

# Bill Viola: repertorio de pasiones

## Bill Viola: Repertoire of Passions

YAYO AZNAR\*

### RESUMEN

*El texto estudia las obras de Bill Viola unidas en la serie llamada "Las Pasiones" que el artista expuso por primera vez en la National Gallery de Londres en el 2003, analizando la evolución de las pasiones (sobre todo del miedo y de la esperanza) desde la fundación del Estado Moderno, y sus consecuencias sobre el control de la sociedad contemporánea.*

### PALABRAS CLAVE

*Bill Viola, pasiones, miedo, esperanza, arte y política.*

### ABSTRACT

*The text studies the Bill Viola's work of art called "The Passions", that the artist showed in the National Gallery on London in 2003 for the first time, analyzing the development of the passions (overcoat the fear and the hope) and its consequences in the contemporary society.*

### KEY WORDS

*Bill Viola, passions, fear, hope, art and politic.*

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 durante las Navidades del 2003, muestran la obra titulada *Memoria*, un buen comienzo en el que va emergiendo, poco a poco, el propio tema de la muestra. *Memoria* es un oscuro retrato del sufrimiento, o mejor, de un ser humano sintiendo sufrimiento, es decir, angustia, tristeza, impotencia y, sobre todo, dolor. Pasiones que él no puede o no quiere controlar. En la pantalla va apareciendo, muy lentamente, la cara de un hombre, primero triste y, más tarde, asustado, angustiado; una cara que tiene además una calidad plateada y luminosa que no hace más que subrayar la presencia

---

\* Departamento de Historia del Arte. UNED.

<sup>1</sup> BODEI, Remo, *Geometría de las pasiones. Miedo, esperanza, felicidad, filosofía y uso político*, México, Fondo de Cultura Económica, 1991.



Fig. 1. Bill Viola, Memoria, 2000.

de este 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 podría venir del mundo de los sueños, o quizás, del de la memoria. Posiblemente la memoria de los muertos.

¿Qué pretende recuperar Viola haciendo salir del oscuro mundo de la memoria y de la pérdida, el rostro de un hombre completamente solo sufriendo, temiendo, llorando, gritando... y sometido de manera inevitable a nuestra mirada? ¿Por qué nos expone, de una manera tan literal, la supuesta debilidad de una persona cualquiera?

Hay que tener en cuenta que, durante muchos siglos, las pasiones han sido consideradas por los pensadores y los filósofos como algo negativo al suponer, en teoría, una pérdida temporal de la razón. De alguna manera serían un poder extraño que dominaría la «mejor parte» del hombre (es decir, la sensata, la razonable, la moderada) de manera que distorsionarían su visión clara y equitativa de las cosas. De hecho, obedecer al fuerte reclamo de las pasiones significaría renunciar a la conciencia y al autocontrol en beneficio de un amo interior más exigente e im-

predecible que cualquier amo externo. Las pasiones serían, en definitiva, «alteraciones» de un estado entendido como neutro y no perturbado en el carácter de cada individuo.

Sin embargo, algunos pensadores, fundamentalmente Remo Bodei<sup>1</sup>, a partir de un estudio sobre algunos textos de Espinosa, cuestionan que la tranquilidad, el equilibrio y la imparcialidad sean premisas naturales del ser humano. Quizás podrían ser el resultado histórico de diferentes esfuerzos políticos e intelectuales siempre interesados. En cualquier caso, sí que sería lícito preguntarse si, en esta oposición forzada de razón/pasiones, no estamos sacrificando las propias pasiones en nombre de ideales que al final sólo resultarían ser vehículos de infelicidad. De hecho, nada impide pensar las pasiones, los deseos, las emociones, como estados, en palabras de Remo Bodei<sup>2</sup>, *que no se añaden del exterior a un grado cero de la conciencia indiferente para enturbiarla o confundirla, sino que son constitutivos de la totalidad de cualquier ser físico.*

