

**BILL VIOLA: REPERTORIO DE PASIONES***Sagrario Aznar Almazán\**

Las primeras páginas del catálogo de la exposición en la que Bill Viola presentó la serie de *Las Pasiones*, en la *National Gallery* de Londres, muestran la obra titulada *Memoria*, un buen comienzo del que va emergiendo, poco a poco, el propio tema de la muestra. *Memoria* es un oscuro retrato del sufrimiento. En la pantalla aparece, muy lentamente, la cara de un hombre, primero triste y, más tarde, angustiado; una cara que además tiene una calidad plateada y luminosa que no hace más que subrayar la presencia del ser humano como algo inmaterial, como una imagen casi visionaria. Literal y metafóricamente este hombre existe en el límite de la visibilidad. No funciona como un documento fotográfico, sino como una imagen que viene del mundo de los sueños y, sobre todo, de la memoria.

¿Qué pretende recuperar Viola haciendo salir del oscuro mundo de la memoria el rostro de un hombre completamente solo, sufriendo, gritando... existiendo, al fin, y existiendo ahí, aparentemente aislado del resto del mundo, pero sometido inevitablemente a nuestra mirada?

En 1998 Viola estaba, como estudiante invitado, en el Instituto de Investigación Getty. Allí participó en unos estudios dedicados precisamente a *La Representación de las Pasiones*. Viola conocía bastante bien la literatura y la filosofía orientales, y había empezado a interesarse por los escritores místicos cristianos de finales de la Edad Media (como San Juan de la Cruz o Meister Eckhardt), pero desconocía completamente toda la crítica literaria moderna sobre la devoción medieval y sobre la representación de la emoción en la historia del arte. En la Fundación Getty, entre paseo y paseo diario por la galería de pinturas del Museo, pudo leer, entre otras cosas, *El arte de la devoción* de Henk van Os, los ensayos de Jennifer Montagu, los escritos sobre la expresión facial de Darwin y el libro de Victor Stoichita. Además, por supuesto, de disfrutar en directo de la pintura religiosa de los siglos XV y XVI, con algunas piezas que, como *La Anunciación* de Dierick Bouts o *La adoración de los Magos* de Mantenga, más tarde le ayudarían en la elaboración de algunos de sus trabajos.

En ese momento, la *National Gallery* de Londres invitó a Viola a participar en una exposición, llamada *Encuentros*. Al artista le había interesado hacía poco tiempo una pintura del Bosco titulada *Cristo ridiculizado* que estaba en la Galería y empezó a pensar en una obra que debía basarse en ella. Era el principio de una obra que tomaría cuerpo dos años y medio después: *El Quinteto de los Asombrados*, un curioso título tomado de una biografía persa del poeta místico del siglo XV, Jami.

Cuando empezó a hacer *El Quinteto de los Asombrados*, Viola necesitaba que los actores expresaran muy convincentemente sus emociones, y para conseguirlo les dio diferentes ejercicios con los que tenían que practicar. Por ejemplo, les hizo llegar copias de los poemas de Rilke y de San Juan de la Cruz y para introducirlos formalmente (artísticamente) les mostró el Tríptico de Nantes.

El grupo de figuras se enmarca de medio cuerpo, contra un fondo negro e iluminado por un potente foco de luz con origen en la parte superior izquierda. Es evidente que esta composición ignora el modelo original del Bosco que se había propuesto Viola y acepta abiertamente toda la tradición de la pintura italiana que el artista conocía a la perfección. De hecho, todas las figuras (cuatro hombres y una mujer) aparecen como si fuesen parte de una pintura, aunque muy pronto empiezan a moverse lentamente: una cabeza se vuelve y las expresiones comienzan a variar desde la neutralidad hasta un abanico de sentimientos que abarcan desde el dolor y la pena hasta la ira, el miedo o el éxtasis. Cuando por fin la acción llega a su punto culminante empieza a decaer gradualmente hasta que sólo el hombre en el centro se

