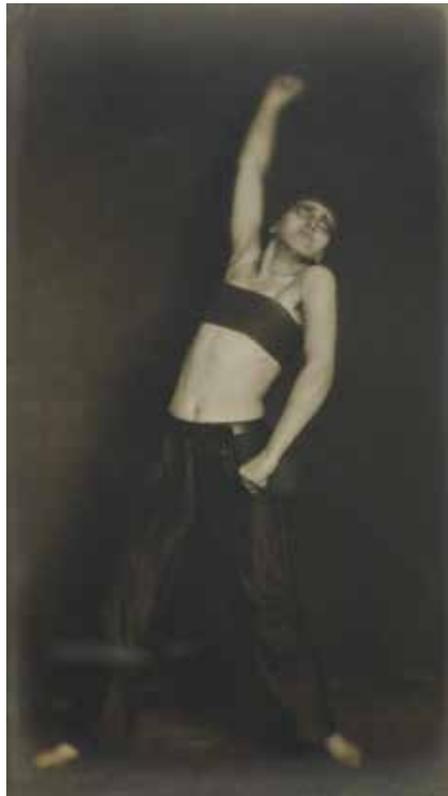


Figura 6. *Die Tänzerin Jo Mihaly*, Germaine Krull (1925).
Museum Folkwang, Essen.



Figura 7. Serie *Juchitán de las Mujeres*, Juchitán, Oaxaca, Graciela Iturbide (1983).

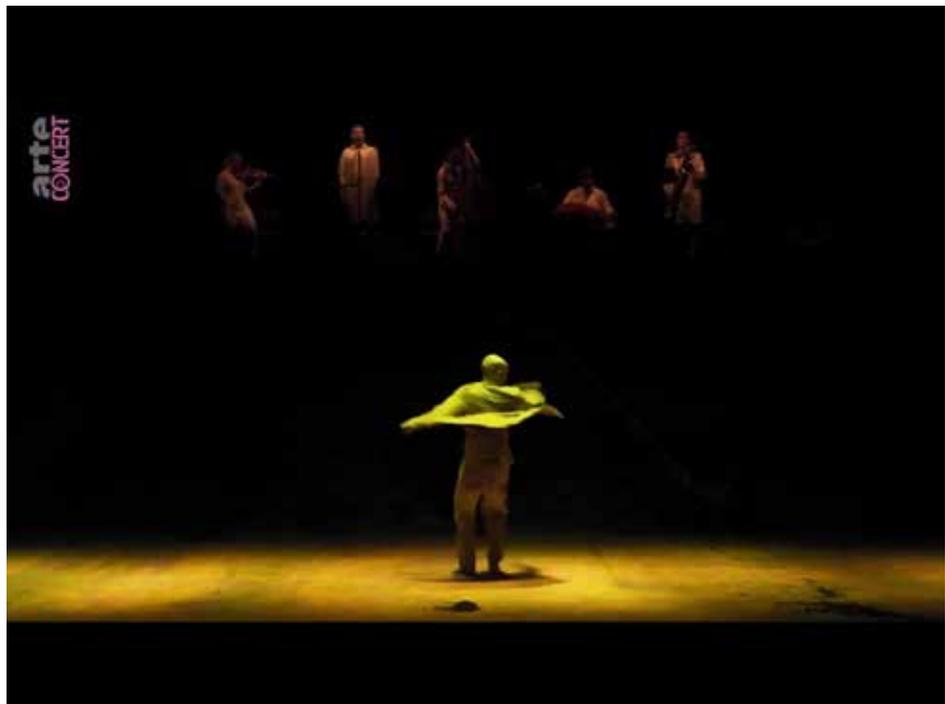


Figura 8. *Xenos*, Akram Khan (2018). Fotograma de video.

