

“Israel Galván: ¿Qué es la contemporaneidad en danza española?”

FERNANDO LÓPEZ RODRÍGUEZ

Partiremos del análisis de la crítica de arte sobre la obra de Israel Galván, figura de controversia en el ámbito del flamenco para tratar de establecer en qué consiste su especificidad coreográfica para proponer después una nueva gama de conceptos capaces de dar cuenta de la noción de *contemporaneidad* dentro de la danza española.

¿Qué se ha dicho sobre Israel Galván? Cito algunos de los ejemplos de la crítica:

1.-“Sabemos que va a romper pero nunca hasta qué punto (...) Nadie ha bailado nunca así (...) Pero, ¿es esto danza? Una pregunta que nos haremos varias veces durante la representación.”¹

2.-“Algunos tradicionalistas encontrarán, sin duda, que entre el ayer y el hoy [Israel Galván] se ha perdido en una zona no identificada. Poco importa.”²

3.-“Merece ser comparado con Picasso, Nijinsky o Escudero. Porque ha encontrado en la fragmentación, la deconstrucción, la deformación de líneas y el uso de estímulos internos y externos, la transmisión de algo tan complicado (...) Finalmente comprendo lo inexplicable.”³

4.-“Es danza y metadanza, realidad y espejo, un juego dual: orgánico e inteligente.”⁴

5.-“Relación nupcial entre Historia y revolución. Una relación que abandona todo canon y toda censura.”⁵

El punto en común de todas las críticas, por diversas que puedan parecer, es la intuición de que algo se pasa en la danza de Galván que toca la arteria más profunda del flamenco, que no se conforma con hacer un combate *contra* la tradición desde fuera de

¹ Marie-Christine Vernay. *Libération*. 14 de julio de 2005.

² Julia Martín. *El Mundo*. 22 de julio de 2005.

³ Roger Salas. *El País*. 22 de julio de 2005.

⁴ Francis Marmande. *Le Monde*. 10 de mayo de 2007.

⁵ Isabelle Danto. *Le Figaro*. 12 de mayo de 2007.

la misma, desde un estilo exterior (algo así como “danza contemporánea”), sino que opera desde el interior mismo del flamenco, toca los puntos más fuertes de su estructura íntima y hace visible la fragilidad de todo estilo artístico que se cierre sobre sí mismo. Éste es el *delito* de Galván.

Después de presenciar los espectáculos de Israel Galván nos preguntamos nosotros mismos qué podemos decir de ellos y principalmente desde qué punto de vista. Es un problema fundamental que la crítica de arte debe afrontar: desde qué perspectiva se valora la obra de arte, y si alguna de dichas perspectivas tiene algún privilegio sobre el resto para decir “la verdad” sobre la obra. ¿Cómo criticar la obra de arte: en tanto que artistas, en tanto que espectadores, en tanto que filósofos? Nuestra cuestión fundamental: ¿es (aún) posible un discurso sobre este tipo de prácticas artísticas, sobre toda forma de arte llamada “contemporánea”? Y en caso afirmativo, ¿qué podemos decir?

Vamos a tomar en cuenta el análisis realizado por el filósofo y crítico de arte Didi-Huberman en su libro *El bailaor de soledades*, cuyas dos tesis fundamentales sobre Israel Galván operan bajo la forma de un doble reduccionismo: la reducción de la danza de Galván a una especie de exorcismo de soledades interiores (utilizando términos próximos al psicoanálisis) y la descripción de esta danza en relación con la tauromaquia.