No importa lo inexplicables, indóciles, caprichosas o perturbadoras que puedan parecer a primera vista. Si las observamos bien, las pasiones no solamente revelan una trama inteligible y una articulación coherente, sino que incluso, como ya señaló Espinosa al principio de su *Tratado político*, pueden volverse objeto de un espectáculo agradable y, desde luego, aleccionador. No sólo ayudan al conocimiento, al autoconocimiento, sino que también otorgan la satisfacción de contemplar, desde el punto de vista de una «ciencia meteorológica» del ánimo, el paso variado y necesario de sus metamorfosis.

Con todo esto, es evidente que se debilitaría la idea de una energía íntimamente opaca e inculta que hay que someter y disciplinar. *La pasión*, sigue Bodei<sup>3</sup>, *aparecería de esta manera como la sombra de la razón misma, como una construcción de sentido y una actitud ya íntimamente revestida de una propia inteligencia y cultura, fruto de elaboraciones milenarias, mientras que la razón se manifestaría, a su vez, «apasionada», selectiva y parcial, cómplice de aquellas mismas pasiones que dice combatir.*

En 1998 Viola estaba, como estudiante invitado, en el Instituto de Investigación Getty. Allí, junto con un grupo de historiadores del arte y otros especialistas, participó en unos estudios dedicados precisamente a *La Representación de las Pasiones*. Para él, el problema principal, al menos en principio, era cómo representar formalmente los extremos de la pasión, algo que el arte contemporáneo parecía haber perdido, quizás, entre otras cosas, porque el hombre del llamado Primer Mundo había perdido su capacidad de expresarlas.

---

<sup>2</sup> BODEI, Remo, Op. cit, 1991, p. 18.

<sup>3</sup> BODEI, Remo, Op. cit, 1991, p. 10.

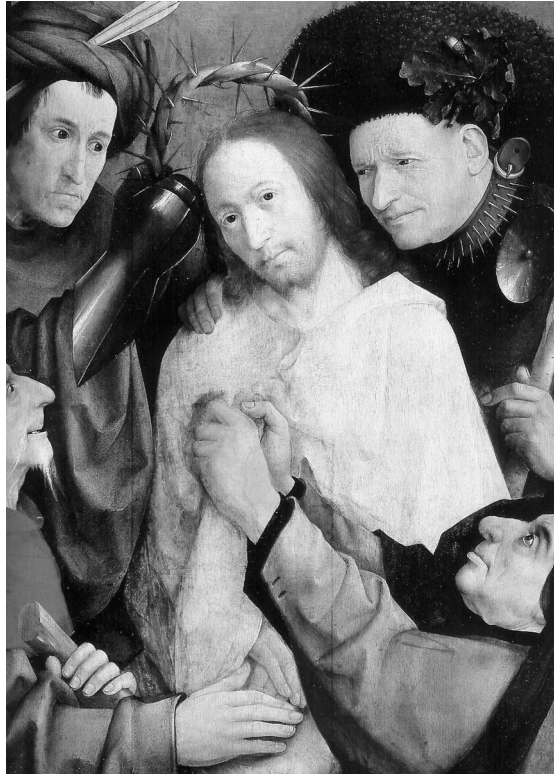
Viola conocía bastante bien la literatura y la filosofía orientales, y había empezado a interesarse por los escritores místicos cristianos de finales de la Edad Media (como San Juan de la Cruz o Meister Eckhardt), pero desconocía por completo toda la crítica literaria moderna sobre la devoción medieval y sobre la representación de la emoción en la historia del arte. Allí, 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 sobre la representación de las emociones desde la Antigüedad (con especial énfasis en el ejemplo del influyente catálogo de Charles Le Brun y sus grabados), los escritos sobre la expresión facial de Darwin y el libro de Víctor Stoichita sobre las experiencias visionarias en la pintura española. 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 Mantegna, se convirtieron en sus favoritas y 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*, con piezas, encargadas expresamente, que trabajaran sobre su propia colección de pintura. A Viola 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. Así, escribió en su cuaderno de notas<sup>4</sup>: *extraño pero cuidado grupo espacial, de aspecto horizontal, en película de alta velocidad, con luz delicada, superficie cambiante de emoción y relación. Los individuos atraviesan una serie de emociones conflictivas desde la risa al llanto, tomado en una película de alta velocidad y en alta resolución, prístino, hiperreal. Las emociones vienen y se van tan gradualmente que es difícil decir dónde empiezan y dónde terminan. Las relaciones entre las figuras son fluidas y muy cambiantes*. 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 era perfectamente consciente de su inexperiencia dirigiendo actores. Tuvo la suerte de contar con Susana Peters, una actriz con la que había trabajado en una pieza anterior (*El saludo*) y con el artista de performance Weba Garretson para ayudarle en esta tarea. Es evidente que 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 (*Yo quería darles puntos de referencia históricos*, dijo,

