



**GEORGES DIDI-HUBERMAN**

## El bailar de soledades

*Traducción de Dolores Aguilera,  
Pre-Textos, Valencia, 2008, 190 pp.  
ISBN 978-84-8191-921-9  
(Le danseur des solitudes, Les Éditions  
de Minuit, París, 2006)*

**R**elacionarse con su tiempo a través de su lado intempestivo supone una experiencia decisiva. Al preguntarse por su presente, el poeta, el cineasta o el bailar que tiene la mirada fija sobre la actualidad proyecta una sombra que, aunque parezca paradójico, ilumina su tiempo. En la vía abierta por otros contemporáneos que llevan este anacronismo hasta su límite casi absoluto, “la impresión de estar en otra parte, de no estar nunca donde estaría el protagonista de sus gestos” (p. 27) que según Didi-Huberman caracteriza el baile y la compañía, siempre honda, de Israel Galván, da lugar a este trabajo sobre la imagen en movimiento que tiene un largo recorrido en la tradición de los San Juan de la Cruz, Bergamín y Lorca entre otros. La tarea de prestar oídos a este espacio vacío, tan controvertido como olvidado en relación a la historia y a la imagen, no trata tanto de devolver la dignidad filosófica al cruce de flamenco y arte taurino que representa *Arena*, el espectáculo del bailar Israel Galván que constituye el punto de partida del libro, como de ofrecer al pensamiento el punto donde, al desaparecer la envejecida división entre imagen como entidad psicológica y movimiento como realidad física, cabe preguntarse por algo así como una ética de las imágenes.

En la dinámica y en la complejidad del baile flamenco de Israel Galván, nociones hasta hoy fecundas como “estilo

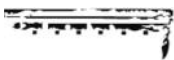
y época” o como “autor y su tiempo” se vuelven cómplices del registro de imágenes empobrecidas que reduce las imágenes a signos archivables. Frente a estas imágenes leídas en presente, que son fijadas y llevadas por la academia a un lugar concreto del pasado, *El bailar de soledades* opone a este flujo de la historia la brusquedad del acontecimiento que muestra, a partir de conceptos estéticos hasta hoy olvidados —jondura, el rematar o el templar—, cómo en el contexto del arte contemporáneo puede haber otros modos de ocuparse de la imagen que se hagan cargo de lo que ya artistas y pensadores habían entendido con anterioridad: el hecho de que las imágenes viven. Al rescate “trágico” de estas imágenes ahogadas en la historia del arte, en las cuales Nietzsche proyectaba el arte del futuro, se entregan los cuatro capítulos que, organizados bajo coordenadas espaciales, espirituales, corporales y temporales contemplan en soledad el baile dionisiaco de Israel Galván.

Violento y sin mediación, fecundo pero involuntario, el encuentro extemporáneo y a la vez tan presente con la imagen viva no consiste en contener un contenido objetivo o posibilitar una formulación en proposiciones. Una vez constatado que el sentido de este encuentro no se completa en la comunicación, su experiencia no concierne a un estado sino que es un acontecimiento, sucede: aquello que exige el hecho mismo de que el movimiento tenga lugar, aquello a lo que destina y obliga al hombre. Es en ese momento, indecible y donde se manifiesta la imposibilidad de un sistema de reducir a unidad todas sus partes, que se produce una especie de vacío, de interrupción donde aparecen y se marcan los momentos de extrema soledad.

Ese baile extrañado donde son acogidos estos momentos solitarios define la particularidad del espacio que crea el arte de Israel Galván. Mientras el paso tradicional supone la organización de un conjunto de movimientos que, mediante la ordenada construcción de una coreografía, permite la síntesis, el bailar no conoce acciones orientadas a fin concreto, sino situaciones abiertas que, sin posibilidad de progresión dramática alguna, ofrecen un movimiento continuo construido por una infinidad de pequeños movimientos alternos. De ahí que la humildad de su gesto, el laconismo y temeridad inocente (p. 25) de su baile desactive toda intención significativa del movimiento y lleve esta “insignificancia” hacia el paradójico poder de su cuerpo. De este modo, la potencia de su cuerpo en movimiento no estriba en el virtuosismo o la proeza deportiva sino en crear las condiciones —espaciales, espirituales, corporales y temporales— de su ausencia (p. 21). Dado que, más allá de lo que dice en el hecho mismo de su movimiento, no tiene nada específicamente que mostrar, su baile es el gesto contrariado de no reunirse nunca en una imagen fija, el testimonio de aquello que los separa y que es cifra de su imposible reconciliación.

