

# ***Je suis une pipe.***

## **Autobiografía: cuerpo, imagen y memoria**

**Tatiana Clavel Gimeno**

*Conservatorio Superior de Danza de Valencia*

**Raúl León Mendoza**

*Universidad Politécnica de Valencia*

### **Resumen**

Desde nuestra experiencia en el campo de las artes escénicas y visuales hemos generado un dispositivo teórico-práctico que a través de la autobiografía y a partir del *Atlas Mnemosyne* de Warburg y el concepto de imagen dialéctica de Benjamin, recomponga la relación entre el cuerpo y la imagen.

### **Palabras clave**

Autobiografía; memoria; artes escénicas; artes visuales; danza.

### **Abstract**

Based on our experience in the field of performing and visual arts, we have created a theoretical-practical dance piece that recreates the relationship between body and image by taking into account the *Atlas Mnemosyne* by Warburg and the concept of dialectical image by Benjamin, and also an autobiographic style.

### **Keywords**

Autobiography; memory; performing arts; visual arts; dance.

Ahora bien, ¿quién me puede decir seriamente que ese conjunto de trazos entrecruzados, encima del texto, es una pipa? ¿O acaso hay que decir: Dios mío, qué estúpido y simple es todo esto; ese enunciado es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que el dibujo que representa una pipa no es una pipa? [...] Por más que sea el poso, en una hoja o en un cuadro, de un poco de mina de plomo o de un fino polvo de tiza, nos “reenvía” como una flecha o un dedo índice apuntando a determinada pipa que estaría más lejos, o en otro lugar; es una pipa<sup>1</sup>.

A partir del texto con el que Foucault elucubra sobre el cuadro de Magritte *Ceci n'est pas une pipe* hemos elaborado una serie de *desplazamientos* basados en las sustituciones terminológicas dentro del texto. Así, creemos que, cuando vemos una fotografía en la que aparecemos, la operación de identificar el referente con lo referido multiplica su potencia, rompiendo todas las evidencias en contra de la ilusión de la representación de algo tan móvil (en el tiempo, en el espacio, celularmente, identitariamente) como el cuerpo.

Entonces, después de mirar una fotografía donde aparezco y reflexionar sobre la representación, yo digo: ‘Este no soy yo’. Pero ¿quién me puede decir seriamente que ese conjunto de píxeles dispuestos en una matriz, soy yo? ¿O acaso hay que decir: Dios mío, qué estúpido y simple es todo esto; ese enunciado es perfectamente verdadero, puesto que es evidente que una fotografía que representa mi cuerpo no es mi cuerpo? Por más que sea un impulso eléctrico, en una pantalla, de un poco de código binario, nos “reenvía” como una flecha o un dedo índice apuntando hacia mí que estoy aquí ahora, o en otra foto; soy yo.