---

<sup>4</sup> Tomado del texto *Emotions in extrem time. Bill Viola's Pasión Project*, de John Walsh, en CATÁLOGO EXPOSICIÓN, *The Passions*, Londres, National Gallery, 2004.



*Fig. 2. El Bosco, Cristo ridiculizado, Nacional Gallery, Londres.*



*Fig. 3. Bill Viola, El Quinteto de los asombrados, 2000.*

*personas que habían estado allí antes, en las regiones del interior del ser humano a las que yo quería dirigirles*) 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. Obviamente esta composición ignora el modelo original del Bosco que se había propuesto Viola y sin embargo acepta abiertamente toda la tradición de la pintura italiana que el artista conocía a la perfección, desde Mantegna hasta Caravaggio. De hecho, todas las figuras (cuatro hombres y una mujer) aparecen como si se tratara 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 (hay que decir que no inmediatamente clasificables) 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 y muy importante está sucediendo fuera del marco, donde nosotros no podemos verlo, pero 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, por ejemplo, que cada uno de ellos oyera las instrucciones que le daba al otro. Quería trabajar personal e individualmente con todos y cada uno de ellos y luego, ya al final, ensamblar el resultado y filmarlos a todos juntos. De hecho, cuando empezó a trabajar en esta pieza, Viola había comenzado a hacer estudios de figuras solas pero, por falta de tiempo, sólo una pequeña parte de estos trabajos preliminares pudo ser llevada a cabo. La individualización era prioritaria; el hecho de que cada uno de ellos expresara sus propias emociones era imprescindible. Ya veremos porqué.

En la primera serie de *Las Pasiones*, y en algunos trabajos de la segunda serie, Viola trabajó con personas radicalmente aisladas. A diferencia de *El Quinteto de los Asombrados*, una proyección en video de un grupo en un ambiente relativamente oscuro y controlado, el artista imaginó las piezas de *Las Pasiones* como unos paneles individuales (persona por panel), planos, digitales y móviles, de manera que podían ser trasladados a diferentes galerías o museos, como si fueran pequeñas pinturas devocionales cuyo formato evocan. Todo el primer grupo incluye muchos dípticos que imitan las pequeñas piezas de altar de finales de la Edad Media, y en cada uno de ellos se ve la cabeza y los hombros de un actor moviéndose en un particular «arco de intensidad emocional».



Fig. 4.- Bill Viola, *Dolorosa*, 2000.

