

Montar imágenes: un ejercicio del teatro-danza de Pina Bausch

Assembling Images: An Exercise in Pina Bausch's Dance-Theatre

Artículo recibido el 8 de febrero de 2024; devuelto para revisión el 25 de febrero de 2025; aceptado el 24 de abril de 2025. <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2025.127.2924>.

Ludmila Hlebovich Universidad Nacional de La Plata/Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, Buenos Aires, Argentina, lhlebovich@fahce.unlp.edu.ar, <https://orcid.org/0000-0002-8885-7919>

Líneas de investigación Estética; filosofía de la danza; teoría crítica.

Lines of research Aesthetics; dance philosophy; critical theory.

Publicación más relevante “*Café Müller* y *La consagración de la primavera* en tensión. Una lectura del teatro danza de Pina Bausch desde la filosofía de Walter Benjamin, y viceversa”, *El Taco en La Brea* 1, núm. 13 (23 de abril de 2021): 136-149, <https://doi.org/10.14409/tb.vi13.10232>

Resumen Gran parte de las obras de Pina Bausch se caracteriza por exponer una multiplicidad de imágenes fragmentadas que se presentan simultáneamente por medio del montaje. Lejos de fortalecer las disposiciones habituales de la percepción, esto parecería reponer en escena la sobreestimulación del modo de vida ciudadano. En el presente trabajo se explora, en particular, qué efecto tiene esa pluralidad de imágenes, para lo cual se focaliza el análisis en la pieza *1980*. Mi hipótesis consiste en que la multiplicidad y la fragmentación enfatizan las tensiones entre las imágenes en el montaje, y que el concepto de imagen dialéctica de Walter Benjamin contribuye a la estimación de tales tensiones.

Palabras clave Teatro-danza; imagen dialéctica; montaje; fragmentación; sobreestimulación.

Abstract A considerable part of Pina Bausch's work features a multiplicity of fragmented images that are presented simultaneously through montage. Far from strengthening the usual dispositions of perception, this would seem to reproduce the overstimulation of the urban way of life. This article explores the effect of this plethora of images, focusing on the piece *1980*. My hypothesis is that multiplicity and fragmentation emphasize the tensions between the images in the montage and that

Walter Benjamin's concept of the dialectical image helps to account for these tensions.

Keywords Dance-theatre; dialectical image; montage; fragmentation; overstimulation.

LUDMILA HLEBOVICH
UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA/CONICET

Montar imágenes: un ejercicio del teatro-danza de Pina Bausch

Desde 1973 hasta 2009, año de su fallecimiento, Pina Bausch produjo más de 40 obras para el Tanztheater Wuppertal. En la actualidad este repertorio continúa llevándose a escena en distintas partes del mundo y la compañía ofrece nuevas piezas.¹ En especial, en las obras de su segundo periodo de producción,² aparece de forma constante una multiplicidad de imágenes fragmentadas que se suceden, superponen, repiten, tensan y colapsan. Según lo que Bausch comenta en una entrevista, la fragmentación y la interrupción de las historias repone la experiencia de andar por calles muy transitadas donde se halla una gran cantidad de estímulos y sensaciones de forma

1. Al respecto cabe señalar que el teatro-danza de Bausch tiene un estrecho vínculo con Latinoamérica; realiza piezas en coproducción con Brasil (*Água*, estrenada en 2001) y Chile (... *como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...*, estrenada en 2009), e incorpora motivos culturales como el tango en *Bandoneón*. Sus obras se presentan en diversas oportunidades en la región y algunos integrantes de su compañía son latinoamericanos.

2. Se suelen indicar ciertos desplazamientos a lo largo del trabajo de Bausch para el Tanztheater, tal y como señalan los entrevistadores. Al respecto véase Stephan Koldehoff y Pina Bausch Foundation, eds., en *O-Ton Pina Bausch: Interviews und Reden* (Wädenswil: Nimbus, 2016). Al seguirlos es posible trazar tentativamente, al menos, dos periodos. En el primero se hallan obras producidas sobre la base de una historia y una composición musical, por ejemplo, *Orfeo y Euridice* (1975) en íntima vinculación con la música de Christoph Willibald Gluck o *La consagración de la primavera* (1975), definida por la de Igor Stravinsky. El segundo periodo inicia cuando Bausch modifica su forma de creación —volveré sobre este punto más adelante— y crea obras como *Café Müller* (1978), *Arien* (1979) y *1980*.

simultánea.³ A partir de ello, resulta de interés indagar el efecto de esa abundancia de imágenes en el montaje, por lo cual tomaré como caso la obra *1980*.⁴ Mi hipótesis es que la multiplicidad y la fragmentación enfatizan las tensiones entre las imágenes en el montaje y que el concepto de imagen dialéctica de Walter Benjamin abona una cabal estimación de tales tensiones.⁵ Baso esta lectura en la consideración de que si bien el campo de estudio que encuentra a la filosofía y la danza sigue siendo acotado,⁶ ambas disciplinas tienen temas y problemas semejantes. Asimismo, para este estudio tomo en cuenta la poética de la danza,⁷ lo que incluye una atención no sólo a las obras y los textos sobre dan-

3. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 58.

4. Seleccioné esta obra debido a que no sólo se encuentra en el segundo periodo de su producción, sino que, además, es una de las que tuve oportunidad de ver en vivo. A su vez, este criterio se funda en que, como se señala por lo general, persisten diferencias no menores entre la obra y su registro audiovisual. Aunque el registro audiovisual sea de suma relevancia en la danza y en los estudios sobre danza, allí se alteran el espacio, las dimensiones, el ritmo, la distribución de los movimientos y de las relaciones entre quienes bailan. Además, la elección del punto de vista y el montaje suponen la visión específica del realizador, lo que dista de la experiencia que acontece en el teatro y el escenario para el espectador. Con todo, cabe subrayar que dicha abundancia de imágenes en el montaje también puede hallarse en otras obras como *Café Müller* (1978), *Arien* (1979), *Viktor* (1986) o, con menor frecuencia, en *Palermo Palermo* (1989; véase por ejemplo la escena del minuto 39 a 45 de la tercera parte del registro audiovisual de la función del 16.01.2011, disponible en: https://www.pinabausch.org/archives/video/pale_20110116_01_0003).

5. En el marco de los estudios filosóficos en torno a la danza, otra recuperación del concepto de imagen dialéctica de Benjamin aunque, en este caso, a partir de la lectura de Didi-Huberman, se encuentra en Victoria Pérez Royo, “Imagen dialéctica y cuerpo en escena. Hacia una nueva comprensión de la fidelidad al pasado”, *A.Dnz*, núm. 2 (2017): 116-119. Aquí la autora plantea que dicho concepto permite estudiar ciertas obras actuales que vuelven a poner en escena obras del pasado no como una mera reproducción o actualización, sino como imagen en crisis, es decir, como una actualización problemática.

6. De hecho, sigue siendo un ámbito reducido aun cuando la observación de que la filosofía ha desatendido a la danza y la discusión sobre los motivos de dicha desatención lleve ya varios años. Véase Francis Sparshott, “Why Philosophy Neglects Dance”, en Roger Copeland y Marshall Cohen, eds., *What is Dance? Readings in Theory and Criticism* (Nueva York: Oxford University Press, 1983), 94-102; y David Levin, “Philosophers and the Dance”, en *What is Dance?*, 85-93.

7. Me refiero a lo que Laurence Louppe sostiene en *Poética de la danza contemporánea*, trad. Antonio Fernández Lera (Salamanca: Universidad de Salamanca, 2011), 23: “La poética intenta delimitar aquello que, en una obra de arte, puede conmovernos, incidir en nuestra sensibilidad, resonar en el imaginario. Es decir, el conjunto de las conductas creativas que dan origen y sentido a la obra. Su objeto no es solamente la observación del terreno donde el sentir domina el conjunto de las experiencias, sino las transformaciones mismas de dicho terreno. Su objeto, como el del arte, pertenece a la vez al ámbito del saber, de lo afectivo y del actuar. Pero la poética

za sino también, en este caso, a lo que Bausch y quienes bailan afirman respecto de las obras.