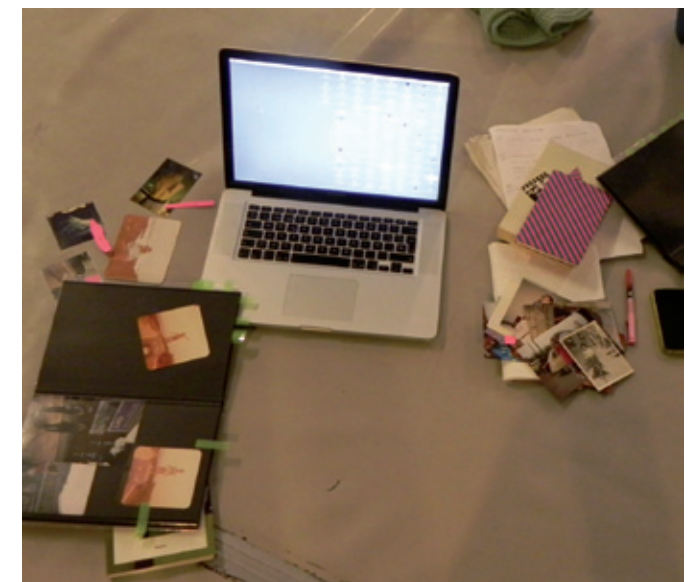
La relación entre el texto y la imagen no nos viene dada en el soporte físico de la imagen, como es el caso del cuadro de Magritte. En nuestro caso esta relación la autoproducimos mentalmente. “Ese pequeño espacio blanco”<sup>2</sup> al que se refiere Foucault, que separa el texto y la representación, la afirmación ‘soy yo’ y la imagen en la que nos vemos representados, se genera en el interior de nuestro *cuerpo*. Nuestra predisposición cultural fabrica una maraña neuronal donde la imagen inteligible de mi representación y la afirmación ‘soy yo’ estará seguramente a unos pocos centímetros fisiológicamente dentro de mi cabeza. Lo que cuenta es que nuestra intersubjetividad ante el mismo impulso que produce la observación de un cuerpo (que interpretamos como el nuestro) el pie de foto con la afirmación ‘soy yo’ se sitúa más próximo neuronalmente que el ‘no soy yo’. Nos cuesta más interponer entre el estímulo y la respuesta toda una capa

crítica sobre la representación. Donde mejor funciona esta relación automática es actuando sobre nosotros mismos, en el acto de re-conocerse. Aunque intentemos analizar críticamente esta relación, almacenamos en diferentes soportes nuestro cuerpo imagen, conservamos álbumes en papel de cuando la fotografía era analógica y construimos en las redes sociales un relato de nosotros mismos basado casi enteramente en imágenes.

Sin embargo, la construcción de la identidad tal y como la entendemos en Occidente (unitaria en cuanto a cuerpo y lineal en el tiempo) entra en crisis con imágenes en las que no somos capaces de poner como *pie de foto* ‘este soy yo’ o ‘este no soy yo’. Existen algunos lugares donde la superficie de la representación se *craquela* y entra en crisis. Pensamos en álbum familiar como una forma crítica de construcción de la identidad puesto que allí se dan ciertas confusiones. No cabe una aseveración rotunda sobre la identidad, sino más bien un juego de diferencias y similitudes entre lo que discernimos como nosotros, lo que identificamos como nuestro y lo que compartimos con los demás con los que estamos emparentados... por eso nos gusta tanto.

Es con este interés con el que hemos llegado a las imágenes del álbum familiar, pero en este caso no para afianzar una identidad unitaria, sino con la intención de generar una maquinaria escénica que produzca *otra memoria*, construida en base a las relaciones que establecen las imágenes de esos cuerpos con el cuerpo en escena.

Proceso de trabajo en el estudio



<sup>1</sup> FOUCAULT, 1981: 31-32.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 41.



Procesos de trabajo.  
Especulaciones sobre  
el álbum familiar

La construcción de una narración a partir de imágenes de archivo, en nuestro caso archivo familiar, nos remite al trabajo planteado por Aby Warburg. Encontramos que podemos aplicar la metodología de trabajo de Warburg en torno a las imágenes en nuestro álbum familiar. Aquello que para él sobrevive, es estudiado a través de su repetición, su diferencia, similitud y esto siempre está implícito en cualquier archivo gráfico familiar.

Esta *otra memoria* que buscamos, como señala Didi-Huberman, “se reconoce por sus síntomas y supervivencias” (Huberman, 2008: 18). Nuestra intención es acometer una construcción narrativa basada en representaciones del cuerpo, desde lo particular de nuestra constelación de *cuerpos familiares*. Recuperar nuestra historia desde lo excluido, desde un lugar diferente al que se escribe la historia en el consenso positivista.

Esta investigación práctica se basa en extraer de las imágenes de nuestro álbum familiar nuestros “síntomas” (Huberman, 2007). Entendemos *síntoma* no como concepto clínico sino como un proceso crítico. Síntoma como aquello que para Didi-Huberman aparece en las imágenes de forma fugaz y desvela el *phatos*.