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 la cabeza de un lado a otro. Por ejemplo, una pieza como *El jardín cerrado* no estaba originalmente pensada como díptico, sino como dos piezas separadas grabadas a base de una serie de estudios individuales de actores moviéndose en tomas de cuarenta y cinco segundos a partir de lo que Viola llama *los cuatro colores primarios: la felicidad, la tristeza, el enfado y el miedo*. En *Unión*, un hombre y una mujer desnudos, por separado, 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 mucho más tarde, 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, mientras el propio Viola les hablaba para motivarlos. La mujer se retuerce, encogiéndose sobre sí misma y agachándose, pasando



Fig. 5.- Bill Viola, *Silent Mountain*, 2001.

momentáneamente a través de posiciones que pueden recordar a veces a una escultura clásica, de una Nióbide 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. Es posible que nada de esto fuera consciente o intencional, pero lo cierto es que todos estos parecidos con las posturas clásicas, cuidadosamente tipificadas en los manuales de Historia del Arte, ayudan en este caso a reforzar la idea, tan importante para Viola, de que existe un lenguaje histórico de los gestos del cuerpo, de las expresiones; un lenguaje que, desde luego, como demuestran cada uno de estos actores, es posible aprender.

Por otro lado, en todas estas piezas, y en algunas más tarde, Viola está reactivando dos de los más poderosos descubrimientos del primer cine: el primer plano y el movimiento lento. La mayor parte de las piezas son películas en treinta y cinco milímetros muy radicalmente ralentizadas hasta el punto de que una grabación de cuarenta segundos se puede alargar hasta diez minutos o más. Viola está



volviendo al corazón expresivo de la imagen en movimiento, en un movimiento exageradamente lento porque es importante, a pesar del riesgo de estetización que esto supone para la pieza, que veamos con detenimiento todas y cada una de las expresiones. Es cierto que todas estas piezas son muy bonitas y que es ineludible sentir simplemente placer estético frente a ellas. Pero si pensamos, con Agamben<sup>5</sup>, que el arte en el mundo contemporáneo *ha salido de la esfera del interés para convertirse simplemente en interesante* y que, desde luego, *el ingreso del arte en la simple dimensión estética* (durante la modernidad) *no es un fenómeno tan inocente y natural como habitualmente lo representamos*<sup>6</sup>, sino que es también una decisión política, aunque sea por omisión, no podemos dejar de tener en cuenta el perverso, pero también esclarecedor, modo que tiene Viola de obviar sin ningún problema toda la historia del arte durante la modernidad en esta exposición. Al volver al Quattrocento, Viola intenta recuperar la vieja función del arte, aquella que tanto temía Platón, la que dio al arte su estatura original. Sabemos que durante un tiempo a Viola le fascinaron dos experiencias muy parecidas: la primera, cuando vio una mujer rezando en el Suntury Museum de Tokio ante una estatua de Kannon, la encarnación de la compasión, una imagen que evidentemente Viola había considerado hasta entonces sólo como un trabajo artístico, sólo en su dimensión estética; la segunda, ante el Altar de Issenheim de Mathias Grünewald, una pieza cuyo magnífico programa de imágenes fue minuciosamente planeado con el único propósito de curar la enfermedad, de erradicar la peste. No podemos ver en estas obras de Viola únicamente su lado estético, aunque éste sea tan potente que pueda parecer que enturbia el resto de la pieza. Viola también cree que el arte puede tener una «función curativa». Dicho con sus propias palabras: *que una obra esté en la pantalla puede ser parte del proceso de tu propia vida, puede filtrarse en tu cuerpo*. 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, sobre todo, cambiar la idea de una posible perfección social por la de la autoperfección y, en este caso, el autoconocimiento y la solidez de nuestras emociones posiblemente como una forma de resistencia individual, aunque solidaria.

Por otra parte estaba el problema del primer plano, un primer plano que 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 cogieron 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

---

<sup>5</sup> AGAMBEN, Giorgio, *El hombre sin contenido*, Barcelona, Altera, 1998, p. 14.

<sup>6</sup> AGAMBEN, Giorgio, Op. cit., 1998, p. 17.