Para sostener dicha hipótesis, en el primer apartado presento el modo de trabajo de Bausch con base en preguntas referidas a la experiencia cotidiana, punto del que parten las imágenes del montaje.⁸ En el segundo apartado reconstruyo dos de las escasas, pero fundamentales, referencias al montaje en danza por parte de la filosofía: la de Didi-Huberman,⁹ cuando indaga el montaje de los distintos ritmos y dinámicas que conforman la imagen de la danza del bailar Israel Galván, y la de Rancière,¹⁰ cuando encuentra que el montaje es lo que da lugar al pasaje de una imagen a otra en la llamada *Danza serpentina* de Loïe Fuller.¹¹ Con esta reconstrucción buscaré exponer en qué consiste el aporte específico del concepto de imagen dialéctica para el análisis del teatro-danza de Bausch.¹² En el tercer y cuarto apartado, relativo al estudio de la relación entre imagen y montaje en el teatro-danza, tendré en cuenta las experiencias de Bausch con el cine, en

tiene, además, una misión más singular: no solamente expresa lo que una obra de arte hace en nosotros; además, nos enseña cómo se hace”.

8. Si bien la experiencia es un asunto central en el teatro-danza de Bausch y también, aunque con un desarrollo filosófico-conceptual, en el pensamiento de Benjamin, en el presente trabajo me referiré a aquella sólo en vistas a dar cuenta de la configuración de las imágenes escénicas y del montaje.

9. Georges Didi-Huberman, *El bailar de soledades*, trad. Dolores Aguilera (Valencia: Pre-Textos, 2008).

10. Jacques Rancière, “El momento de la danza”, en *Tiempos modernos. Ensayos sobre la temporalidad en el arte y la política*, trad. Mariel Manrique (Cantabria: Contracampo, 2018), 65-88.

11. La cuestión de la relación entre imagen y montaje parte de que el vínculo entre imagen y movimiento, tanto en la danza como en el cine, no se reduce a la oposición entre fijeza de la imagen y dinamismo del movimiento, sino que se complejiza por el hecho de que el movimiento produce y está producido por imagen, mientras que ésta produce y está producida por movimiento. En esta línea y en torno a *Danse Serpentine* de Fuller, por los hermanos Lumière, puede verse Marie Bardet, “La danza de Loïe Fuller y el cine”, *Boletín de Estética*, núm. 42 (2018): 79-105.

12. Si bien muchas veces encontramos traducido el término *Tanztheater* como “danza-teatro”, considero más adecuado “teatro-danza”. No por darle una prioridad al teatro por sobre la danza —de hecho, comprendo que el teatro-danza de Pina Bausch se inscribe en la danza contemporánea—, sino simplemente porque seguiré la traducción del alemán de las palabras compuestas, que tienen el núcleo pospuesto. En español, en cambio, las palabras compuestas tienen el núcleo antepuesto, es decir que para la traducción la segunda parte de la palabra pasa a estar en primer lugar. Asimismo, incorporo el guion medio especialmente para dar cuenta, de algún modo, del desplazamiento que Pina Bausch busca respecto del ballet y la propuesta de otro lenguaje de movimiento explorado con distintas técnicas (véase n. 19).

particular en *El lamento de la emperatriz (Die Klage der Kaiserin)*, para después detenerme en la pieza *1980*. Dicha película y sus obras escénicas comparten la insistencia en el cuestionamiento sobre qué es la imagen. En los últimos dos apartados repondré el concepto de imagen dialéctica en el marco del montaje en la filosofía de Benjamin, recuperando de manera puntual la influencia que tiene aquí la idea brechtiana de una ejercitación de la toma de posición.¹³ Para Benjamin, el montaje que no busca suturar las fisuras, sino que amplía el espacio entre los fragmentos, propicia que ciertas imágenes alcancen su punto de legibilidad. Esto permite, de acuerdo con nuestra interpretación, considerar en su complejidad obras como *1980*.

Preguntas y experiencia cotidiana: punto de partida del montaje de imágenes

Después de sus primeros años, la compañía del Tanztheater Wuppertal atravesó una crisis, por lo cual Bausch modificó su forma de trabajo (fig. 1). En efecto, en la creación de sus obras ya no se basa en historias y composiciones musicales clásicas, sino que formula preguntas que los bailarines buscan responder con imágenes escénicas: “empecé a hacer preguntas, a formular mis propias preguntas en ese círculo, incluso qué significaba para mí una pregunta y qué era para los demás”.¹⁴ Esta forma de creación es lo que Bausch denominó en cierta ocasión su “principio de trabajo (*Arbeitsprinzip*)”.¹⁵ De hecho, para cada obra se formularon

13. Como he indicado en otro artículo, si bien no hay un vínculo directo entre la obra artística de Bausch y la obra filosófica de Benjamin, ambos autores comparten una importante influencia del teatro épico de Brecht; véase Ludmila Hlebovich, “*Café Müller y La consagración de la primavera en tensión. Una lectura del teatro-danza de Pina Bausch desde la filosofía de Walter Benjamin, y viceversa*”, *El Taco en la Brea* 1, núm. 13 (23 de abril de 2021): 136-149, <https://doi.org/10.14409/tb.v1i13.10232>. Sobre la indiscutible relación de amistad e intercambio intelectual entre Benjamin y Brecht, véase Erdmut Wizisla, *Benjamin y Brecht. Historia de una amistad*, trad. Griselda Mársico (Buenos Aires: Paidós, 2007). Por su parte, en 1976, Bausch estrena *Los siete pecados capitales y No temas*, con texto de Brecht y música de Kurt Weil. Además, también en entrevistas ella refiere a cierta influencia del teatro brechtiano, véase Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 30. Y, de hecho, en sus obras puede notarse una recepción del realismo de Brecht, basado en su crítica a la representación, es decir, una aceptación de la propuesta de no imitar sino más bien extrañar la realidad.

14. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 177 (la traducción al español de las citas de este libro y de la bibliografía referida en inglés es mía).

15. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 236.



1. Pina Bausch. Foto: Pina Bausch Foundation.

cientos de preguntas, lo que podemos considerar como una derivación de su célebre inquietud inicial: no le interesa *cómo se mueve la gente, sino qué la mueve o por qué se mueve*: “¿Por qué hacemos lo que hacemos? ¿Por qué bailamos después de todo? Es bastante peligroso, hacia dónde nos estamos dirigiendo en este momento, así como en los últimos años. Todo es rutina y ya nadie sabe por qué nos movemos. Es simplemente una extraña vanidad la que hace que los hombres siempre continúen como si nada”.¹⁶ Al respecto, en otra ocasión, afirma: “yo sé exactamente lo que estoy buscando, pero lo sé desde mis sentimientos y no desde mis pensamientos. Por esto una no puede preguntar directamente. Eso sería

16. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 37.

muy torpe y la respuesta sería también banal. Sé lo que estoy buscando, pero no puedo explicarlo”.¹⁷ Su trabajo e investigación se presentan siempre en proceso, con preguntas que reformula de forma constante, a la búsqueda de aquello que nos mueve, nos conmueve o emociona.