mueve mirando hacia arriba. Desde luego se impone el sentimiento de que algo momentáneo está sucediendo fuera del marco, donde nosotros no podemos verlo. Sin embargo, lo importante es que desde el principio, Viola dio a cada actor una emoción diferente para expresar y les asignó un punto, distinto para cada uno, en el que debían fijar su mirada. Era fundamental que fueran libres para expresar cualquier gesto o expresión que conviniera a su propio trabajo; era importante que el trabajo de cada uno fuera individual. Viola no quería que ninguno de ellos oyera las instrucciones que le daba al otro. Tenía que trabajar individualmente con todos y cada uno de ellos y luego, al final, ensamblar el resultado y filmarlos a todos juntos.

Por eso, en la primera serie de *Las Pasiones* Viola trabajó con personas radicalmente aisladas. A diferencia de *El Quinteto de los Asombrados*, el artista imaginó las piezas de *Las Pasiones* como unos paneles individuales, planos, digitales y móviles de manera que podían ser trasladados a diferentes espacios, como si fueran pequeñas pinturas devocionales cuyo formato evocaban.

En *Dolorosa*, una mujer joven con el pelo largo y un hombre con perilla (ambos con trajes contemporáneos pero con un claro recuerdo de la Virgen y Cristo) aparecen sufriendo por separado. Los grandes ojos de ella están llenos de lágrimas y él grita y mueve frenéticamente su cabeza de un lado a otro. En *Unión*, un hombre y una mujer desnudos aparecen al principio en un estado de tranquilidad absoluta para empezar pronto a agitarse cada vez más violentamente. Sus cuerpos están llenos de una enorme tristeza, aunque Viola no puede evitar que en algún momento sus movimientos recuerden a la escultura clásica. La contrapartida de esta pieza, *Silent Mountain*, se hizo ya en la segunda serie, y lo que vemos son dos figuras vestidas que, más que retorcerse con libertad, se encogen y luego explotan, en un movimiento aparentemente mucho más sincronizado. Sin embargo, los dos actores fueron filmados de manera separada y en tiempos diferentes a lo largo de una toma de cuarenta y cinco segundos. La mujer se retuerce, encogiéndose sobre sí misma, pasando momentáneamente a través de posiciones que pueden recordar a veces a una escultura clásica, de una Nióbe o de una Afrodita agachada. El hombre, por su parte, levanta su cabeza en agonía como si fuera un centauro helenístico sufriente para, más tarde, levantar sus brazos y asemejarse a una representación de San Sebastián en el Renacimiento.

En todas estas piezas Viola está reactivando dos de los más poderosos descubrimientos del primer cine: el primer plano y el movimiento lento. De hecho, la mayor parte de las piezas son películas en treinta y cinco milímetros radicalmente ralentizadas al punto de que una grabación de cuarenta segundos se puede alargar hasta diez minutos o más. Sin ningún esfuerzo consciente por retomar ideas del cine mudo, Viola vuelve en estas piezas al corazón expresivo de la imagen en movimiento. Y esto es interesante porque el primer plano tiene su propia historia en la cultura visual occidental, precisamente a partir de la pintura en la que Viola estaba buscando inspiración. Muchos pintores de finales del siglo XV retomaron escenas bíblicas bien conocidas y sacaron a los principales personajes para tratarlos como actores únicos en primer plano, sabiendo que la audiencia conocía perfectamente quiénes eran: Cristo llevando la cruz, David con la cabeza de Goliat, San Jorge victorioso, La Dolorosa, el Ecce Homo; figuras, al fin, cuya situación y estado emocional podía ser apreciado sin necesidad de exponer todos los detalles visuales de la historia porque el espectador los conocía perfectamente.