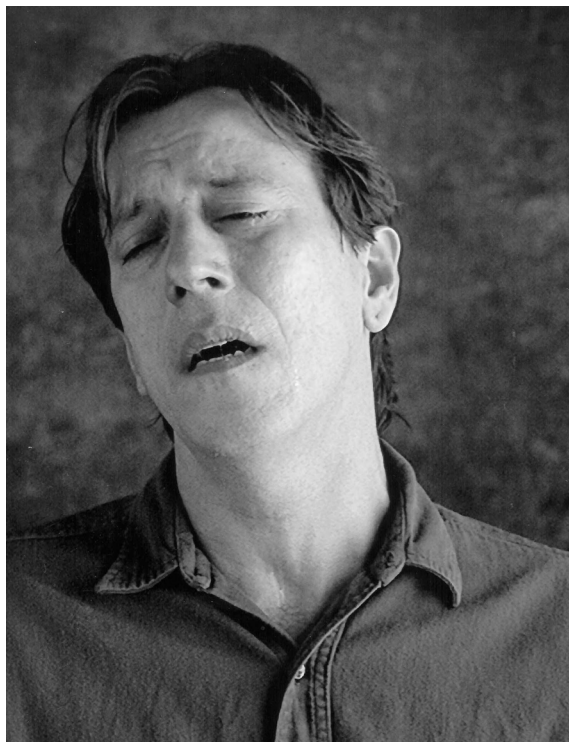


Fig. 6. Bill Viola, *Mano f Sorrows*, 2001.

la cabeza de Goliat, San Jorge victorioso, La Dolorosa, el Ecce Homo, etc...; 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 ni un ápice de intensidad por esto. Los escritores medievales Thomas a Kempis y Gert Gote habían aconsejado a los fieles meditar profunda y sentidamente frente a la imagen de sufrimiento de Cristo, y desde la literatura histórica Viola aprendió la influencia y el poder que esta práctica había tenido en tiempos pasados. Además, previamente había estudiado imágenes tardías medievales de este tipo en pinturas de Dierick Bouts, de Antonello da Messina o de varios grabadores contemporáneos a estos artistas. Su *Hombre de la Tristeza* no muestra ninguna herida. De hecho, llora sin ninguna 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. Desde luego, cuando le 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 representando el dolor, 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. En el fondo sabemos porqué y a quién llora.

Otra pieza de este momento, *Mater*, introduce la edad como un nuevo elemento de análisis y contemplación. En ella, dos mujeres pasan a través de emociones similares en los mismos intervalos durante tomas de cuarenta segundos. El contraste de sus expresiones, que puede deberse en parte (pero no sólo) a sus diferentes edades, es muy llamativo. Por supuesto, en ningún momento ninguna de ellas advierte la presencia de la otra. Son, como siempre, individuos aislados en un ejercicio muy particular...y siempre doloroso. Aunque Viola ha titulado a su exposición *Las Pasiones*, lo cierto es que la mayor parte de las piezas, como hemos ido viendo, se centran en la representación del dolor, un dolor muy recientemente sentido y que, para curarse, debe ser expresado.

El descubrimiento de que las pasiones pueden ser positivas tuvo lugar en la edad contemporánea y ha intentado servir para curar, de alguna manera, el malestar inevitable que ha provocado la racionalización. En general se piensa que la expansión de la racionalización habría secado la fuente de las emociones y habría permitido que, incluso políticamente, comience 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. El resultado sería, o ha sido, una soportable infelicidad o una felicidad banal. Parece evidente que el mundo contemporáneo se caracteriza sobre todo por la obstrucción del deseo, pero también por la indiferencia recíproca y por el individualismo de masa. El tan buscado «justo medio» de las pasiones de alguna manera habría conducido no sólo al marchitamiento emotivo sino también, en consecuencia, a la desaparición de la solidaridad. Cuando ya no es tan importante la necesidad de ser partícipes de las vicisitudes colectivas, se seca de raíz el sentido de pertenencia a una comunidad. Es importante, pues, recuperar las emociones para recuperar la solidaridad, pero esa recuperación no está exenta de peligros. Viola los conoce bien, los acaba de vivir, y su insistencia en mostrarnos emociones fuertes pero personales, intransferibles pero con la posibilidad de ser compartidas, sentidas por muchos individuos diferentes de maneras completamente distintos, 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>7</sup>, *ofrecen el*

---

<sup>7</sup> BODEI, Remo. Op. cit., 1991, p. 59.