Proceso de trabajo en el teatro. Sustracciones de la  
imagen, adiciones del cuerpo

Queremos recuperar una memoria que muestre los cuerpos supervivientes, así como Didi-Huberman habla de la “función memorativa” de las imágenes en Warburg. Nosotros pretendemos buscar esta función memorativa a través del cuerpo.

¿La “función memorativa” de las imágenes? Esa es la cuestión a la que desde el principio, respondía el concepto warburgiano de supervivencia. Es el modo en que las imágenes sobreviven y retornan en un mismo movimiento, que es el movimiento –el tiempo dialéctico– del síntoma.

Nuestro objetivo es hacer una transposición del concepto de *supervivencia en la imagen* a la *supervivencia del cuerpo* que nos ayude a construir un sistema coreográfico que hable de nuestra historia, de nuestra memoria.

Warburg evolucionó los modelos de análisis de la historia incluyendo el interés por las polaridades y la psicología de la expresión humana. Su metodología de trabajo propone una lectura alternativa a la linealidad cronológica trazada por las disciplinas historicistas, creando un sistema de análisis complejo y anacrónico.

Con su *Atlas Mnemosyne*, Warburg crea una *máquina* de análisis de las cosas que no se basa en la correspondencia de una cosa con otra en función del concepto de tiempo lineal (causa-efecto). Está basada en una re-lectura conceptual de las imágenes. El *Atlas Mnemosyne*, según Oliveras, es para Warburg “una máquina para pensar las imágenes, un artefacto diseñado para hacer saltar correspondencias, para evocar analogías. Este es el mensaje de Warburg inscrito en el reverso del *Atlas Mnemosyne*”<sup>3</sup>.

Esta forma de re-lectura continua de la imagen nos enlaza con el concepto de imagen dialéctica de Benjamin. Para Luelmo, interpretando a Benjamin, “no existe un cierre de la historia”<sup>4</sup>, aquel que enfrenta una imagen debe “ser consciente de la existencia de datos insospechados, de intersticios en los cuales sigue vibrando una verdad pretérita, y es obligación del historiador saber extraer de las imágenes calladas ese núcleo aún intacto”<sup>5</sup>. Se nos plantea de esta forma el concepto de imagen dialéctica como aquella imagen que transita desde el pasado al presente para dialogar con la narración o con el sujeto.

Es a través de las imágenes, como nos proponemos construir nuestra propia historia. Si bien somos conscientes de que hemos realizado un nuevo despla-

Especulaciones sobre la genealogía de la danza en los cuerpos del álbum familiar



zamiento conceptual puesto que el propósito de Benjamin en su relación dialógica con la imagen pasada tenía un fuerte trasfondo de sentido político y por lo tanto refiere a una forma de interpretar el mundo inscrita en la modernidad. Benjamin pretendía con esto alcanzar a través del dispositivo de la imagen dialéctica otras lecturas de la historia que consiguieran una emancipación de clase. Comprendido el fracaso de la modernidad, realizamos una transposición del concepto de imagen dialéctica aplicándola a la autobiografía. Con esta operación pretendemos salir del historiador, romper con la linealidad histórica positivista para dar paso a lo fragmentario, a lo subjetivo y anacrónico desde la imagen dialéctica, en esta ocasión centrada en el microrrelato.

Partiendo de estos referentes hemos *forjado* nuestra propia máquina. Desde esta perspectiva es desde la que hemos re-abierto un proceso de diálogo entre la danza y la imagen. Estableciendo una comunicación entre la intérprete y la imagen de sus cuerpos familiares. Allí donde Benjamin propone una nueva lectura y una nueva escritura sobre la imagen, nosotros proponemos la *re-interpretación* a través del cuerpo. Allí donde Warburg propone una superficie, un *campo de batalla* espacial donde son las propias imágenes de los cuerpos las que rescatan unas a otras y se empujan dentro del influjo de este relámpago esférico, nosotros proponemos una yuxtaposición de cuerpos representados que desemboquen en otro cuerpo, que hemos llamado *cuerpo crítico*.