Nosotros no sabemos qué le pasa con exactitud al *Hombre de la Tristeza* de Viola, pero nuestro interés por la pieza no pierde un ápice de intensidad por esto. Este *Hombre de la Tristeza* no muestra ninguna herida. De hecho, llora sin explicación aparente, agitando el pecho, con la cabeza inclinada hacia un lado, con las cejas contraídas y con la boca abierta. A veces su pena parece intensificarse para luego bajar ligeramente. Cuando lo miramos, sentimos de inmediato la incomodidad de ser sólo mirones, pero, obviamente, a diferencia de lo que nos permitimos hacer con cualquier hombre apenado con el que nos cruzamos por la calle o en el autobús, no podemos

evitar mirar a este actor, no podemos ningunearle. Todo lo contrario, como si fuera un Cristo en el papel de Hombre de la Tristeza, él se yergue delante de nosotros sólo para ser contemplado.

El descubrimiento de la positividad de las pasiones tuvo lugar en la edad contemporánea. Es, por tanto, muy reciente y es también positivo porque nos cura de alguna manera del malestar inevitable que ha provocado la racionalización. En general se piensa que la expansión de la racionalización habría secado la fuente de las emociones, refrenando la tendencia hacia “un corazón más grande” y dispersando las energías con las que la vida misma se renueva. Comenzaría, incluso políticamente, la era de la mediocridad, del progresivo anestesiamiento del individuo, de la reducción de la intensidad y del alcance de las relaciones humanas afectivamente cargadas de sentido y de valor implicante. El resultado sería una soportable infelicidad o una felicidad banal. Parece evidente que el mundo contemporáneo se caracteriza sobre todo por la obstrucción el deseo, pero también por la indiferencia recíproca y por el individualismo de masa. El “justo medio” de las pasiones de alguna manera habría conducido al marchitamiento emotivo y a la desaparición de la solidaridad. Venida a menos la necesidad de ser partícipes de las vicisitudes colectivas, se secaría de raíz el sentido de pertenencia a la comunidad. Se impone, pues, una recuperación de las emociones para poder recuperar la solidaridad, pero esa recuperación no está exenta de peligros. Viola los conoce bien, y su insistencia en mostrarnos emociones fuertes pero personales, intransferibles pero compartidas, sentidas por muchos individuos diferentes, sólidos conocedores de sí mismos, no es ajena, como veremos, a su comprensión de las pasiones como una forma de resistencia frente a la manipulación. *Las pasiones*, afirma Bodei<sup>1</sup>, *ofrecen el testimonio más convincente del hecho de que el hombre no dispone libremente de sí mismo, ni, mucho menos, del mundo*. Porque a veces lo controlan, es cierto, pero también, añadiríamos, porque en muchas ocasiones pueden ser demasiado fácilmente manipulables.

Pensemos, por ejemplo, que al cardenal Richelieu se le atribuía en sumo grado la doble habilidad de volver impenetrable su propia máscara, su propio rostro, y de leer, en las expresiones y en el comportamiento de los demás hombres. Cuando las pasiones y las emociones han sido domesticadas, cuando el individuo es capaz de administrarse fríamente y de reprimir en lo más íntimo lo que de inmediato siente, entonces todo lo que expresa es el resultado de una elaboración que se vuelve prácticamente una tercera naturaleza, una vigilante costumbre artificial respecto de la costumbre torpe y relativamente espontánea de quien no es capaz de imponerse o de controlarse a sí mismo. Richelieu parecía ser un verdadero maestro en este tema y esto le daba un poder impresionante.

Nace así “la ciencia de las pasiones”, de larga y no muy afortunada trayectoria. El rostro (siempre expuesto a la vista de los demás) aparece como el principal medio de comunicación. A través de él no sólo se nos pueden escapar las expresiones de las emociones, sino que también podemos lanzar mensajes, más o menos cifrados; puede ser el lugar privilegiado de la expresión y de la distorsión del sentido de las pasiones según técnicas que con el tiempo serán cada vez más experimentadas. Los que las conocen pueden ser actores que prueban un espectáculo destinado a desarrollarse ante un público cada vez más amplio.