*testimonio más convincente del hecho de que el hombre no dispone libremente de sí mismo ni, mucho menos, del mundo. Porque a veces le controlan, es cierto, pero también, añadiríamos, porque en muchas ocasiones pueden ser demasiado fácilmente manipulables.*

Maquiavelo fue, probablemente, uno de los primeros en saberlo. Maquiavelo siempre pretendió construir un «arte objetivo» del gobierno partiendo de la premisa de que la sociedad es un mecanismo cuyos impulsos pueden ser determinados de una forma objetiva. Por eso creía, entre otras cosas, que la intensidad de las pasiones humanas podría ser calculable. Es decir, mucho más allá de cualquier teoría, la observación psicológica del hombre tal y como es se convierte en necesaria por razones políticas de cálculo y predeterminación. Pensemos, por ejemplo, que al cardenal Richelieu se le atribuía en su grado máximo una doble habilidad: la de volver impenetrable su propia máscara, su propio rostro, y la de leer, en las expresiones y en el comportamiento de los demás hombres, las intenciones de cada uno de ellos. 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 al hábito torpe y relativamente espontáneo 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. Parece que alcanzaba un virtuosismo excepcional en la interpretación del lenguaje y de los signos mudos e involuntarios ajenos y, por lo tanto, de sus más recónditos propósitos. Mediante un perfecto autocontrol, se transformaba en un hombre sin pasiones, capaz de simularlas o disimularlas controlando, al mismo tiempo, las emociones de los demás.

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 y será entendido como tal. 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, de hecho, 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 llegar a 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. Los jacobinos 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 a la patria y a la humanidad...pero también al odio y al terror. Los jacobinos utilizan peligrosamente las pasiones calientes como arma colectiva y la sabiduría filosófica se vuelve ideología al fundir razón y pasiones, jefes políticos y masas. De hecho, como ha señalado Bodei<sup>8</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, cito textualmente, 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».*

Como ha señalado Manuel Calvo García<sup>9</sup>, *las razones estratégicas implementan decisivamente las razones epistemológicas en el desarrollo de la teoría moderna de las pasiones (...)* *La teoría moderna de las pasiones se vincula genéricamente a las estrategias de racionalización de las formas de poder.* Unas formas de poder que van más allá de la mera referencia estatal para configurarse como prácticas subjetivas de poder. Su función en este sentido es parangonable a la de los modelos de control social basados en creencias internas que se instalan sobre las religiones. La teoría moderna de las pasiones configura un esquema de motivación interno sobre el que es fácilmente posible incidir desde el exterior. No es gratuito que Foucault, en el último periodo de su vida, estuviera interesado, sobre todo, en el análisis de formas de sujeción y subjetivación, o mejor dicho, en el análisis de las formas de subjetivación como formas de sujeción.

Es más, 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>10</sup> ya ha advertido seriamente acerca de sus peligros. Las consecuencias, afirma, son efectivamente perturbadoras: lógicas políticas milenarias pierden todo punto de referencia en el interior de estas paradojas; 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 inconmensurable y en lo incomprensible. La opacidad y la ceguera, que terminan por envolver también a los protagonistas más lúcidos, son la consecuencia inmediata de una lógica semejante.

---

<sup>8</sup> BODEI, Remo, Op. cit., 1991, p. 33.

<sup>9</sup> CALVO GARCÍA, Manuel, *La teoría de las pasiones y el dominio del hombre*, Universidad de Zaragoza, 1989, pp. 114-115.

<sup>10</sup> BODEI, Remo, Op. cit., 1991, p.361.