Y entonces, ¿qué tipo de imágenes emanan esos cuerpos que se izan para luchar en contra de la aletargada verticalidad? ¿Qué tipo de imágenes crea la sublevación? ¿Cómo leer estos gestos en su movimiento dancístico? ¿Puede existir una danza de la insurrección, así como existen estos gestos que ha develado Didi-Huberman? Y de ser así, ¿cómo nos relacionamos –espectadores– con este tipo de imágenes-gesto? ¿Dónde acomodar el cuerpo frente a esta danza?, ¿frente a estas imágenes? Si lo primero que se levanta al sublevarse es, precisamente, el cuerpo.

III. Imágenes abiert(a)s–cuerpos abiert(o)s

Para esbozar una respuesta, comienzo con un ejercicio: pongamos en paralelo la selección de imágenes de Didi-Huberman con los fotogramas que he extraído de Khan. En realidad, a lo largo de estas páginas ya he comenzado a hacerlo, entonces, volvamos a verlas. ¿Acaso no se podría sugerir que los cuerpos sublevados de Didi-Huberman están, de algún modo, danzando? A la inversa, ¿acaso no podemos plantear que los fotogramas del cuerpo danzante de Khan podrían formar parte de *Sublevaciones*? De este encuentro entre Didi-Huberman y Khan comienzo a introducir el último apartado de este texto: el concepto de *imagen abierta* que mencioné al inicio. Para ello, me coloco en algo parecido a una constelación de imágenes que no simplemente captan un instante de la danza, sino que son imágenes-huella, imágenes-acción, imágenes en tanto trazas visuales de un tiempo que quisieron tocar; creando así distintos tiempos. En suma, estos fotogramas no son solamente la representación de una danza de la que he sido espectadora, sino “las supervivencias, los anacronismos, los encuentros de temporalidades contradictorias que afectan a cada objeto, cada acontecimiento, cada persona, cada gesto” (Didi-Huberman, 2018, p. 37).

Así, aunque he extraído del movimiento danzante unos fotogramas que pueden parecer en apariencia inmóviles, en realidad estos devuelven el movimiento del que fueron extraídos al accionar a nuestro cuerpo-espectador. En consecuencia, para esta última parte, propongo concebir a Akram Khan no sólo como creador de una danza de sublevación, sino también como un tejedor de imágenes abiert(a)s y, por lo tanto, de cuerpos abiert(o)s. ¿Qué sería un cuerpo abierto? Aquel que no reenvía a metáforas que debemos interpretar, sino más bien un cuerpo que, como las imágenes abiertas, sea un cuerpo que se abre y se cierra, “como nuestros labios cuando buscan las palabras para ofrecer un habla a esa mirada” (Didi-Huberman, 2007, p. 25). Tanto la imagen como el cuerpo abierto sugieren un espacio, espacio que se vuelve necesario porque sin él no podríamos tomar distancia, y sin una toma de distancia se corre el riesgo de *identificarse* con aquello que se ve. Y de lo que se trata aquí más bien es de tomar distancia para tomar postura fren-

te a lo que se observa⁴. Ahora bien, ¿qué es lo que está ocurriendo en ese espacio abierto? Lo que sucede es un colapso en el que ya no hay afuera y/o adentro, sino más bien un intersticio, un entre-dos en ese cuerpo y/o la imagen. Para ello es importante contextualizar brevemente a Akram Khan y entender cómo, en su caso, él crea ese intersticio *en y a partir* de su cuerpo, y esto va de la mano con su contexto social y cultural.

Akram Khan es un coreógrafo y bailarín inglés nacido en 1974 en el seno de una familia de migrantes bangladesíes. Su familia decidió mudarse a Londres al término de la guerra de Independencia de Bangladés en 1971. Khan es, por lo tanto, poseedor de una suerte de doble herencia que se verá reflejada en la mayoría de sus obras dancísticas. En efecto, en ellas pone a dialogar la cultura inglesa con la bangladesí, más precisamente, sus obras establecen un diálogo y reflexión entre las ideas convencionales de la danza tradicional *kathak* con la danza contemporánea. Este andar entre dos polos se refleja en sus creaciones y determina, en cierta forma, su estética dancística. En este sentido, su lenguaje coreográfico parece ser la prueba de que las fronteras son difusas, de que no existe el negro o el blanco, sino grises que constituyen espacios intersticiales. Las obras de Khan se sitúan en esos espacios que se vuelven una potencia de creación para pronunciar(se) y enunciar(se); y, en suma, para ser.