Este principio de trabajo parte de la fascinación de Bausch por los distintos estados de ánimo y las diferentes maneras de vincularnos, por las preguntas y problemas humanos, algo en lo que ella enfatiza ya en la conferencia de inauguración de la primera temporada a cargo de la compañía.¹⁸ Por ello considera fundamental buscar nuevos modos de explorar el lenguaje del movimiento (*Bewegungssprache*). Plantea que bailarines y actores deben practicar varias técnicas: la danza clásica y la moderna, pero también el canto, la pantomima, la actuación. Así propone para la compañía de ballet del teatro de Wuppertal un desplazamiento hacia el *Tanztheater*.¹⁹

En las preguntas de Bausch, en las respuestas de los bailarines y en la recepción del público la experiencia tiene un papel fundamental. Por ello se suele caracterizar su obra como teatro-danza de la experiencia. Para Servos,²⁰ en el teatro-danza de Bausch se halla una “experiencia intensa” y, según Meyer,²¹ Bausch ha creado un “tipo de método, una exploración del comportamiento humano y la experiencia a través de preguntas”. Para Fontaine “[l]os bailarines buscan en sus propias biografías para elaborar los materiales del espectáculo. Su experiencia pasada es el crisol a partir del cual ellos improvisan”.²²

17. Marion Meyer, *Pina Bausch: Dance Can Be Virtually Everything*, trad. Penny Black (Londres: Oberon Ltd, 2017), 60.

18. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 15.

19. Véase Koldenhoff y Pina Bausch Foundation, 15. En los estudios sobre el teatro-danza de Bausch se encuentran distintos modos de comprender la relación que aquí se traza entre danza y teatro. Mientras ciertas lecturas insisten en distinguir lo que correspondería a la danza y lo relativo al teatro para identificar diferencias al interior de cada obra o entre sus obras, otras perspectivas abonan a la idea de que en la contemporaneidad ya no tiene sentido insistir en la pertenencia a un género delimitado. Esta cuestión amerita un trabajo aparte por lo que aquí me limito a señalar que, atendiendo a las afirmaciones de Bausch en entrevistas, considero que su teatro-danza se inscribe en el amplio ámbito de lo que Louppe comprende como danza contemporánea en *Poética de la danza contemporánea*.

20. Norbert Servos, *Pina Bausch: Danza-teatro*, trad. Isabel de Pablos Martín (Madrid: Ediciones Cumbres, 2017), 38.

21. Meyer, *Pina Bausch*, 58.

22. Geisha Fontaine, *Las danzas del tiempo*, trad. Marta Espezel (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación, 2012), 232.

Las preguntas parten de las experiencias de Bausch que han quedado como imágenes en su memoria, en especial aquellas de su niñez. En una conferencia de 2007 comenta:

Cuando miro hacia atrás en mi niñez, mi juventud, mi periodo de estudiante y los tiempos como bailarina y coreógrafa, veo allí imágenes. Ellas están llenas de sonidos, llenas de aroma. Y, por supuesto, llenas de las personas que han sido y son parte de mi vida. Estas imágenes de mi memoria del pasado siempre vuelven en búsqueda de un lugar. Muchas de las experiencias de niña tienen lugar nuevamente tiempo después en el escenario.²³

A su vez, las preguntas apuntan a la experiencia de la vida cotidiana de los bailarines, a partir de la que ellos improvisan y construyen pequeñas escenas, material que conjugan con su experiencia artística, es decir, con las técnicas de distintas corrientes de danza y de teatro que cada uno tiene y del entrenamiento diario. A partir de este trabajo las imágenes resultantes buscan vincularse con las experiencias del público. La elaboración con la experiencia cotidiana y la memoria da lugar, muchas veces, a lo que aquí me interesa de forma puntual: una multiplicidad y pluralidad de imágenes que Bausch vincula mediante el montaje.²⁴

Montaje y danza

De acuerdo con la caracterización de Amiel,²⁵ el montaje en tanto operación de asociación de distintas imágenes sigue dos lógicas que pueden oponerse, pero también complementarse. Una de ellas es el desglose y consiste en enfatizar los

23. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 295.

24. Por supuesto, el tema de la memoria del cuerpo en la danza es ampliamente tratado por la bibliografía especializada. Así, por caso, Louppe observa que la danza aborda la circulación de la memoria por los límites entre lo vivo y lo muerto e ignora (o transfigura) nuestra visión occidental del tiempo lineal. En este sentido, nota que la memoria del cuerpo pasa por dos instancias complementarias: aquella de lo que está inscrito y aquella de lo que se abre a lo desconocido, a lo que puede experimentarse. Al seguir esta idea, toma la noción de supervivencia o pervivencia (*Nachleben*) de Warburg desde la lectura que hace Didi-Huberman para observar que la memoria del cuerpo aparece como “lucha contra la desaparición de las imágenes del pasado”, como “una manera de oponerse a la desaparición de los cuerpos (y, por tanto, a la muerte) y de conservar su huella” (Louppe, *Poética de la danza contemporánea*, 424).

25. Vincent Amiel, *Estética del montaje* (Madrid: Abada Escritores, 2005).

racords o suturas que ordenan y articulan la continuidad para señalar el sentido de la escena de forma clara, directa y simple. El espectador se encuentra frente a fragmentos que se organizan de modo más o menos usual y de esta manera reconstruye sin grandes dificultades la totalidad que se busca sugerir. Así, como en el clásico cine hollywoodense, se proyecta una disposición habitual de la realidad.

La otra lógica es el *collage* y, por el contrario, cuestiona la representación de las cosas, al enfatizar la fragilidad de la trama. Se radicaliza el montaje, como en el cine de Serguéi Eisenstein, Dziga Vértov o Jean-Luc Godard. Las imágenes no mantienen necesariamente la continuidad cronológica entre planos y la continuidad lógica entre primeros planos y planos generales, más bien chocan entre sí, se responden y no ofrecen un trayecto intacto y claro que remita y dé lugar a una mirada unificadora. Los planos dan sobresaltos y generan contrastes que, lejos de colaborar con la progresión de la mirada, desordenan la percepción propiciando una mirada interrogativa.

Es esta última lógica de montaje la que se encuentra en la obra filosófica de Benjamin y en buena parte en la obra artística de Bausch. Asimismo, es la lógica que tienen en cuenta Didi-Huberman y Rancière cuando abordan la cuestión del montaje en danza. Para su lectura del baile flamenco de Israel Galván en *El bailaor de soledades*, Didi-Huberman recurre a Nietzsche y su observación de que los bailes populares o trágicos generan “imágenes vivas”, en donde cada cuerpo puede ser sucesivamente artista, obra de arte, espectador y oyente.²⁶ Considera a Nietzsche ejemplar por su anacronismo, el cual exige al *futuro del arte* sólo en la medida en que convoca a una *nueva memoria* que no es nostálgica ni reivindica un renacimiento de alguna edad de oro, sino que “se reconoce por sus síntomas y *supervivencias*, precisamente allí donde las jerarquías académicas se muestran incapaces de reconocer la auténtica trayectoria de las artes dionisiacas”.²⁷ En Galván identifica un anacronismo similar y, aclara, no una danza posmoderna. Si usualmente se baila para estar juntos, Didi-Huberman nota que Galván baila solo. Pero no para bailar *un solo* sino “para *ser varios*, no para formar él mismo unidad, ni conjunto, sino al contrario, para crear lo múltiple con su solo cuerpo

26. Me refiero a la danza de Israel Galván sólo en la medida en que es recuperada en la lectura filosófico-estética que propone Didi-Huberman. Sin embargo, el análisis riguroso de dicha danza excede al presente artículo. En otros términos, sin desconocer que las perspectivas sobre las piezas de Israel Galván pueden ser muy distintas, aquí me interesa de manera puntual la interpretación que Didi-Huberman realiza desde ciertas categorías estéticas, fundamentalmente la noción de *montaje*, sobre una danza.