No mucho tiempo después de Richelieu, los jacobinos harán una complicada alianza razón/violencia y razón/pasiones que no pasará por alto todo lo aprendido sobre el modo de manipular éstas últimas. Consolidan el miedo y la esperanza en el horizonte colectivo, en vez de eliminarlos; en vez de transformar las pasiones, prefieren dividirlos, combatiendo aquellas frías y tranquilas, ligadas según ellos al egoísmo y a la indiferencia, y exaltando aquellas calientes y tórridas ligadas, supuestamente, a la amistad, a la fraternidad, al amor por la patria y por la humanidad, pero también al odio y al terror. Utilizan peligrosamente las pasiones calientes como

---

<sup>1</sup>Bodei, Remo, Op. Cit., 1991, p. 59.

arma colectiva y con su modelo la sabiduría filosófica se funde con las pasiones, se vuelve ideología en cuanto unión de razón y pasiones, de filosofía y sentido común, de jefes políticos y masas, al fin. Como ha señalado Bodei<sup>2</sup>, en el intento jacobino por influir en la naciente opinión pública, la distinción entre verdad y opinión, entre razón y deseo, se adelgaza hasta casi desaparecer.

De la figura del sabio se pasa a aquella que quisiera definir como “homo ideologicus” moderno, el cual utiliza o cree utilizar las pasiones en última instancia en beneficio de la razón, orientando (según “mitos racionales” amasados con ilusiones conscientes y esperanzas fabricadas en serie) aquel mismo pueblo que antes había sido guiado a través de “mitos pasionales”.

De hecho, con los jacobinos, nacen “mutantes” conceptuales como, por ejemplo, el “despotismo de la libertad”, que nunca desaparecen del todo, que permanecerán más bien como paradigmas para los movimientos por venir y sobre los que Remo Bodei<sup>3</sup> ya ha prevenido. Las consecuencias, afirma, son efectivamente perturbadoras: lógicas políticas milenarias pierden todo punto de referencia en el interior de estas paradojas y oxímoros; el pensamiento y la praxis deben ser reinventadas día a día, integradas y robustecidas por sólidas dosis de retórica; se asoma el riesgo, jamás vencido, pero siempre exorcizado, de una caída en lo inconmesurable y en lo incomprensible. La opacidad y la ceguera, que terminan por envolver también a los protagonistas más lúcidos, constituyen el efecto de recaída de una lógica semejante.

Como consecuencia de todo esto, las constelaciones conceptuales anteriores que combinaban de varias maneras miedo, esperanza y razón, cambian su figura hasta volverse casi irreconocibles. Lo primero que se transforma es el papel del miedo y la esperanza. Bajo la guía de la razón común a todos los hombres, ellas son utilizadas como instrumentos de emancipación. Estas dos pasiones, a las que la filosofía antigua y espinosiana habían negado cualquier acceso a la razón al considerarlas fuentes de superstición y material explosivo con detonador incontrolable de procesos imaginativos, dejan de ser vistas como nocivas a la razón misma y a la moral pública. Es más, se vuelven incluso su brazo armado, que aniquila a los enemigos y anima a los ciudadanos virtuosos. La línea de separación no pasa ya más entre el sabio y el vulgo, sino que el sabio es sustituido por quien controla al pueblo a través de una razón de parte que se presenta como universal y que está cerrada egoísta y miedosamente en las pasiones colectivas o, si se quiere, en las pasiones particulares colectivizadas, manipuladas colectivamente, sobre todo el miedo.