“Hagamos lo que hagamos, nuestros cuerpos son políticos. En escena como en la vida, todo es una cuestión de elección y, hasta en los más pequeños detalles, nuestras elecciones son políticas” (Khan, 2018), manifestó en una entrevista. En el caso de *Xenos*, su elección ha consistido en encarnar una multiplicidad de cuerpos que no tuvieron lugar en la Historia; cuerpos combatientes, cuerpos heridos, pero también, cuerpos invisibilizados que se han tenido que sublevar y alzar frente a esos muros que los quieren ocultar. Pero ¿qué relación tiene esto con el concepto de imagen abierta?

L'image ouverte (2007) recopila una serie de ensayos que reflexionan sobre lo corporal en la imagen, mejor aún, que dan cuenta de lo corporal en las imágenes, de una suerte de corporalidad en las imágenes: “un mundo más violento de crisis y de espasmos” (Didi-Huberman, 2007, p. 29). A este respecto, la imagen abierta debe ser pensada menos como una categoría de imágenes y más como un momento privilegiado, como un “evento de imagen” (Didi-Huberman, 2007, p. 35).

Según Didi-Huberman, si la mayoría de las imágenes que nos rodean, no proponen más que pantallas, más que un mero parecer, frente a ellas la *imagen abierta* propone otro tipo de imágenes en las que las “formas, aspectos, pareceres se desgarran” (2007, p. 35). Estas imágenes que no

⁴ Puede que en este sentido el espacio creador por la imagen abierta se acerque al extrañamiento brechtiano.

propondrían más que pantallas son a lo que Walter Benjamin (2018) nombró el *analfabetismo de la imagen*. Benjamin argüía que, si lo que estamos viendo solo nos hace pensar en clichés lingüísticos, entonces, lo más probable es que nos hallemos frente a un cliché visual y no frente a una experiencia (en su caso, fotográfica).

¿Es posible el cliché visual dancístico? Quizá si lo que estamos viendo –un cuerpo que danza– únicamente nos hace pensar en clichés lingüísticos, es decir, en un cuerpo nombrable, identificable e interpretable, entonces *sí*, nos hallamos frente a un cliché visual dancístico y no frente a una experiencia. En cambio, ¿qué sucedería si concebimos a las imágenes siguiendo a Didi-Huberman? “Las imágenes nos abrazan, se abren *ante* nosotros y se cierran *sobre* nosotros, en la medida en la que suscitan *en* nosotros algo que podríamos nombrar experiencia interior” (Didi-Huberman, 2007, p. 25)⁵. Suscitan en nosotros algo, en otros términos, frente a este tipo de imágenes, la legibilidad y/o interpretabilidad de las imágenes ya no está dada de antemano puesto que estas se hallan privadas de clichés lingüísticos y, en consecuencia, el espectador se halla privado de producir sentido, de nombrarlas, de responder de manera convenida⁶. Esto significa que, en este otro tipo de imágenes, el espectador se halla frente a una imagen que, aunque sea por un instante, no produce ningún sentido. Quizá a tal grado que las palabras se le sustraigan, le sean robadas y no pueda nombrar aquello que tiene enfrente, aunque, ¡ajo!, su cuerpo sí esté sintiendo *algo*; eso que la imagen suscita en él. Así, en palabras de Didi-Huberman, este tipo de imagen “primero supondrá suspense, la mudez provisoria ante un objeto visual que lo deja desconcertado, desposeído de su capacidad para darle sentido, incluso para describirlo” (2018, p. 47). ¿Qué queda frente a la desposesión de nuestra capacidad para dar sentido? ¿No sentimos que se abre frente a nosotros un abismo de sinsentido? Puede que sí, pero, por fortuna, existe el cuerpo.