Como consecuencia de todo esto, los pensamientos anteriores, que combinaban de varias maneras miedo, esperanza y razón, cambian su figura hasta volverse casi irreconocibles. Lo fundamental que se transforma es el papel del miedo y la esperanza. Estas dos pasiones, a las que tanto la filosofía antigua como la 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, el 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, sobre todo el miedo. 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 unos hombres que no consiguen entender lo que les ha pasado.

Me explico. En su segundo libro de *La democracia en América*, Tocqueville 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 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 búsqueda incontenible de la igualdad se apoya, por un lado, en la emulación, y, por otro, en la negación 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 esa «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.

Cito liberalmente a Tocqueville<sup>11</sup>: *Veo una multitud innumerable de hombres semejantes o iguales que no hacen más que dar vueltas sobre sí mismos, para procurarse pequeños y vulgares placeres con que saciar su ánimo. Cada uno de estos hombres vive por cuenta suya y es extraño al destino de todos los demás: los hijos y los amigos constituyen para él toda la raza humana; en cuanto al resto de los conciudadanos, él vive a su lado pero no los ve; los toca pero no los siente; no existe sino en sí mismo y para sí mismo.*

Excelente tesis instalada en el nacimiento de la democracia americana, pero que olvida un factor fundamental: el miedo, la más manipulable de todas las pasiones. La película *Bowling in Colombine* de Mickel Moore es un documental en el que el director, a partir de los sucesos del Instituto de Colombine (en los que dos adolescentes mataron a varios estudiantes y profesores en la cafetería), intenta investigar la razón por la cual es tan violenta la sociedad americana. La conclusión es muy lúcida: el miedo, instalado desde los primeros colonos en el corazón de la sociedad americana y animado de manera permanente por unos gobiernos que, sean del signo que sean, jamás han recortado los gastos oficiales de armamento. La finalidad es, sin duda, la seguridad, que da una enorme tranquilidad a los ciudadanos, pero también, y últimamente de manera cada vez más obvia, la posibilidad de mantener el control sobre determinados gobiernos de países del Tercer Mundo (todos ellos ricos en materias primas) y, con ellos, de sus mercados. La estabilidad del nivel de vida americano añadiría a la tranquilidad de los ciudadanos un feliz adormecimiento político.

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 minoría de edad política llena de dudas y, sobre todo, de miedo. El 11 de septiembre pondrá todo esto en evidencia más que nunca. El espectáculo y la realidad de los dos aviones chocando contra las dos torres más altas del planeta tuvo 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 Busch no fue, sin embargo, la contención y la reflexión, sino los gritos, unos gritos que alentaban el miedo y que apelaban a emociones muy profundas para poder justificar su ira y la necesidad de una guerra, primero en Afganistán, buscando a Ben Laden, y luego, evidentemente buscando el control del petróleo, en Irak. La voluntad de la adminis-

---

<sup>11</sup> Tomado de BODEI, Remo, Op. cit., 1991, p. 14.

tración Busch se presentó como una voluntad única capaz de aprovechar la dejación que los individuos han hecho de su propia personalidad y de alimentar 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 absolutamente 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, se cicatrice y se regenere a sí misma. Debe haber tiempo para una reflexión que no nos haga aceptar cualquier venganza como lícita, y debe haber espacios para un dolor que debería hacernos más humanos. Sería bueno un aprendizaje humilde del sufrimiento.

Todas las piezas que hemos visto de Viola muestran dolor, y una de las últimas de la segunda serie, *Observance*, es un duelo en todo el sentido de la palabra. Pero antes, en otra pieza recupera cuidadosamente a unos muertos cuyos cuerpos nunca se pudieron recuperar, que como aquel hombre de la *Memoria* existen en el límite de la visibilidad, no sólo porque sus restos hayan desaparecido, sino sobre todo porque, hasta el día de hoy, les ha faltado un duelo sin ira, un duelo que no fuera una razón de Estado. Un duelo, al fin, individual, por ellos mismos, por cada uno de ellos.