27. Didi-Huberman, *El bailaor de soledades*, 17.

en movimiento”.²⁸ Cuando baila Galván evita clausurar el gesto multiplicando los *remates* y dando lugar al conflicto interior que no es psicológico ni remite a la interioridad, sino que consiste en un conflicto de ritmos entre la fluidez, la interrupción y la acentuación. Por esto Didi-Huberman afirma que su danza es una del desvío:

[Galván] sesga la estructura, rompe la entrevista simetría, invierte el sentido (dirección del gesto), lo perturba (significado del gesto), entrelaza figuras contrarias, encadena bucles, quiebra esos encadenamientos, esquiva contactos, declina esquivas, precipita choques, salva invisibles obstáculos, revela bloques de paradojas, distribuye fintas, e incluso aparta la gracia habitual de un cuerpo que sabe que baila.²⁹

Didi-Huberman observa que, así como el cine con la fragmentación del tiempo, la congelación de la imagen y el montaje dejan caduca la oposición de sentido común entre movimiento e inmovilidad; Galván con sus movimientos *polirrítmicos* altera el ritmo y produce desgloses, desmontajes y remontajes del movimiento de su propio cuerpo, al tomar su intensidad de un paradójico “dinamismo inmóvil”.³⁰ De esta manera logra “algo entre el sueño y la muerte”, “los peligros conjugados del funámbulo a punto de caer y del sonámbulo a punto de despertar”.³¹

Por su parte, en “El momento de la danza”, Rancière analiza la llamada “danza serpentina”, de Loïe Fuller, en la que distintas imágenes aparecen y desaparecen creando un encuentro técnico y estético entre luz y movimiento en el entresiglo del XIX al XX. Fuller cuenta con el dispositivo de unas varillas que ofician de extensión de sus brazos y que genera movimientos de pliegue y despliegue de su amplio vestido en el que, a la vez, se reflejan los colores de los proyectores enfocados hacia ella. En su escrito Rancière introduce el tema del montaje cuando asemeja la *Danza serpentina* de Fuller con la escena de las bailarinas en la película *El hombre de la cámara*, de Vértov. En esta escena, la imagen del movimiento “libre”, “continuo”, “sin cesar”, que simboliza el “ritmo preciso de la vida universal que nunca ha comenzado y no conoce interrupciones ni finales” está articulada con otras imágenes de movimiento por medio del montaje.³² La

28. Didi-Huberman, *El bailaor de soledades*, 21.

29. Didi-Huberman, *El bailaor de soledades*, 49.

30. Didi-Huberman, *El bailaor de soledades*, 101.

31. Didi-Huberman, *El bailaor de soledades*, 52.

32. Rancière, “El momento de la danza”, 74.

idea de un “único movimiento común continuo” se produce, reproduce y rompe por la constante relación de una imagen con otra. Debido a esto para Rancière la danza no brinda un simple paradigma de unidad, sino de *relación* en tanto siempre remite a otra cosa. Su movimiento continuo en lugar de oponer la actividad del movimiento y la inactividad del reposo perturba una distribución de lo sensible como lo hace la ola que “encarna la identidad entre la serena ondulación de la línea y el frenesí de la vida universal”.³³ De aquí que el *performance* giratorio de Fuller no consista, a su juicio, en la expresión del movimiento universal de la vida, sino que es una imagen que produce otras imágenes generando así, como lo señaló oportunamente Mallarmé, el efecto de embriaguez del arte y “un logro industrial”.³⁴

Ahora bien, desde mi punto de vista, el análisis de Rancière sobre la danza de Fuller no se corresponde con el trabajo particular de montaje en el teatro-danza de Bausch en la medida en que en este último la dinámica no consiste en aquella según la cual una imagen genera otra imagen y luego otra suscitando así un estado de embriaguez. En las producciones de Bausch las relaciones entre las imágenes y al interior de las imágenes procuran en todo caso intensificar la fragmentación y la tensión. Además, la técnica de montaje no muestra un “logro industrial”, un encuentro pleno entre cuerpo y técnica, sino que más bien expone fragilidad, desaciertos y contradicciones del cuerpo, de quienes bailan, de la escena. Encuentro la dinámica que el montaje genera en el teatro-danza de Bausch más cercana a la lectura que Didi-Huberman hace de la danza de Galván, aunque, a su vez, en la obra de Bausch las tensiones se producen entre distintas imágenes o escenas y no sólo al interior de una de ellas, es decir, sus piezas no consisten en un solo, sino que involucran a muchos bailarines, cada uno con sus experiencias, culturas, recuerdos y técnicas. Pero, además, ya Didi-Huberman traza una distancia entre Galván y Bausch:

El carácter híbrido del baile que practica Israel Galván —exactamente “a medio camino de la norma geométrica y de su destrucción”— no proviene de un *collage* cultural a base de un poco de Pina Bausch aquí y un poco de Merce Cunningham

33. Rancière, “El momento de la danza”, 74.

34. Mallarmé, “Otro estudio de danza. Los fondos en el ballet”, citado en Rancière, “El momento de la danza”, 77.

allí, por ejemplo. Ante todo, extrae su potencia de un pensamiento interno de la estética flamenca, vinculada por tradición a la tauromaquia.³⁵

Con esta salvedad y considerando que el modo en el que aparece el montaje en la obra bauschiana se acerca más al planteamiento de Didi-Huberman en tanto éste resalta las tensiones que configuran una imagen y, a la vez, al tener en cuenta la influencia que en dicho autor tiene el pensamiento de Benjamin, propongo atender al concepto de imagen dialéctica benjaminiano. Ahora, para sopesar en qué sentidos puede este concepto propiciar una lectura del teatro-danza de Bausch sugiero antes detenernos en las exploraciones que supone en sus obras la noción de imagen en relación con el montaje.

La inquietud por la imagen

Bausch reconoce una fuerte influencia del cine en la elaboración del montaje para sus obras de teatro-danza. De hecho, en *Y la nave va* [1983], de Federico Fellini, Bausch interpreta el papel de una princesa ciega y vidente, experiencia que resulta de gran importancia para su trabajo en Wuppertal.³⁶ Asimismo, no sólo Almodóvar lleva al cine escenas de *Café Müller* en *Hable con ella* [2002] sino que también Wim Wenders, con quien Bausch mantuvo un vínculo estrecho, luego de su muerte estrena *Pina. Baila, baila, si no estamos perdidos* [2011]. A su vez, Bausch compromete plenamente su investigación en teatro-danza con el cine cuando dirige la película *El lamento de la emperatriz*.³⁷ En el marco de este último trabajo formula de forma explícita el problema de la imagen, por lo cual propongo precisar la relación entre imagen y montaje, abordando primero dicha película para luego pasar a *1980*.

El lamento de la emperatriz se rodó entre 1987 y 1988 y se estrenó en febrero de 1990 en el 40º Festival Internacional de Cine de Berlín. Las escenas de la película transcurren en distintos espacios interiores y exteriores del campo y de la ciudad de Wuppertal. Se observa pasar las cuatro estaciones del año. La música consiste especialmente en marchas fúnebres y folclores de distintos países. Servos describe el inicio de la película con las siguientes palabras:

35. Didi-Huberman, *El bailaor de soledades*, 45.

36. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 74.

37. Pina Bausch, *Die Klage der Kaiserin* (Alemania: L'Arche Editeur, 1990), 106 min.

Es otoño. Una estrafalaria marcha fúnebre dota a la escena de melancolía. En un parque, entre altos árboles, una mujer se bate con un soplador de hojas; lleva una pistola en la mano. Corte. Otras dos mujeres conducen a sus perros entre las matas. Corte. Una mujer vestida de conejita camina con dificultad (lleva tacones) y visiblemente cansada por un campo recién arado. Corte.³⁸

Servos explicita los cortes mostrando que *El lamento de la emperatriz*, como las obras de danza de Bausch, creadas desde su principio de trabajo, proponen narraciones e historias que no consisten en grandes relatos ni presentan una misma trama, sino, en palabras de la misma Bausch, “pequeñas historias” superpuestas.³⁹ La coreografía ya no se presenta como en sus primeras piezas, fundamentalmente como secuencia de movimientos que parten de las historias de la literatura o de la música, sino como un montaje-*collage* de imágenes y pequeñas historias. A la vez, cada escena está configurada de modo tal que las cosas están fuera de lugar: los vestidos se corren de los cuerpos, los cuerpos aparecen con vestidos livianos de verano en pleno invierno, los personajes deambulan desorientados, todo lo que Servos sintetiza señalando que “[n]ada encaja, los lugares y las épocas se han confundido”, “las imágenes están desfiguradas” y “[t]odo está ahí, en cualquier momento”.⁴⁰ En efecto, en una entrevista Bausch comenta sobre aquella imagen en la que una mujer que lleva puesto un *body*, unas orejas de coneja y los zapatos en las manos y camina tambaleante por una llanura de tierra removida mientras suena una marcha fúnebre. Indica que no se trata de un conejo, porque esto correspondería a una historia (*Story*) y allí no hay historia, sino una mujer relacionada con el teatro que está en un lugar al que no pertenece y corre apenada.⁴¹

Esta imagen de la actriz con vestuario de coneja se repite como una cita hacia el final de la película. Las imágenes, al igual que los vestuarios, se desplazan del lugar habitual o del momento esperado y el montaje no apunta a cubrir las fisuras de esta fragmentación ni pretende reforzar la costumbre de la percepción, sino que genera constantes extrañamientos: un hombre vestido de traje lleva cargado en su espalda un armario enorme a través de un campo, una mujer está sentada en un sillón de oficina sobre el asfalto de una calle céntrica, otro hombre se afeita con el agua que salpican los vehículos.