De tal modo, vuelvo a la danza para sugerir que con la danza de Khan sucede algo similar. Pues, aunque *Xenos* se base en un argumento narrativo, existirán momentos, instantes de suspense, de mudez provisoria frente a los que el espectador se vuelve incapaz de nombrar eso que *ahí hay*. Se queda suspendido –interrumpido– en su formulación: “ahí hay”, pero ¿qué?, ¿qué es lo que ahí hay? La frase se interrumpe para dar paso a un gerundio y decir: “ahí hay «algo» *sucediendo*”. Y eso que sucede, aunque sea por unos cuantos segundos, deja de pertenecer al orden de lo

⁵ Al hablar sobre experiencia interior, Didi-Huberman está haciendo referencia a Georges Bataille, *La experiencia interior*.

⁶ Las señalizaciones de tráfico son, justamente, clichés visuales y están pensadas para que reaccionemos de un modo convenido: detenernos, dar vuelta, dar preferencia, etc.

inteligible para bascular al orden de lo sensible. Esos instantes, al ser precisamente eso, momentos, son algunos de los fotogramas de video que se han expuesto en estas páginas. ¿Qué se ve ahí? Sabemos que es un bailarín, un cuerpo que danza, pero ¿qué forma tiene? ¿En verdad podríamos asegurar que eso que vemos es un hombre? ¿Un bailarín? ¿Khan? O, más bien, una figura híbrida *entre* lo humano y lo animal, sin nunca ser por completo uno u otro. Aunque más allá de ello, ¿importa definir qué es lo que se ve? Si eso que vemos *suscita algo* en nuestro cuerpo, ¿en realidad es necesario darle sentido?



Figura 9. *Xenos*, Akram Khan (2018). Fotograma de video.



Figura 10. *Xenos*, Akram Khan (2018). Fotograma de video.

Retomando así el diálogo entre la danza y un pensamiento crítico de la imagen, frente a los clichés visuales, frente a la mudez provisoria que impide dar sentido y describir, quizá la danza pueda (en el caso de Khan) contribuir a la propuesta de Didi-Huberman. ¿Por qué? Porque si la danza es cuerpo y movimiento, puede que, gracias a ella, gracias al cuerpo y su movimiento, sea más fácil aprehender a la imagen “en tanto que evento, acto, alteración en la que, de parte en parte, nuestro cuerpo se encuentra implicado, *puesto en movimiento*” (Didi-Huberman, 2007, p. 35)⁷. La idea de que las imágenes nos abracen, que se abran *ante* nosotros, se cierren *sobre* nosotros, en la medida en la que suscitan *en* nosotros algo, quizá sea una forma de develar que las imágenes nos (con)mueven en ese suscitar algo *en* nosotros que Didi-Huberman nombra, siguiendo a Bataille, como *experiencia interior*.

Ahora bien, ¿por qué es relevante destacar al cuerpo en la danza? Porque gracias al cuerpo danzante se pone en marcha, para el espectador, una suerte de contagio⁸.

En los músculos y las articulaciones se encuentran órganos sensoriales que reaccionan al movimiento, de igual forma que los órganos de la vista reaccionan a la luz [...] cuando vemos un cuerpo humano en movimiento, vemos un movimiento que puede ser producido por cualquier cuerpo humano, y en particular por el nuestro (Martin citado por Leroy, 2021, p.38)⁹.

Cuando vemos un cuerpo humano en movimiento, pero qué sucede con esos cuerpos que no son específicamente *humanos*, como aquellos exhibidos por Didi-Huberman. ¿Acaso esa definición no podría ampliarse para abarcar todos esos diferentes cuerpos sublevados? En ese sentido, una enseñanza dancística sería que, mediante un contagio corporal, es posible producir, o mejor, reproducir en nuestro cuerpo ese movimiento que estamos observando. Por lo tanto, ¿qué ocurre si en vez de simplemente ver las imágenes de *Sublevaciones* que han impregnado estas páginas, nos dejamos contagiar corporalmente por ellas? ¿Por esos cuerpos y por su

⁷ Las cursivas son mías.