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. Los actores eran Geba Garretson, John Hay y Sarah Steben, pero era Hay al que le tocaba el trabajo más duro ya que tenía que permanecer bajo el agua durante bastante tiempo y luego salir muy lentamente, en equilibrio, repitiendo el movimiento de una manera muy precisa, toma por toma.

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, con toda la carga es-





Fig. 7. Bill Viola, *Emergente*, 2002.

tética sobre la pieza que esto supone. De hecho, la elevación del hombre y la expresión 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 podrían reconocerse 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 Lamentación y 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, inevitablemente, sigue muerto, nada lo devolverá.

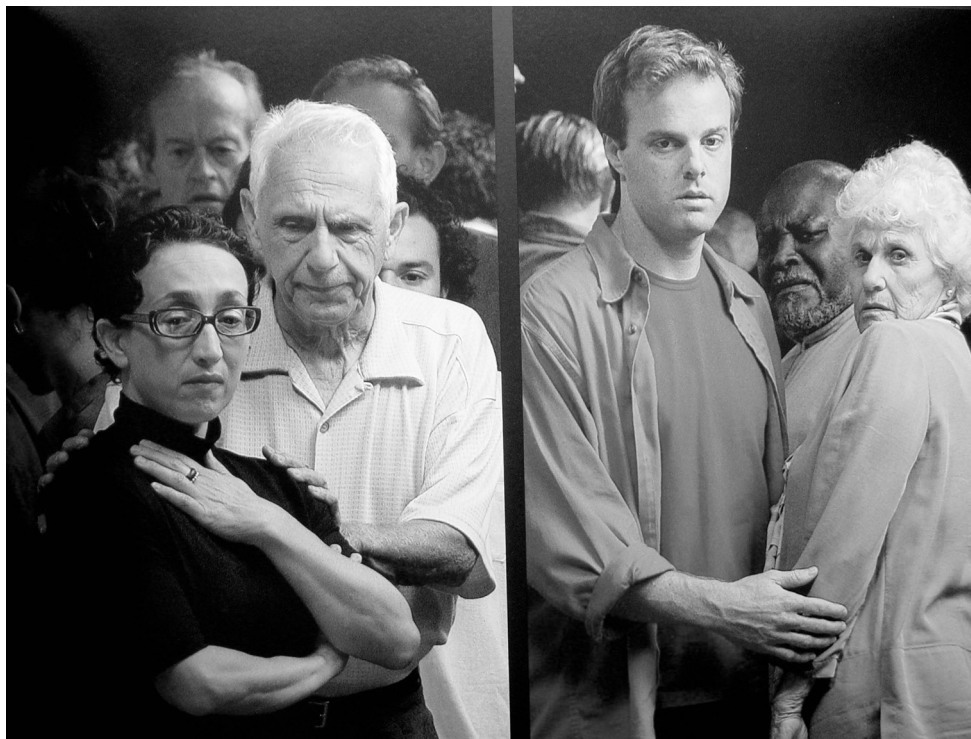


Fig. 8. Bill Viola, *Observance*, 2002.

Por su parte, *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 en 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 porque está en nuestro lugar, en el lugar de la cámara, en el lugar del espectador. 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. Los hizo ocho tomas de cien segundos de las que posteriormente seleccionó las mejores: algunos actores 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.

*Observance* es un hipnotizante ritual de dolor. La muerte y la pérdida son evidentemente la causa de lo que vemos en la pantalla. En realidad, de lo que vemos en toda la exposición de *Las Pasiones*, una exposición que, al final, tiene todo el aspecto de un solemne suceso público, un suceso público que por fin es capaz de mostrarnos el llanto de los ciudadanos americanos por sus muertos, esperemos que también sea por los demás muertos, igualmente injustos, aunque no norteamericanos.