38. Servos, *Pina Bausch: Danza-teatro*, 209.

39. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 58.

40. Servos, *Pina Bausch: Danza-teatro*, 210, 211, 215.

41. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 147.

Según Bausch, un punto nodal de su experiencia con la danza en el cine es la exploración de otros formatos que le permitan continuar su investigación en torno a la imagen en el montaje en danza. Sin dejar de reconocer las diferencias y dificultades que conlleva el pasaje o trasplante desde el escenario del teatro al cine, afirma que su película puede ser caracterizada por presentar “imágenes dispersas (*ausgestreute Bilder*)” y sostiene que esta dispersión se debe al énfasis puesto en los saltos entre imagen e imagen, pero que se relacionan en tanto cada imagen parte de un motivo semejante y se sigue cronológicamente las estaciones del año.⁴² Son como “imágenes de cuentos de hadas”, como “un libro de imágenes” en el que ellas se exponen “hoja tras hoja”.⁴³

A partir de allí es posible notar que las obras escénicas y la película de Bausch comparten especialmente un interés que se formula en la pregunta sobre “qué es una imagen”.⁴⁴ En el cine Bausch continúa investigando sobre las inquietudes que aborda en las obras de teatro-danza. El énfasis en la fragmentación y el salto de una imagen a otra dan lugar a que las pequeñas historias se configuren y se relacionen desde una lógica de montaje en el sentido de *collage*. Veamos entonces cómo aparece el montaje-*collage* en *1980*, pieza estrenada ese mismo año, luego de la muerte en enero de quien fuera compañero artístico y pareja de Bausch, el escenógrafo y vestuarista Rolf Borzik.

Imagen y montaje en 1980

La fragmentación que configura las imágenes y el montaje se encuentra ya en el modo o principio de trabajo de Bausch, lo que puede verse en algunas de las preguntas formuladas para la conformación de *1980* (fig.2):

Despedirse de alguien / Controlar la belleza / Fotos grupales / Las gemelas Kessler / Rituales de unión / Un muy lindo momento de un cuento de hadas / Lo que normalmente se hace solo / Homenaje / El comportamiento de las abejas / Lo que otro debería decirle a uno / Juegos de niños / Autocrítica y autoelogio / Momentos de sueños / Hacer algo peligroso / Eso es tremendamente divertido / Estar de luto / Saludar formalmente / Obtener ayuda / Oraciones de niños / Concursos

42. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 146.

43. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 147.

44. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 143.



2. 1980-*Ein Stück von Pina Bausch*. Pina Bausch Foundation. Foto: Monika Rittershaus.

de belleza / Tomar un baño de sol / Prohibiciones / La hora del té / Recuerdo /
Deshacerse de algo / ¿Cómo se mata a un animal? / Cosas importantes que sus
padres han hecho por ustedes / Un gran deseo que es satisfecho / Lo que se le que-
ría decir a alguien hace mucho tiempo / ¿Cómo se aparean los animales? / Nos-
talgia [*Fernweh*] / Postura de relajación / Miedo a una cobra / Fotos Polaroid /
Demorar la partida / Ser encontrado con las manos en la masa [*Ertappt werden*]
/ Tren fantasma / Budín / Mostrar cicatrices / Inventar una masa / Retirarse /
Querer estar protegido / Dar ganas de venir / Animales en la oscuridad / Querer
encontrar algo lindo / Competiciones / Himno nacional / Ritual del bautismo /
Haz conmigo lo que quieras / Salud, camaradas / Miedo en la oscuridad / Asegu-
rarse si hay alguien ahí / Buscar.⁴⁵

45. Programa de mano de la obra *1980-Ein Stück von Pina Bausch*. Función de enero de 2019, Wuppertal Tanztheater.



3. *1980-Ein Stück von Pina Bausch*. Pina Bausch Foundation. Foto: Bernd Uhlig.

Al entrar a la sala del teatro de Wuppertal, vemos el suelo verde del escenario: no es pasto sintético, sino natural —y esto se constata por su aroma. Hacia el fondo hay un ciervo pequeño. Mientras los espectadores terminamos de ubicarnos en nuestros asientos, los técnicos organizan algunos objetos de la escena que ya ha comenzado. Aparecen uno a uno los bailarines, de distintas edades y distintas trayectorias en la compañía.⁴⁶ Imágenes diversas se suceden durante aproximadamente cuatro horas.⁴⁷ En una de ellas, un hombre se sienta en una silla con

46. Sobre la presentación de esta obra en 2014, Lutz Förster afirma que “[a] través de los años Pina hizo algunos cambios, pero es básicamente la misma obra. Hay cuatro personas que han quedado del elenco original y quienes están bailándola ahora en Londres. Algunos de los otros *performers* la han hecho quizá por 20, 15, 10 o 5 años. Hay una chica nueva que nunca la había hecho antes. Por esto, hay una mezcla de viejos y jóvenes. A Pina esta combinación le gustaba —es como la vida real”, citado en Chris Wiegand, “Performing Pina Bausch’s *1980*-in Her Dancers’ Words”, *The Guardian*, 7 de febrero de 2014, sec. Stage, <https://www.theguardian.com/stage/2014/feb/07/pina-bausch-1980-dancers-sadlers-wells> (consultado el 1 de septiembre de 2025).

47. Al respecto, puede verse el *trailer* de la obra: <https://www.pina-bausch.de/en/plays/23/1980-a-piece-by-pina-bausch> (consultado el 3 de julio de 2025).

una sopera entre sus manos y dedica, sonriendo, cada cucharada a sus seres queridos: “por mamá”, “por papá”, “por Teté”. Una mujer y un hombre intentan besarse, pero la diferencia de estaturas lo torna casi imposible. Un ilusionista hace aparecer y desaparecer objetos. Una mujer corre en círculos sosteniendo un pañuelo en una mano y gritando repetitivamente “estoy cansada”, hasta que realmente cae agotada; en ese momento, un hombre la levanta y sigue corriendo hasta que también se fatiga.⁴⁸