Miedo y esperanza son dos pasiones que, por desgracia, Viola y todos nosotros hemos visto manipular de manera colectiva muy recientemente. Por eso hay que insistir en la fuerza de las emociones y las convicciones individuales como un posible modo de resistencia. En el texto *Bodies of light* que aparece en el catálogo de esta exposición de Viola, Peter Sellars se pregunta: *¿Dónde y cómo localizar nuestro idealismo?* Desde el principio, Sellars tiene claro que las tradiciones espirituales son utilizadas como armas o comodines por los regímenes normales y que un profundo cinismo ha minimizado el pensamiento utópico, sus esperanzas y sus alternativas. La comedia instalada está floreciendo, desde luego, pero últimamente no puede responder con facilidad a la profunda necesidad de lamento de los hombres.

Me explico. En su segundo libro de *La democracia en América*, Tocqueville ya presentaba la tesis de que la forma de vida norteamericana (que, por otra parte, estaba destinada a propagarse por todo el planeta, no olvidemos esta idea tan incrustada en el discurso expansionista norteamericano), iba acompañada de un nuevo régimen de las pasiones y de los

<sup>2</sup> Bodei, Remo, Op. Cit., 1991, p. 33.

<sup>3</sup> Bodei, Remo. Op. Cit., 1991, p. 361.

deseos que venía ligado indefectiblemente a una permanente insatisfacción; una insatisfacción, por otro lado, que intenta calmarse mediante la búsqueda obsesiva de “bienes materiales”. Él sostenía que en la joven democracia estadounidense, la prosecución incontenible de la igualdad se apoya en la emulación y en la intolerancia de las distinciones de grado, en la carrera hacia el éxito y en la hipertrofia del deseo adquisitivo, pasión que corre el riesgo de sofocar cualquier otra. En la esperanza de sosegar esta “extraña inquietud” y de garantizar mejor la búsqueda de la felicidad, Estados Unidos se habría confinado en un dulce despotismo que, al precio de la manipulación de los deseos y del mantenimiento de los ciudadanos en un estado de perpetua minoría de edad política, permitiría a todos situarse en un universo social en el que cada uno cree estar (como el sol) en el centro de un sistema ptolemaico múltiple.

En otras palabras, en Estados Unidos el alto nivel de vida, que está tan consistentemente definido en términos materialistas, aparece acompañado en cada ser humano por una acumulación de dudas, de miedos y de depresiones, porque lo cierto es que estamos hablando de una sociedad que no ha sabido crear una comunidad. El 11 de septiembre pondrá esto en evidencia y funcionará como un revulsivo. El espectáculo y la realidad de los dos aviones chocando contra las dos torres más altas del planeta tuvieron resonancias de los más antiguos textos sagrados, imágenes de que los mayores poderes del mundo podían ser destruidos por sus propios errores, la misma Torre de Babel. La respuesta de la administración Bush no fue, sin embargo, la contención y la reflexión, sino los gritos, gritos que apelaban a emociones muy profundas para poder justificar su ira y la necesidad de una guerra, primero en Afganistán y luego, inexplicablemente, en Irak. La voluntad de la administración Bush era una única voluntad que aprovechaba el abandono que los individuos han hecho de su propia personalidad y alimentaba su miedo y su rabia muy por encima de su dolor. Ya decía Hobbes que el miedo es un factor que no sólo reduce y simplifica la deliberación, sino que también minimiza las voluntades individuales a una única voluntad con la ficción de un pacto social mediante el cual el Estado absorbe totalmente la posibilidad de determinar las voluntades individuales.

Guerra en lugar de dolor y duelo. Frente a ciertos trastornos de la vida, frente a ciertos actos salvajes de devastación, debe imponerse el silencio. Debe haber un espacio para curarse antes que cualquier otra cosa, para que la herida se cierre, cicatrice y se regenere a sí misma. Debe haber tiempo para la reflexión, para la contemplación, y espacio para un dolor que nos hace más humanos. Debe haber un aprendizaje humilde del sufrimiento que, algún día, llene el vacío. Los cientos de personas que murieron horriblemente y las familias que las perdieron demandan un duelo, un duelo que sea capaz de ofrecer paz a sus almas.

