

Imaginación Iconoclasta / Dr. Edwin Culp

Por: Oralia Itzamná Ponce Monroy

¿Qué es el carbón entra las manos?

Ensayo sobre la materialidad y la imaginación en *LEIB ¿qué desea un cuerpo? y ¿qué resiste un cuerpo?* del coreógrafo Shantí Vera.¹

El proyecto de tesis que realizo para la Maestría en Estudios de Arte con el título: “El cuerpo afectado en dos obras del proyecto LEIB de Shantí Vera, un estudio desde la experiencia” es un rizoma que se desenvuelve en cuatro piezas, *LEIB ¿qué desea un cuerpo?*, *LEIB ¿qué resiste un cuerpo?*, *LEIB ¿qué puede un cuerpo?* y *Danza centroamericana de los muertos*². Quizá cualquier otro artista hubiera optado por hacer una sola pieza, pero a Vera le interesaba

¹ Shantí Vera. Su práctica artística es un compromiso poético y político por la defensa del cuerpo. Comprende a la coreografía como la posibilidad de imaginar estrategias de organización sensible desde los cuerpos que se mueven para hacer aparecer otros mundos; desde ese territorio se desarrolla profesionalmente como artista, coreógrafo, bailarín, director de escena, autor, curador, productor y pedagogo. Es Licenciado en Danza Contemporánea con Felicitación Especial por la Universidad Veracruzana (2008) y Master en Práctica Escénica y Cultura Visual por la Universidad de Castilla-La Mancha y el Museo Nacional Reina Sofía en Madrid, España (2021). Actualmente estudia la Maestría en Pedagogía de las Artes de la Universidad Veracruzana en donde desarrolla la tesis «Pedagogía del vacío». En el año 2007 funda el laboratorio de artes y humanidades CUATRO X CUATRO, con este proyecto, profesionalmente se ha presentado en los principales recintos culturales de México y en los lugares más recónditos de la mal llamada periferia de México, además en múltiples festivales, teatros y encuentros de contextos diversos en más de veinte países de Latinoamérica y Europa. En el año 2009 funda el FESTIVAL4X4; con quince ediciones a la fecha, ha organizado, curado y producido la participación de más de 500 artistas nacionales e internacionales que han presentado su trabajo en quince ciudades de México. Actualmente el FESTIVAL4X4 tiene su sede en el Centro de las Artes de Playas de Rosarito, Baja California. Como investigador y pedagogo, desde el año 2007, desarrolla dos espacios/metodologías de investigación artística que imparte a manera de taller como invitado en universidades, compañías y festivales de diferentes ciudades de México, Latinoamérica y Europa: el “Laboratorio de pensamiento en acción EL CUERPO VACÍO” y “CONSIDERACIONES PARA CULTIVAR VOLCANES, laboratorio de imaginación, creación, coreografía, escena y pensamiento”.

<https://teatrounam.com.mx/teatro/semblanzas/shanti-vera/>

² “LEIB es una investigación que pone al cuerpo como primer territorio de pensamiento sensible y encuentro sensible con lo otro, con el mundo. Se despliega sobre un mapa que habita cuatro preguntas: ¿qué puede un cuerpo?; ¿qué desea un cuerpo?; ¿qué resiste un cuerpo?; ¿qué olvida un cuerpo? Estas preguntas están atravesadas en lo abstracto por Spinoza y Nietzsche y en lo concreto se relacionan con el conocimiento que cultivan integrantes de colectivos de buscadores de personas desaparecidas en México, un conocimiento que disuelve las fronteras entre la experiencia empírica, mística y metafísica y la ciencia; entre la intuición y la técnica, entre el presentimiento y el saber[...]. LEIB comenzó como un proyecto de investigación artística gestándose desde el año 2019” Shantí Vera, «LEIB», *Accesos: Revista de investigación artística*, n.º 5 (2022): 106, <https://www.accesos.info/accesos-n5/shanti-vera.>

pensar en un problema fundamental en México, la desaparición forzada, junto a la insistencia y el cuidado de las personas buscadoras, la poesía de su madre Mirtha Luz Pérez Robledo y generar un conjuro para hacer aparecer a todas las personas desaparecidas. Esto requería un proceso complejo. Tomo como objeto de estudio las primeras dos obras escénicas de la investigación del coreógrafo chiapaneco.