Finalizada la obra se pueden registrar diversas imágenes y sensaciones que no llegan a comprenderse cabalmente ni a organizarse de acuerdo con un argumento claro, coherente y cohesionado. En efecto, la escenografía de césped real con el ciervo pequeño hacia el fondo del escenario convive sin relación directa y clara con las distintas imágenes que conforman la obra. Pero, aunque algunas imágenes en sí mismas están cargadas de tensiones entre lo esperado y lo inesperado, y pasan unas tras otras como en *El lamento de la emperatriz*, hay imágenes en 1980 que conviven en la misma escena multiplicando los estímulos. En otros términos, la imagen escénica se fragmenta en pequeñas y diversas imágenes simultáneas sin continuidad lineal. Éste es el caso cuando en una escena con botes de basura a la vista varias personas mueven a una mujer conduciéndola a bailar una danza española, situación que se ve interrumpida por la aparición de otra mujer con el cabello rizado y una chamarra de cuero al estilo de la banda de *hard rock* y *glam metal* *Vixen*. Esta última mujer lleva una radio cassette, apoyada en uno de sus hombros, enlazada con el brazo del mismo lado; camina en dirección al público con las piernas más abiertas que el ancho de sus caderas y su pubis empuja con fuerza hacia adelante; muestra su diente negro y con un tono de voz grave dice “¡Maravilloso! [*Herlich!*]”; camina unos pasos más y repite este adjetivo. A la vez, reaparece como cita aquella imagen del hombre que toma una sopa. Éste levanta su silla y la lleva cerca de otras imágenes de la escena donde repite su acción. Al mismo tiempo, aparece otro hombre que, como un ladrón que borra sus rasgos colocándose una media fina en la cabeza, hace el gesto de disparar un arma, pero en ese mismo instante cae al suelo. A la vez, los técnicos traen un

48. Si bien no es el tema puntual del presente trabajo, cabe observar que la repetición es un procedimiento recurrente en el teatro-danza de Bausch. Aparece, por ejemplo, en forma de unísonos, secuencias de movimientos o cuando éstas se replican en distintos momentos de la obra. Al respecto puede verse el estudio de Ciane Fernandes, *Pina Bausch and the Wuppertal Dance Theater: The Aesthetics of Repetition and Transformation* (Berna: Peter Lang, 2001). Fernandes considera que Bausch utiliza la repetición en vistas a desarticular una concepción de la danza que la concibe como expresión espontánea y plena.



4. *1980-Ein Stück* von Pina Bausch. Pina Bausch Foundation. Foto: Jean Gros-Abadie.

piano de cola que es tocado por quien minutos antes tomaba sopa y luego mira al público con una sonrisa de tímido orgullo (fig. 4).

Desde el lugar del público resulta de hecho imposible concentrarse en todas las imágenes y las relaciones que se traman. Es decir, la mirada puede detenerse en alguna acción de la escena o bien recorrerla de modo más o menos voluntario; sin embargo, rara vez puede tener la sensación de captar la totalidad —y de hacerlo se pierden las tensiones de sus relaciones. En este sentido Servos señala que en las obras de Bausch “[e]l contenido y las formas, de una complejidad inusitada, se articulan en una simultaneidad prácticamente inabarcable”.⁴⁹ De modo análogo, Meyer observa que “[e]n *1980* pasan tantas cosas simultáneamente en escena que uno sólo es capaz de absorber una pequeña parte de ello. Eso también es una marca distintiva de los trabajos de Bausch: son ricos en impresiones y asociaciones que parecerían ser entendidas a lo largo de la obra”.⁵⁰ Desde ahí surge la pregunta por el modo en el que Bausch concibe las relaciones entre las

49. Servos, *Pina Bausch: Danza-teatro*, 31.

50. Meyer, *Pina Bausch*, 67.

distintas imágenes simultáneas, es decir, por la composición escénica. Sobre este punto, la propia Bausch señala lo siguiente:

Finalmente está la composición. Lo que se hace con las cosas. Al principio no es nada. Son sólo las respuestas: frases, pequeñas escenas que alguien muestra. Al inicio todo está separado. En algún momento llega un punto en el que algo que pienso que estuvo bien lo pongo en relación con otra cosa. Esto con eso, eso con otra cosa, una cosa con varias diferentes. Cuando de nuevo encuentro algo que está bien, significa que tengo algo pequeño que es un poco más grande. Luego voy a otro lugar completamente diferente. Esto comienza con algo muy pequeño y gradualmente se hace más grande.⁵¹

Bausch se refiere a esta composición como *puzzle*⁵² y distintas interpretaciones sobre su producción artística coinciden en que se trata de una forma de montaje, misma que “se ha convertido en el principal referente estilístico de la danza-teatro”.⁵³ En específico sobre 1980 Servos comenta que “[g]racias al montaje, elementos conocidos dan sensación de novedad; el espectador encuentra posibilidades que hasta la fecha no se han considerado”.⁵⁴ Con base en este acuerdo general cabe preguntarse qué puede producir el montaje. Según la perspectiva de Baxmann, Bausch pretende reflejar la crisis de la percepción:⁵⁵

La desintegración de la historia en historias que ya no están contenidas en una doctrina o un sujeto de la historia, sino más bien dispuestas de modo más o menos asociativo acorde a los principios del *collage*, refleja la fragmentación de la percepción cotidiana. [...] La simultaneidad y la heterogeneidad de la experimentación de la realidad dominan a las experiencias que plantean una “narración”. En tanto la “realidad” elude al sujeto dejándolo como algo no-especificado, constantemente un presente aislado se convierte en principio estructural en el

51. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 78.

52. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, 329.

53. Servos, *Pina Bausch: Danza-teatro*, 31.

54. Servos, *Pina Bausch: Danza-teatro*, 136.

55. El asunto de la crisis de la percepción es especialmente abordado por Benjamin en sus escritos de la década de los años treinta y es un punto tan recuperado como discutido por la bibliografía crítica. Al respecto puede verse el célebre ensayo de Susan Buck-Morss, “Estética y anestésica: una reconsideración del ensayo sobre la obra de arte”, en *Walter Benjamin, escritor revolucionario*, trad. Mariano López Seoane (Buenos Aires: La Marca, 2014), 169-222.

teatro-danza. Una y otra vez, son presentadas situaciones en las cuales el caos emerge, estructuras de interrupción y repetición de movimientos en secuencias recientemente iniciadas que reflejan la ausencia de control en nuestras condiciones de vida.⁵⁶

Ahora bien, aunque, como señalé al comienzo del trabajo, la misma Bausch afirmaba que la desintegración y la interrupción de las historias repone la experiencia de sobreestimulación ciudadina y, además, concuerdo con Baxmann en que el teatro-danza de Wuppertal se funda en el *collage* o montaje para exponer su lectura del mundo, no creo que este montaje de imágenes sólo *refleje* la fragmentación de la percepción cotidiana. Para el tratamiento de esta cuestión sugiero ver a continuación el modo en que la fragmentación, la imagen y el montaje se encuentran en la filosofía de Benjamin.

Imagen dialéctica y montaje

Según Benjamin plantea en *Obra de los pasajes*, el montaje da lugar a la imagen dialéctica. Allí se pone en juego el gesto de mostrar o emplear lo que en principio parece carente de valor, es decir, lo que en apariencia inútil o caduco puede cobrar valor: “Nada que decir. Sólo mostrar. No hurtar ahí nada valioso ni hacerse con las ideas más agudas. Pero los harapos, los desechos, eso no pretendo inventarlo, sino dejar que alcancen su derecho de la única forma en que es posible: a saber, empleándolos”.⁵⁷ De hecho, observa Benjamin, en cada época se genera una distinción entre dos polos que consisten en lo que resulta valioso y lo que no. Frente a esto es necesario atender al polo negativo porque de éste se puede volver a trazar una división que ofrezca una dimensión positiva, gesto que se puede hacer de modo infinito. Asimismo, es el montaje de fragmentos discontinuos el que habilita que el pasado se una al ahora para formar una constelación que genere de forma no procesual, sino instantánea, la imagen dialéctica. La fragmentación y la discontinuidad son fundamentales porque generan la distancia necesaria entre las partes que permite el pensamiento, la reflexión.

56. Inge Baxmann, “Dance Theatre: Rebellion of the Body, Theatre of Images and the Inquiry into the Sense of the Senses”, en *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*, ed. Royd Climenhaga (Oxon: Routledge, 2013), 145 (las cursivas son mías).

57. Walter Benjamin, *Obras*, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Juan Barja, vol. V/1 (Madrid: Abada, 2013), 739.