⁸ La idea de un contagio en la danza ha sido trabajada desde varios puntos de vista, sin embargo, fue John Martin quien popularizó esta idea no como un contagio, sino mediante el concepto de empatía kinestésica: la “re-producción, en el cuerpo que se vuelve el receptáculo, de una sensación íntima de movimiento asociada a una gestualidad observada” (Martin, 1936, p. 110-178). Para más información véase, John Martin, *America Dancing: the Background and Personalities of the Modern Dance* (1936). Empero, a título personal, prefiero hablar de contagio y no de empatía.

⁹ Traducción propia.

movimiento? Si son cuerpos que se sublevan, que emanan una danza de la sublevación, ¿estaríamos siendo contagiados por esa danza?, ¿por ese levantamiento? ¿No somos entonces (con)movidos por aquello que vemos? ¿No sería cierto que esas imágenes en verdad nos abrazan, se abren *ante* nosotros y se cierran *sobre* nosotros en la medida en la que suscitan algo en nuestros cuerpos? Quizá se pueda ir aún más lejos, sugiriendo que la danza es, por ende, capaz de crear imágenes que van más allá de sus propios creadores (coreógrafos y/o bailarines), es decir, más allá de sus propias intencionalidades. Esto es, crearían imágenes que se desprenden de ellos para seguir viajando con todo aquel que las presencia, apropiándose las.

¿En dónde quedó la imagen abierta? En realidad, ésta ha ido cruzando este último apartado, pues, Didi-Huberman asegura que “no existe imagen sin *su* gesto de apertura” (2007, p. 42). Recalco nuevamente la palabra *gesto*, para enfatizar, una vez más, que la imagen implica un movimiento, y con ello no me refiero únicamente a nuestros ojos cuando recorren el soporte visual, sino a un verdadero gesto de apertura: toda imagen *abre* y es *abierto*. Esto porque abrir, según el historiador del arte, equivale a *desvelar*. Aún más:

Es el acto de apartar lo que, hasta este momento, nos impedía ver –puerta o cortina–, y es disponer, presentar la cosa ahora “abierto” en una relación espacial que hace comunicar un interior y un exterior, el espacio obtuso que contenía la imagen encerrada y el espacio obvio de la comunidad espectadora (Didi-Huberman, 2007, p. 42)¹⁰.

Por lo tanto, y con estas últimas reflexiones va concluyendo este texto. Abrir la imagen significa forzar un pasaje para acceder a ese adentro; es “*desplegar*, extender, expandir lo que estaba encerrado hasta ese momento” (Didi-Huberman, 2007, p. 43). Esto significa que abrir es, en cierto modo, una transgresión, pues, hay que romper un encierro. Por ende, para expandir y desplegar aquello que estaba encerrado, el cuerpo de Khan tiene que ser perforado, colocado en un abismo que lo des-coloca y transgrede. Sin embargo, ¿quién transgrede ese cuerpo? ¿Quién abre al cuerpo danzante? ¿Aquel que ve? ¿Aquel que reproduce su movimiento? ¿Soy yo quien traspasa y fractura el cuerpo del coreógrafo para desvelar su interior? Quizá sin quererlo, el cuerpo de Khan crea imágenes abiertas que perforan su propio cuerpo hasta deformarlo.

Por último, quiero recordar un texto de Charles Baudelaire al que hace referencia Didi-Huberman en *L'image ouverte*. Según el filósofo, en *Morale*

¹⁰ Traducción propia.