Es importante ubicar al artista en México como territorio específico, porque así entendemos que no hablaría de la misma forma si se ubicara en cualquier otro lugar. Es específicamente desde este espacio en el que se ha desarrollado un imaginario en donde una montaña de bolsas o un montón de carbón dentro de un escenario pueden significar algo particular. Vera pone en relación en las obras materialidades cotidianas: bolsas de plástico negras, telas negras y carbón.

Las obras me empujan a desplazarme y encontrar esos detalles y desplegarlos en el análisis de las imágenes. Didi-Huberman invita a pensar las imágenes como un momento dinámico, dice que la imagen no pertenece al tiempo de la historia lineal, no son únicamente los formalismos que tiene en su estructura, ni su materialidad. La imagen tiene y produce memoria.³ Así en las obras las imágenes en movimiento develan sentidos de memoria y emociones, son quinestésicas.

En este ensayo quiero hacer alusión al carbón, jugar con las imágenes de archivo y la materialidad, y hacer de ellas una disertación de posibilidades. Parto de que la mirada no es neutral y tiene que ver con la construcción de quien especta. La mirada conforma, forma al sujeto y reconfigura a quien mira.⁴ Por ello este análisis parte de una mirada subjetiva y particular. En mi caso, estudio las obras a partir de mi memoria como espectadora y *performer*, pero también valiéndome del archivo de video y fotografías de la compañía *Cuatro x Cuatro*.

Nancy habla de la imposibilidad de la representación de la muerte, de la posible representación de lo ausente, “La representación no es un simulacro: no es el reemplazo de la cosa original; de hecho, no se refiere a una cosa: o es la presentación de lo que no se resume

³ George, Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011)

⁴ John Berger. *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili SL, 2016)

en una presencia dada y consumada (o dada consumada), o es la puesta en presencia de una realidad (o forma) inteligible por la mediación formal de una realidad sensible.”⁵

El carbón, en ese sentido, no es solo carbón es un cuerpo que hace alusión al aparecer de los cuerpos desaparecidos. Para dar presencia a lo que no puede tenerla. En las primeras imágenes de *LEIB ¿qué desea un cuerpo?* se encienden dos cenitales, uno en proscenio y otro al fondo del escenario marcando una diagonal visual, en el primero hay un montoncito de carbón, uno de los *preformes* va juntando en sus manos poco a poco pedazos de carbón, y caminando lleva los puños de este hasta el otro cenital, para reacomodarlos de nuevo en otro montón. Así va hasta que cambia todo el montón de un cenital a otro.

El carbón es un cuerpo más que participa de la composición espacial y coreográfico de la obra. Cuando en el espacio se quedan los cuerpos suspendidos, aparentemente inmóviles, aunque en realidad hay movimiento. En otro momento de la pieza los cuerpos se detienen para construir un gesto, sensación, un *conjuro* que se va detonando en cada acción. Entonces vuelve a verse el montón de carbón en el piso, junto a él una tela negra, junto a la tela una mujer, otras tres personas en el espacio y al fondo una pantalla blanca sobre la que se proyecta un texto, al ras de este en un extremo unas bolsas negras se apilan juntas.



LEIB ¿qué desea un cuerpo? 2022. Fotografía de Paulina Cervantes/Maremoto producciones, archivo de la compañía Cuatro x Cuatro

Al final de *LEIB ¿qué desea un cuerpo?* una *performer* esta tendida boca abajo al lado de un montoncito de carbón, otra viene hacia ella y la jala para ponerla sobre su propio cuerpo y así poder trasladarla reptando por el piso hasta llevarla hacia afuera del escenario.