Determinar la “forma” de este testimonio no es sólo una cuestión estética sino la tentativa de una nueva praxis. Entre los intervalos y paradas, entre los efectos de montaje y la suspensión, se crea una dramaturgia del espacio *Arena* donde no hay representación posible, se rompe la perspectiva y su capacidad de significación mundana se despoja de todo poder. Sin embargo, precisamente allí donde se patentiza ese vacío, donde el malestar de la contrariedad coincide con cierta experiencia del ser en occidente, es donde la pérdida se hace danza y “la danza poesía general de la acción” (p. 27).

Este, como diría Paul Valéry, “acto puro de la metamorfosis” donde Huberman ubica el baile de Galván también se hace presente en la música callada y soledad sonora donde Bergamín situaba la sustancia musical del arte tauromáquico. Lugar y materia del riesgo. *Arena* no es sólo el lugar de ejecución de la lidia sino el *topos* donde reina el silencio. De un modo similar al proceder del torero sobre el ruedo, el bailar impone su música



## LIBROS



### GEORGES DIDI-HUBERMAN El bailar de soledades

callada aislando a cada alma a su rincón más íntimo. Uno y otro acentúan sin retóricas su soledad. Pero la conmoción que sobrevive en quien encara al toro debe ser superada, como para quien se enfrenta a las tablas, haciendo de esa *Arena* un lugar de paso en el que el cuerpo del bailar o el torero luchan por permanecer erguidos ante el riesgo permanente de caer.

Poetizada —no vencida—, la emoción, siempre solitaria, se somete al ritmo del baile que transforma el riesgo implícito de la arena en un laberinto y se expone sin defensas a la recepción de lo nuevo.

Asegurar, mediante infinitas interrupciones, la inestabilidad de ese paso haciendo pasar ininterrumpidamente las imágenes otorga una modalidad de lo visible que escapa a la sociedad del espectáculo y la industria cultural.

El tiempo otorgado a los fragmentos erráticos que se crean en la danza se consagra en el ritmo. La experiencia de la fractura producida en el presente, cuya impenetrabilidad posee una capacidad (potencia) de interpelación, nos coloca ante la paradoja del tiempo: si, por una parte, su lado intempestivo acontece a destiempo e inoportuna nuestro presente, por otro, al aparecer siempre dividido y nunca estar presente, hace posible el pensamiento y la significación. A costa de percibir lo intempestivo como su ser siempre ya lo que todavía no es, tanto el tiempo del baile de Israel Galván como el del toreo de José Tomás abren un espacio que, en lugar de devenir el rasgo de la conciencia, se relaciona con su objeto mediante una operación que Didi Huberman denomina remate. En él, el misterio de la danza laberíntica no necesita encontrar el significado real tras las apariencias, sino reconocer en la estructura negativa del presente una modalidad de ritmo que paradójicamente se acerca a su objeto manteniéndolo infinitamente a distancia. Lejos de reducir la danza a movimientos acoplados a un ritmo, como creía Bergson, el baile de Galván se abre a la sucesión de ritmos diferentes que, a base de interrumpir y fragmentar, no “cesan de hacer cesar” (p. 97). De ahí que esa labor vacía que suspende los posibles encadenamientos narrativos o interrumpe todo rastro de intervención deje de ser signo histórico y se convierta en “el instante privilegiado”, aquel en el que según Bataille, todo se para y, sin embargo, nada permanece fijado.

*José Miguel Burgos*