La pieza *Observance* de Viola es un duelo en todo el sentido de la palabra. Pero antes, en otra pieza, recupera cuidadosamente a unos muertos que nunca se pudieron recuperar y nos obliga a mirarlos, a homenajearlos. Luego, los llora.

En la pieza *Emergence*, Viola vuelve a la imaginería cristiana como punto de partida, en concreto a un fresco de Massolino que muestra el cuerpo de Cristo muerto en su tumba sujetado por su madre María y por Juan el Evangelista, pero Viola cambia a San Juan por otra mujer y añade, como en sus otras piezas, el movimiento radicalmente ralentizado. Se trata, sin duda, de una resurrección, de una recuperación de los muertos, que nos hace también pensar en un nuevo nacimiento, en un re-nacimiento, al aparecer asociado al agua gracias a un pequeño sistema hidráulico instalado en el escenario.

Contemplar la pieza *Emergence* es una experiencia extraña, sobre todo porque la imaginería nos resulta al mismo tiempo familiar e inesperada. La imagen que se proyecta en el video parece una pieza de altar: la cruz en el frontal de la tumba recuerda a un frontal de altar, mientras que la luz clara y uniforme, o los vívidos y ricos colores de los trajes evocan pinturas del Renacimiento. De hecho, la elevación del hombre y las expresiones de pena de las mujeres,

están más tomadas del mundo de la historia del arte que de la experiencia ordinaria. El cuerpo del hombre, blanco y musculoso, parece una estatua de mármol de Donatello, las mujeres sujetándole por debajo de los brazos y de las piernas se podrían reconocer fácilmente como de Rafael o de Tiziano.

Pero la acción, sin embargo, sigue siendo tremendamente familiar. Lo que vemos en el video es una escena tradicional de la Lamentación y el Entierro, pero invertida. Es en realidad, una Resurrección, o podría parecerlo, excepto porque al final el hombre sigue evidentemente muerto y el milagro queda incompleto. Es el intento de recuperación de un cuerpo muerto que, al final, sigue muerto, nada lo devolverá. Por eso exige un duelo.

*Observance*, una pieza basada en un par de palas de altar de Alberto Durero que representan a cuatro apóstoles, es el duelo. Viola imaginó para esta obra un tipo de composición cerrada en la que los actores fueran avanzando hacia la cámara y, al mismo tiempo, fueran intensificando sus emociones, la expresión de sus emociones, superponiéndose, como en el caso de los apóstoles de Durero, unos sobre otros, y mirando a veces dentro y a veces fuera del marco. Días de audiciones le dieron a Viola al final una plantilla de dieciocho actores de diferentes edades y tipos a los que colocó en una línea con profundidad y les dio instrucciones para que se fueran acercando a la cámara, en parejas, como para despedirse de alguien a quien habían perdido pero que en ningún momento vemos. Como había hecho en *El Quinteto de los Asombrados*, dio instrucciones a los actores individualmente animándoles a expresar sentimientos propios. Después determinó la secuencia y sugirió algunas pocas relaciones entre ellos. Les hizo ocho tomas de cien segundos de las que posteriormente seleccionó las mejores: algunos actores estaba espontáneamente fuera de sí, otros se controlaban más, algunos estaban aislados, y otros intentaban relacionarse entre sí; en cualquier caso, ninguno hizo lo mismo que otro, ningún gesto se repitió. La respuesta ante el dolor de una pérdida, en un duelo, es solidaria y se vive en comunidad, pero no es colectiva, ni mucho menos homogénea.

Sabemos que el fundamento de la mayor parte del trabajo de Viola es llevarse a sí mismo y a los otros hacia el autoconocimiento, porque su gran ruptura con las ideas sociales que impregnaron los ambientes intelectuales de los setenta fue cambiar la idea de una posible perfección social por la de la autoperfección, el autoconocimiento y la solidez de nuestras emociones como una forma de resistencia individual, pero indudablemente, solidaria.

\*Universidad Complutense de Madrid, UNED.