⁵ Jean Luc-Nancy. *La rerepresentación prohibida* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006) p 30.



Capturas de pantalla en secuencia desde el archivo de video de la compañía Cuatro x Cuatro/
Maremoto producciones

La imagen me devuelve la mirada me hace preguntarme sobre el peso, sobre mi peso, sobre el peso de otro cuerpo sobre el mío. Mi imagen, lo que miro, se transforma en pensamiento, en imaginación en algo que se va construyendo.

Desde donde miro y estudiando las obras, devienen las preguntas ¿Qué provoca un cuerpo tendido junto a un montón de carbón? ¿Cuánto pesa trasladar entre las manos durante largo rato montones de carbón? El carbón es un elemento que transita de algo vivo. El árbol al calentarse lentamente en un horno cerrado elimina la humedad y descomponiéndolo hasta dejar un residuo. ¿El carbón es un residuo? Es un residuo, es un rastro. El carbón es un elemento anacrónico, deviene de otro tiempo.

En mi niñez servía para pintar en el piso aviones y dibujar otras cosas sobre él. Es lo que queda de una fogata después de largas charlas o de las contemplaciones más profundas y necesarias. El carbón es un residuo, es combustible, se enciende, quema, alumbraba, arde, duele, mancha, ensucia. Mondzain plantea que ver la imagen es acceder a algo, lo visible es un rastro, el vestigio de una presencia, lo visible, sin embargo, no contiene la imagen. Ver es convertirse en espectador de la imagen y esto nos remite al habla, hablar de lo que vemos, de la experiencia de ver.⁶

La escena es ese espacio de posibilidades en el que las imágenes propuestas llegan a quien mira desde lo sensible, dice Nancy en *La imagen lo distinto*: “La imagen me arroja a la cara una intimidad que me alcanza en plena intimidad —por la vista, por el oído o por el sentido mismo de las palabras—. Lo cierto es que la imagen no es sólo visual: también es musical, poética e incluso táctil, olfativa o gustativa, quinestésica, etc.”⁷ La escena es

⁶ Marie-José Mondzain, “What Does Seeing an Image Mean?”, *Journal of Visual Culture* 9, n.º 3 (2010): 307.

⁷ Jean-Luc Nancy, «La imagen: lo distinto», *Revista Laguna* 11 (septiembre 2002): p 12.

entonces ese espacio de imágenes en movimiento, acciones que proponen sensaciones y pensamiento.

Aunque no quiera verla, dice Nancy “La imagen me toca y así tocado y sacado por ella, en ella, me entretengo con ella. No hay imagen sin que también yo mismo sea a su imagen, no obstante sin pasar en ella, a poco que la mire, es decir, a poco que le preste la mirada.”⁸ Ver esta en el ojo y el ojo está encarnado. La luz rebotando en la superficie y es lo que llega a la vista, pero la mirada como dispositivo del ver me toca, la atraviesa, la imagen que se me presenta genera significantes en mi memoria.

Ver es interpretar plantea Mirzoeff, puedo hacer un entramado en eso que se me presenta en la imagen como algo sublime, en tanto que como lo describe: lo sublime es esa experiencia placentera que representa lo que en la realidad sería doloroso o terrorífico, presentar lo impresentable.⁹ Como se plantea en *LEIB*, la escena es un espacio que posibilita el aparecer de los miles de cuerpos desaparecidos y convoca su presencia junto a las acciones.

¿Qué es digno de ser visto, pensado y hablado? Imaginar posibilidades de proponer imágenes en movimiento que nos hagan sentir y pensar, agotar la significación y con acciones mínimas volver a poner esa materialidad al servicio de la imaginación. El carbón tiene una capacidad combustible, arde, y es en la capacidad de arder de la materia que afecta, *implica* en palabras de Didi-Huberman en su libro *Arde la Imagen* plantea que el artista que se implica no es indiferente a lo real, eso que logra ver lo moviliza, ya que ese movimiento es intempestivo e incapaz de detenerse, como algo a lo que se acerca uno. Pero la mirada “...supone la *implicación*, el *entre afectado* que se reconoce, en esa misma implicación, como sujeto.”¹⁰ Implicarse es darle forma a la experiencia. Escribe que:

La imagen es algo muy distinto de un simple recorte realizado sobre los aspectos visibles del mundo. Es una huella, un surco, una estela visual del tiempo lo que ella deseó tocar, pero también tiempos suplementarios -fatalmente anacrónicos y heterogéneos entre sí- que no puede, en calidad de arte de la memoria, dejar de aglutinar. Es ceniza mezclada, hasta cierto punto caliente, que proviene de múltiples hogueras.¹¹

⁸ Idem, p 15.

⁹ Nicolas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós, 2013) p, 38.

¹⁰ George Didi-Huberman, *Arde la imagen* (México: Serieve, 2012) p, 33.

¹¹ Idem, p, 42

Huberman plantea que arde la imagen por su capacidad de huir de la destrucción para volverse archivo vivo de aquello que casi lo convierte en cenizas. Arde por el dolor que causa al intentar abrazarlo. Arde también en su capacidad de hacer memoria.¹²

En *LEIB ¿qué resiste un cuerpo?* se construye un montón de carbón como parte de una escena en la que se trasladan más de seiscientas bolsas negras de la esquina del fondo del escenario hacia la diagonal contraria del espacio escénico. ¿Cómo voltear varios costales de carbón en un escenario y formar un gran montón? Llegar hasta donde está el costal, con ambas manos se sostiene de las orillas de arriba, apretando las manos haciendo una pinza se doblan las rodillas para sostener el costal sobre el pecho, cargar y caminar, aproximarse hasta el punto en el que se va a formar el montón, se deja caer apoyándolo en el piso y doblando las rodillas, se toma por debajo de ambas puntas laterales y con fuerza (bastante fuerza) se tira de él para poder botearlo y que los carbones salgan y se desparramen uno tras otro. Continúa la acción entre varios hasta formar una montaña.

Las manos quedan negras, pero es el aviso de la acción misma, la fotografía no logra retener el momento, solo extrae un fragmento, la imagen en movimiento tiene que ver también con lo que sucede alrededor de ella. La fotografía no nos dice mucho, pero la imagen sí, al ser una producción social y política.



LEIB ¿qué resiste un cuerpo? 2023. Fotografía de Paulina Cervantes /Maremoto producciones, archivo de la compañía Cuatro x Cuatro

El texto de Edwin Culp *Agotar la mirada* plantea:

¹² Idem

Me parece que retomar la capacidad de imaginar pasa, primero, por volver sobre las imágenes desde su límite entre materialidad y figuración, y, segundo, por agotar el lugar central de la mirada... Agotar la mirada no es, pues, anular estas potencias, sino desgastar sus significaciones y sus direccionamientos hasta quedarse con la materialidad de su mediación, hasta extenuar lo posible... Volver sobre la materialidad de las imágenes puede poner en duda la visualidad dominante y sus estrategias de representación al generar nuevas imágenes intervenidas que agotan la estabilidad de una mirada.¹³

Ese agotamiento sucede tanto en el cuerpo de los *performers* dentro de la escena como en las materialidades que propone el autor. Significan en tanto que quien mira genera esa significación, ya que no hay literalidad en el discurso solo provocaciones propuestas en las acciones que generan paisajes móviles. Es que, en la acción de trasladar seiscientas bolsas negras durante una hora, se desborda la sensación, desborda a los cuerpos y desborda la mirada. La potencia de la plasticidad en escena genera desborde, en el sentido que como plantea Malabou “La plasticidad caracteriza precisamente la relación que el sujeto mantiene con el accidente, es decir, con lo que le sucede... la plasticidad enuncia el lugar más sensible, lo vivo, de la subjetividad, la relación que ésta última trama con el acontecimiento.”¹⁴ Y la autora agrega que “La plasticidad es el cuerpo del tiempo o el tiempo convertido en cuerpo.”¹⁵