De manera puntual la noción de imagen dialéctica conlleva una larga elaboración y puede comprenderse como “categoría gnoseológica programática” en la filosofía de Benjamin.⁵⁸ En términos generales, para Benjamin la imagen no es una mera imagen mental, una copia, una traducción o representación de un problema teórico. Por el contrario, la imagen consiste en un elemento que anula las oposiciones clásicas como teoría y práctica o política y arte. Según señala Hillach,⁵⁹ la noción de imagen dialéctica puede resultar, en principio, paradójica. Tradicionalmente se ha comprendido a la imagen como figura estática y estable, espacio donde el tiempo se halla detenido. Por su parte, la dialéctica en tanto arte de dialogar contraponiendo argumentos supone un despliegue temporal y conclusiones provisorias. En el concepto de imagen dialéctica confluyen la suspensión del tiempo de la imagen y la relación de tensión de la dialéctica.

A su vez, el movimiento de tensión se mantiene puesto que no hay síntesis: “la imagen es dialéctica en suspenso”.⁶⁰ La relación entre los polos de la dialéctica no es de mediación (*Vermittlung*), término canonizado por Hegel en su interpretación de la dinámica dialéctica. Este punto puede iluminarse si reponemos el análisis que Agamben realiza del intercambio epistolar en el que Benjamin y Adorno discuten sobre *El París del segundo imperio en Baudelaire*, escrito que, en 1938, aquél le hace llegar a Adorno y Horkheimer como parte y modelo en miniatura del proyecto sobre los pasajes. Adorno le critica a Benjamin su método micrológico y fragmentario en la medida en que lo conduce a un materialismo vulgar carente de una correspondiente teoría especulativa que vincule estructura y superestructura. Si Benjamin no busca mostrar el origen económico de la aparición de la cultura del siglo XIX sino identificar “la expresión de la economía en su cultura”,⁶¹ Adorno considera que así no se logra asimilar la idea de una

58. Ansgar Hillach, “Imagen dialéctica”, en *Conceptos de Walter Benjamin*, eds. Michael Opitz y Erdmut Wizisla, trads. María Belforte y Miguel Vedda (Buenos Aires: Las Cuarenta, 2014), 645. Al seguir a Hillach, notamos que este concepto aparece de forma explícita en 1929 en intercambios de ideas con Adorno, aunque puede hallarse de cierto modo en *Calle de dirección única* e *Imágenes que piensan* y sus relatos de infancia. No obstante, me concentro en cómo aparece fundamentalmente en *Obra de los pasajes* en la medida en que este gran proyecto condensa en la imagen dialéctica (*dialektisches Bild*) sus investigaciones previas sobre el espacio de la imagen y del cuerpo (*Leib und Bildraum*), así como sobre las imágenes de pensamiento (*Denkbilder*).

59. Hillach, “Imagen dialéctica”.

60. Walter Benjamin, *Obras*, vol. V/1, 742.

61. Benjamin, *Obras*, 2013, V/1, 738.

“mediación” por el “proceso global” que en las teorías de Hegel y de Marx fundamentarían la totalidad.⁶² Lo que señala Agamben es que la mediación entre estructura y superestructura es propia del historicismo dialéctico hegeliano, el cual renuncia a captar los acontecimientos singulares concretos y cada instante de la praxis en favor de dar cuenta del proceso global. La dificultad es que “[d]e allí a afirmar que cada momento de la historia es un medio orientado hacia un fin hay un solo paso, y lo dará de un salto el historicismo progresista que domina la ideología del siglo XIX”.⁶³ Al respecto, Agamben observa que Marx no sostiene una relación dialéctica o causal entre estructura y superestructura, sino que deja esto sin precisar. El énfasis se encuentra en todo caso en la praxis como “concreta y unitaria realidad original”, lo que desarma las distinciones metafísicas clásicas y permite comprender que la relación entre estructura y superestructura es de “identidad inmediata”: “El verdadero materialismo es sólo aquel que suprime radicalmente dicha separación y que nunca ve en la realidad histórica concreta la suma de una estructura y de una superestructura, sino la unidad inmediata de ambos términos en la praxis”.⁶⁴ Desde ahí se puede comprender que para Benjamin la identidad inmediata entre los extremos se halla no en la mediación, sino en la inversión (*Umschlag*) y en la transformación del uno en el otro como en la imagen de la media que “enrollada sobre sí en la cesta de la ropa sucia, es una ‘bolsa’ y es su ‘contenido’” y que los niños transforman una y otra vez en una tercera cosa: la media.⁶⁵

La tensión entre los extremos no se basa en la oposición entre movilidad e inmovilidad, puesto que la imagen se vuelve legible “en un *punto crítico del movimiento* dado en su interior”.⁶⁶ En el mismo sentido de desarmar esa dicotomía tradicional se puede leer la siguiente afirmación:

Al pensar le pertenece de idéntico modo el movimiento y la detención del pensamiento.

Donde el pensar alcanza la detención, en el seno de una constelación cargada de tensiones, es en donde justo aparece la imagen dialéctica. Eso precisamente es la cesura en el movimiento del pensar. Mas su lugar no es uno cualquiera. Ése desde luego hay que buscarlo, por decirlo precisa y de forma breve, en el espacio donde la

62. Giorgio Agamben, *Infancia e historia*, trad. Silvio Mattoni (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2007), 164.

63. Agamben, *Infancia e historia*, 177.

64. Agamben, *Infancia e historia*, 179.

65. Walter Benjamin, *Obras*, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Jorge Navarro Pérez, vol. II/1, (Madrid: Abada, 2007), 320.

66. Benjamin, *Obras*, 2013, V/1, 743 (las cursivas son mías).

tensión entre contradicciones respectivas de carácter dialéctico llega a su máxima intensidad.⁶⁷

El “punto crítico del movimiento” es el contramovimiento del pasado hacia el presente y a este tiempo concreto le corresponde el “punto de legibilidad” de la imagen dialéctica.⁶⁸ Es decir, estas imágenes llegan a ser legibles en un tiempo puntual en el que “la verdad aparece en tensión, hasta estallar: cargada de tiempo”.⁶⁹ Y ese momento no es intencional sino azaroso, por esto en la “Nueva tesis B” Benjamin define a la imagen dialéctica como “el recuerdo involuntario de la humanidad redimida”.⁷⁰

Dialéctica y ejercicios en posturas

En la idea de imagen dialéctica como un modo de pensar que conjuga el movimiento y la detención del pensamiento se puede rastrear la influencia que tiene el intercambio con Brecht. Nägele reconstruye la importancia del gesto y lo teatral para la lectura que Benjamin hace de la dialéctica, la cual no sólo se aleja de la concepción hegeliana referida, sino que conforma el modo particular de comprender al marxismo con el que forja su materialismo antropológico. El montaje brechtiano, donde el gesto tiene un papel fundamental, involucra la práctica de la toma de postura, actitud o posición (*Haltung*) a partir de la interrupción de las acciones y de la confrontación con las situaciones. Benjamin observa que Brecht logra que las situaciones se critiquen de forma dialéctica y sus diversos elementos se enfrenten en el gesto:

la situación que el teatro épico descubre es la de una dialéctica en situación de parálisis (*Dialektik im Stillstand*). Pues, así como en Hegel el transcurso del tiempo nunca es el padre de la dialéctica, sino tan sólo el medio en el que ella misma se presenta, en el teatro épico el padre de la dialéctica no es el transcurso contradictorio de las manifestaciones o los comportamientos, sino es el gesto mismo.⁷¹

67. Benjamin, *Obras*, 2013, V/1, 766 (las cursivas son mías).

68. Benjamin, *Obras*, 2013, V/1, 743.

69. Benjamin, *Obras*, 2013, V/1, 743.

70. Walter Benjamin, *La dialéctica en suspenso. Fragmentos sobre la historia*, trad. Pablo Oyarzún Robles (Santiago de Chile: LOM, 2009), 60.

71. Walter Benjamin, *Obras*, eds. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Jorge Navarro Pérez, vol. II/2 (Madrid: Abada, 2009), 131.