Hemos alterado los términos de estas dos máquinas (Warburg, Benjamin), hemos trucado sus motores componiendo una sola máquina escénica. Aquella superficie de tela negra sobre la que Warburg extiende las imágenes antes de imponerles una posición cartesiana en función de sus interrelaciones e intrarelaciones, se ha vuelto espacio escénico y por lo tanto ha ganado, no solo

<sup>3</sup> OLIVERAS, J. V. (3 de diciembre de 2010). “Atlas Mnemosyne”. *El Cultural*.

<sup>4</sup> DE LUELMO JAREÑO, J. M. (2007): “La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de la imagen dialéctica”. *Escritura e imagen*. 3. 163-176

<sup>5</sup> *Ibid.*



Proceso de trabajo en el teatro. Sustracciones de la imagen, re-ediciones del cuerpo

espacio sino también tiempo. Aquel papel que Benjamin depositaba en el historiador como encargado de “leer lo que nunca ha sido escrito” (Benjamin, 1967: 46) se ha vuelto una capacidad de la intérprete en escena.

Nuestra energía viene inscrita en nuestro patrimonio de imágenes que nos representan, en las pipas que somos y con las que decidimos dialogar. Nuestra fuente de energía está depositada en el álbum familiar. Cuando nos enfrentamos a las fotografías de nuestro álbum les damos un nuevo sentido a las imágenes, las conocemos, y reconocemos las historias que hay tras ellas, pero las experiencias acumuladas por nosotros desde que *ocurrieron* hasta el *tiempo-ahora* nos hacen actualizarlas, adivinar nuevas cosas en ellas, llenarlas de una *nueva vida*. Nuestro devenir cambia nuestra forma de entender el mundo y con ello las imágenes y su significado. Dos puntos móviles que dialogan en el espacio escénico.

En nuestro *Atlas*<sup>6</sup> creemos haber encontrado la salida para un cuerpo, el nuestro, que normalmente es considerado una herramienta, en tanto que productora de bienes y servicios (lugar en el que incluimos también a la creación coreográfica de nuevos movimientos). Nos sumergimos en los *viejos movimientos* y *ocupamos lo ya ocurrido*. ¿Cómo podría funcionar ahora nuestro cuerpo al servicio de nuestra historia, de nuestra biografía, al servicio de nosotros mismos?

<sup>6</sup> CLAVEL, Tatiana, y LEÓN, Raúl. (2015): “Atlas”, <<https://vimeo.com/153391813>>; [consulta: 20, diciembre, 2015].



Proceso de trabajo en el teatro. Re-ediciones de la imagen, re-ediciones del cuerpo



Proceso de trabajo en el teatro. Re-presentaciones de la imagen, re-ediciones del cuerpo

### Referencias bibliográficas

BENJAMIN, W. (1967). *Ensayos escogidos*. Buenos Aires: Sur.

CLAVEL, T., y LEÓN, R. (2015). "Atlas", <<https://vimeo.com/153391813>>; [consulta: 20 de diciembre de 2015].

DIDI-HUBERMAN, G. (2007). "Un conocimiento por el montaje". *Minerva. Revista del Círculo de Bellas Artes*, época IV, n.º 5. Madrid: Círculo de Bellas Artes. <<http://www.revistaminerva.com/articulo.php?id=141>> [consulta: 27 de septiembre de 2015].

— (2009). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

FOUCAULT, M. (1981). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Barcelona: Anagrama.

LUELMO JAREÑO, J. M. de (2007). "La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de la imagen dialéctica". *Escritura e imagen*. 3.

OLIVERAS, J. V. (3 de diciembre de 2010). "Atlas Mnemosyne". *El Cultural*.