du joujou, el poeta explica la lógica de la imagen abierta. Según Baudelaire (Didi-Huberman, 2007), cuando un niño juega con sus juguetes, los rompe y, mediante este acto de ruptura, queda expuesta la cruel lógica de la imagen abierta. ¿Por qué este acto? Porque para *comprender*, el niño debe ver lo que hay adentro, debe *abrir* para ver el adentro: “desplegar, extender, expandir lo que estaba encerrado.” (Didi-Huberman, 2007, p. 43) ¿Qué sucede si el cuerpo que danza es concebido bajo esta lógica? Ya no solo como un cuerpo que danza, que reproduce la coreografía que le ha sido enseñada, sino como un cuerpo que, para aprehender debemos destruir. ¿Quién destruye? ¿Aquel que desde su butaca es espectador de ese cuerpo? Aunque si se ha dicho que la danza contagia a quien la ve y que, mediante ese contagio existe una suerte de reproducción del movimiento en el cuerpo espectador, ¿acaso el cuerpo espectador también quedaría desplegado, extendido, expandido y transgredido? Por otra parte, si las imágenes de *Sublevaciones* también son comprendidas en este sentido, ¿transgrede el espectador que recorre la exposición? Y, ¿es a la vez él mismo abierto por esas imágenes de gestos potentes?

Si se ha dejado el diálogo de la danza hacia el final es porque quizá una vez efectuada la coreografía de la lectura, del desplazamiento de los ojos a lo largo de las líneas, al volver a las imágenes de la exposición, se sea capaz no solo de *ver* e intentar describirlas, sino de experimentarlas, de dejarse contagiar de gestos intensos cuando los cuerpos saben decir ¡no!; de esos cuerpos cuya energía del rechazo “levanta al espacio entero”; cuerpos hechos de deseos indestructibles “cuando la potencia de las sublevaciones consigue sobrevivir más allá de su represión o de su desaparición” (Didi-Huberman, 2016a, párr. 7). Así, es volcarse en el abismo de los cuerpos que se sublevan, que se rebelan y resisten al olvido mientras que una –nuestra– mirada espectadora los abre, los destruye para mejor captarlos, interiorizarlos y experimentar(los), al tiempo que nos abren y transgreden a nosotros también. Quizá tan sólo en ese espacio abierto, en ese abismo, se halle la experiencia que suspenda el habla, que nos desposea de dar un sentido, pero frente a la que siempre se tendrá al cuerpo. Un cuerpo en el que sobrevive la potencia del gesto de lo sublevado.

Referencias

- Benjamin, W. (2018) "El narrador". En *Iluminaciones* (J. Aguirre y R. Blatt, trad.) Madrid: Taurus.
- Butler, J. (2006). *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. (F. Rodríguez, trad.) Buenos Aires: Paidós.
- Canal Encuentro. (30 de junio del 2018). *Diálogos transatlánticos II: Georges Didi-Huberman y Gabriela Siracusano*. [Archivo de video]. YouTube. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=EyJDSj-ekuU>
- Didi-Huberman, G. (2007). *L'image ouverte*. Paris: Gallimard
- _____. (18 de octubre de 2016a). *L'exposition*. Jeu de paume. Recuperado de: <https://archive-soulevements.jeudepaume.org/exposition/index.html>
- _____. (18 de octubre de 2016b). *Un parcours*. Jeu de paume. Recuperado de: https://archive-soulevements.jeudepaume.org/parcours/index.html#theme_gestes
- _____. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes
- Khan, A. (2018). *Xenos*. [Folleto del espectáculo] .
- Larousse. (s.f). *Soulèvement*. En Larousse. Recuperado el 20 de octubre del 2020 de <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/soul%c3%a8vement/73675?q=soul%c3%a8vement#72850>
- Leroy, C. (2021). *Phénoménologie de la danse. De la chair à l'éthique*. Paris: Hermann.
- Lispector, C. (2018). *Agua viva*. (E. Losada, trad.) Madrid: Siruela
- Memmi, A. (2011). *El retrato del colonizado*. Temuko: Wallmapuwen
- Real Academia Española. (s.f). *Sublevación*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 20 de octubre del 2020 de <https://dle.rae.es/sublevaci%C3%B3n?m=form>
- _____. (s.f). *Supervivencia*. En Diccionario de la lengua española. Recuperado el 20 de octubre del 2020 de <https://dle.rae.es/supervivencia?m=form>