Benjamin toma como caso al personaje Galy Gay en *Un hombre es un hombre*. Galy Gay encarna el “abierto escenario de las contradicciones de nuestro orden social”, pues con la repetición o cita de un único gesto, no poder decir que no, tanto se cambia de ropa como ejecuta un fusilamiento.⁷² Para recibir mejor el gesto, la interrupción es fundamental ya que, observa Benjamin, como en una clase de danza, se busca extender el espacio entre las articulaciones hasta el máximo posible y así se prepara para el movimiento. La cita del gesto como la cita de un texto implica interrumpir el contexto en el que se inscriben. La interrupción genera el efecto de distanciamiento y paraliza la disposición a la compenetración propiciando así el “posicionamiento crítico”.⁷³ A estas experimentaciones radicales con el montaje Brecht las llama *Einübungen in Haltungen*: ejercicios experimentales en posturas.

Según Nägele, lo teatral y lo gestual le brindan a Benjamin el espacio y la estructura que permite la intersección de la filosofía del lenguaje, el vocabulario teológico y el materialismo histórico en el concepto de imagen dialéctica. Benjamin utiliza el término brechtiano *Haltung* en su correspondencia con Scholem, cuando está buscando una perspectiva para comprender al materialismo dialéctico no como un dogma sino como una postura que no sea meramente teórica, que implique tomar posición ante las circunstancias del mundo. Asimismo, en sus *Comentarios hechos a las obras de Brecht*, su primera publicación al respecto, Benjamin indica que Brecht es “una figura difícil que rechaza el empleo ‘libre’ de sus grandes talentos de escritor”.⁷⁴ A Benjamin le interesa la particularidad de la postura que Brecht tiene con respecto a su propia producción: “el producto principal es éste: una nueva actitud (*Haltung*) [...] Su actitud es nueva, y lo más nuevo de ella es que puede aprenderse”.⁷⁵ El movimiento y la detención del pensamiento que distinguen a la imagen dialéctica benjaminiana incorporan la cesura propia de la postura en relación con la situación expuesta. La toma de posición es algo que puede ser ejercitado y los gestos pueden ser citados. Llegados a este punto, desde la noción de imagen dialéctica, en el marco del montaje presentado por Benjamin, propongo retomar la inquietud de Bausch por la imagen, al tener en cuenta las imágenes y escenas descritas de 1980. Comprendo que se trata de la exploración con el montaje-*collage*, es decir, la ruptura del tipo

72. Benjamin, *Obras*, II/2, 131.

73. Benjamin, *Obras*, II/2, 143.

74. Benjamin, *Obras*, II/2, 110.

75. Benjamin, *Obras*, II/2, 111.

de montaje pensado en un tiempo lineal y un espacio homogéneo, lo que habilita que las relaciones convencionales entre las imágenes puedan alterarse y que en un momento determinado lo considerado desechable recobre valor.

Si el montaje-*collage*, planteado por Benjamin, propicia que las imágenes alcancen su punto de legibilidad en el instante en el que el pasado converge en el presente, lo que se plasma en imagen dialéctica, notamos que las del teatro-danza de Bausch entran en consonancia con las experiencias del público, gracias a la fragmentación y dislocación, como imágenes dialécticas. Y estas imágenes dialécticas, cabe señalar, están *cargadas de emoción (Gefühle)*. Al respecto, Bausch explicita la importancia de las emociones desde las primeras entrevistas hasta la última conferencia ofrecida:

El público siempre es una parte de la función, al igual que yo misma soy una parte de la función, incluso cuando no estoy en el escenario. Todos están invitados a confiar en sus propias *emociones (Gefühle)*. En nuestros programas nunca hay una indicación sobre cómo entender las obras. Tenemos que hacer nuestras propias experiencias (*Erfahrungen*), al igual que en la vida. Nadie puede hacer eso por nosotros.⁷⁶

Como imagen dialéctica, la emoción no proviene del curso ininterrumpido de un relato con estructura dramática tradicional para, en determinado momento, alcanzar su punto más alto, cautivar y compenetrar al público; por el contrario, surge de la interrupción, dislocación, fragmentación y confrontación de lo que sucede en escena. En buena medida por ello una misma escena o imagen puede generar en algunas personas tristeza o enojo y, en otras, risa.⁷⁷ De esta manera la multiplicidad de imágenes no consiste solamente en el *reflejo* de la crisis de la percepción, sino que el público entrena o ejercita la toma de posición frente a la multiplicidad de imágenes fragmentadas. Tiene lugar así una *elaboración* con la sobreestimulación. Al confrontar constantemente distintos elementos generando tensiones, el teatro-danza de Bausch puede comprenderse entonces como uno de esos ejercicios experimentales en posturas. Las posturas no son fijas porque las tensiones mutan, se desarman y rearman en tanto es necesario volver a mirar hacia el polo negativo o resto que queda al margen de lo que en principio fue el centro de la mirada. En el montaje siempre hay un contrapunto, una cita,

76. Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 332 (las cursivas son mías).

77. Véase Koldehoff y Pina Bausch Foundation, *O-Ton Pina Bausch*, 98 y 99.

una repetición que interrumpe y extraña lo dado y ordenado. Ésa es la fractura que mueve a tomar posición.

Consideraciones finales

Hemos visto que las múltiples imágenes escénicas tienen como punto de partida la inquietud de Bausch sobre qué nos mueve, lo que ella plasma, a través de su principio de trabajo, en las numerosas preguntas que formula desde su propia experiencia cotidiana y que indagan en la de los bailarines. De este modo las obras buscan entrar en contacto con las experiencias del público y, así, conmover.

Pero, aunque Bausch en piezas como *1980* parte de la experiencia cotidiana, realiza un montaje que no sigue un orden lineal, es decir, no refuerza las disposiciones habituales de la percepción. La multiplicidad de imágenes resultantes del trabajo con las preguntas es puesta en relación por Bausch mediante el montaje comprendido como *collage*. Además, observamos que este montaje no consiste exactamente en el de una imagen que genera otra imagen, dando lugar a cierta embriaguez y a un logro industrial, como Rancière encuentra en Fuller, sino que la variedad de imágenes expone tanto su fragmentación y tensión como la fragilidad y las errancias de quienes bailan. En este sentido, nuestra lectura se acerca más a la perspectiva que Didi-Huberman tiene de Galván, salvo por la diversidad de bailarines, experiencias, recuerdos e imágenes implicadas en las obras bauschianas.

Desde ahí, y a partir del concepto de imagen dialéctica en el marco del montaje en la filosofía de Benjamin, he buscado ofrecer una interpretación de lo que se produce en especial con la multiplicidad de imágenes que configuran muchas de las escenas y obras del teatro-danza de Bausch. Como en *El lamento de la emperatriz*, donde Bausch halla un modo de explorar la cuestión de la imagen en el montaje-*collage* de imágenes dispersas, en *1980* enfatiza los saltos y la fragmentación de las imágenes. No obstante, en *1980*, en particular se presentan distintas imágenes que conviven de forma simultánea y sin continuidad directa y clara en la misma escena. Desde el concepto de imagen dialéctica benjaminiano hemos visto que las relaciones entre las imágenes se definen justamente por la fragmentación, el contraste y la distancia. Es esto lo que permite la ejercitación de la toma de posición y, así, de nuestra percepción en vinculación con la sobreesstimulación citadina. Todo lo que, en determinado momento, permite a quien

mira establecer relaciones inusitadas y, al menos, no del todo voluntarias entre las imágenes, entre lo pasado y lo presente, entre lo considerado valioso y lo aparentemente desechable. Así, la inquietud sobre qué nos mueve o por qué nos movemos propone con el montaje-*collage* que el público tenga la posibilidad de alcanzar un punto de legibilidad o punto crítico del movimiento, lo que conmueve: imágenes dialécticas. ♣⁷⁸

N.B. El presente artículo recupera ideas y partes de mi tesis doctoral, incluida en el repositorio institucional Memoria Académica de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata, <https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=-d&c=tesis&d=Jte2197>