El carbón es también cuerpo, así como la acción que siendo sostenida por un largo rato se construye a sí misma. Poner la imaginación en lo que accede a mi mirada posibilita la reflexión, pero no solo una reflexión puramente intelectual, sino sensible, Didi-Huberman en *La imaginación, nuestra comuna* plantea que “necesitamos con urgencia –una urgencia política– pensar con toda nuestra imaginación despierta. Allí donde el entendimiento hace norma y traza fronteras, la imaginación abre las puertas y no cesa de estar en movimiento”¹⁶ para pensar que el carbón es una conexión a la tierra, un cuerpo orgánico que aporta peso, textura y composición al acto escénico. No es algo fijo, es maleable, apilable, que se

¹³ Edwin Culp, «Agotar la mirada: Las interfases de las imágenes en los videoensayos *My Mulholland* (J. McGoff, 2020) y *Watching The Pain of Others* (L. Galibert-Lainé, 2018)», *UMÁTICA: Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, n.º 7 (2024): 210, <https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v6i7.20728>.

¹⁴ Catherine Malabou, *La palasticidad en espera* (Chile: Palinodia, 2010) p. 91.

¹⁵ *Idem*, p. 92.

¹⁶ Georges Didi-Huberman, "La imaginación, nuestra comuna". *THEORY NOW: Journal of Literature, Critique and Thought* 3, n.º 2 (julio-diciembre 2020) p. 11.

desborda, que genera rastro o huella en la piel, en el piso y en el aire. Huye y resiste a la figuración.

Lo que el autor de *LEIB* provoca es, a mi parecer, hacer arder el acto escénico al proponer su conjuro para aparecer a los cuerpos de los desaparecidos, y al hacer partícipe al espectador al poner su mirada en su propuesta, provoca la no indiferencia ante esta realidad que nos atraviesa a todas las personas. Por tanto, podría remitirme al acto escénico como una forma de mostrar una realidad. En estos, las prácticas corporales apuestan por la experimentación del cuerpo en acción, por un cuerpo que es afectado por sus sensaciones presentes, por reflexiones y por otros cuerpos con los que converge, ya sea en la misma escena con los cuerpos y las materialidades con las que se relaciona, así como con el espacio y los espectadores.



LEIB ¿qué desea un cuerpo? 2023. Fotografía de Paulina Cervantes /Maremoto Producciones.

Captura de pantalla de las redes de la compañía.

Fuentes

- Culp, Edwin. «Agotar la mirada: Las interfases de las imágenes en los videoensayos *My Mulholland* (J. McGoff, 2020) y *Watching The Pain of Others* (L. Galibert-Lainé, 2018)», *UMÁTICA: Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen*, n.º 7 (2024): 210, <https://doi.org/10.24310/Umatica.2023.v6i7.20728>.
- Didi-Huberman, George. *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2011)
- Didi-Huberman, George. *Arde la imagen* (México: Serieive, 2012)
- Didi-Huberman, Georges. "La imaginación, nuestra comuna". *THEORY NOW: Journal of Literature, Critique and Thought* 3, n.º 2 (julio-diciembre 2020)
- Jean-Luc Nancy, «La imagen: lo distinto», *Revista Laguna* 11 (septiembre 2002)
- Jean Luc-Nancy. *La rerepresentación prohibida* (Buenos Aires: Amorrortu, 2006)
- John Berger. *Modos de ver* (Barcelona: Gustavo Gili SL, 2016)
- Malabou, Catherine. *La palasticidad en espera* (Chile: Palinodia, 2010)
- Marie-José Mondzain, "What Does Seeing an Image Mean?", *Journal of Visual Culture* 9, n.º 3 (2010): 307.
- Nicolas Mirzoeff, *Una introducción a la cultura visual* (Barcelona: Paidós, 2013)
- Vera, Shantí. «LEIB», *Accesos: Revista de investigación artística*, n.º 5 (2022): 106-115 <https://www.accesos.info/accesos-n5/shanti-vera>.