En relación con la primera tesis, leemos lo siguiente: “Observando a Galván, comprendemos que bailar es, quizá, *ofrecer las propias soledades* como paradojas lanzadas en ramos, en multiplicidades. El bailaor ocupa todo el espacio, pero lo que él nos descubre es una experiencia interior.”⁶

En relación con la segunda: “La cualidad espiritual de la danza inventada por Israel Galván no proviene, evidentemente, ni de una doctrina, ni de una intención teórica (producir una “metáfora del pensamiento”, por ejemplo). Proviene de una manera determinada de “aproximarse lentamente” –*festina lente*, o el *tiempo* filosófico auténtico, es decir, acentuar el espacio, el cuerpo o el tiempo de un modo que ciertos

⁶ *El bailaor de soledades*. George Didi-Huberman. Página 130.

conceptos de la danza y de la tauromaquia, como *rematar* y *templar*, designan con precisión.”⁷

Encontramos diferentes problemas en las dos tesis: en primer lugar, no creemos que sea posible reducir la danza en general a una exteriorización de soledades, término poético detrás del cual no sabemos qué podemos encontrar verdaderamente si intentamos pensarlo más allá de la noción de “fantasma” psicoanalítico, categoría que aplicada a la danza nos daría una visión de la misma como una especie de terapia de liberación psicológica a través de diferentes estados anímicos provocados por el movimiento del cuerpo.

En el caso concreto de Galván, no vemos nada de “interior” o de psicológico en sus coreografías, no hay elemento narrativo alguno, sino más bien el pliegue de una exterioridad que se retuerce. Podemos ver claramente esta diferencia esencial si comparamos los espectáculos de Galván con los de, por ejemplo, Eva Yerbabuena, donde se trata efectivamente de una puesta en escena de una narración interior, de un recorrido por las galerías de historias vividas, siendo el hilo conductor de sus espectáculos esta “evocación” o manifestación de la memoria, pero no pensamos que esta “evocación” sea una “invocación”, que el cuerpo sea en la danza una especie de médium, como puerta entre el interior y el exterior.

Exteriorizar algo supone, en todo caso, la modificación de la naturaleza de aquello que debería, quizá, quedar en el interior, en la intimidad. No se puede exteriorizar la intimidad porque no podemos hacer fenoménico algo no-fenoménico; no podemos hacer público algo que es siempre privado, y no por casualidad, sino por una especie de pudor que constituye su propia naturaleza. Es como querer iluminar una sombra: cuando proyectamos el foco sobre ella, ésta desaparece: querer hacer lo contrario es querer hacer fenoménico la no-fenomenalidad de un fantasma; es decir: la presencia de una ausencia de algo que se presenta en tanto que ausente.

Entonces, ¿de qué se trata en el flamenco, quizá en la danza en general, es decir, en todo tipo de danza antes de ser subsumida a la axiomatización de un estilo concreto? De una herida. La herida, corte en la carne, no exterioriza el interior: muestra a través de la apertura en la carne, el interior en su irreductible oposición al exterior. Pero no hay

⁷ *Ibid.* Página 171.

exteriorización: el corte sangrante queda como el signo de una interioridad que no puede ser disuelta en el espacio exterior. Es el signo de una huella que no puede desaparecer. El bailarín se convierte en esta herida, todo su cuerpo es esa herida.

Es por ello que siempre bailamos solos, incluso si bailamos en grupo, rodeados por otros bailarines o acompañados por músicos, observados o vigilados por los espectadores: la herida es el signo de la muerte que se aproxima o (y) se insinúa; y la experiencia de la muerte es siempre la de la soledad más absoluta: nadie nos puede ayudar a llevarla a cabo. No podemos compartir nuestra propia muerte. Los espectadores asisten a ella como los romanos en el circo, para ver en presencia una ausencia que se efectúa como definitiva. Estamos más allá, quizá, de la experiencia del “éxtasis” de las danzas rituales donde se buscaba una especie de salida de sí. En la danza de Galván, si hay una producción de esta especie de éxtasis, dicha producción no es más que una consecuencia de los cambios experimentados por el cuerpo, pero no es el objetivo de la danza: la estructura de la coreografía no responde a esta teleología: la coreografía no es un dispositivo para provocar el éxtasis. No hay preparación, no hay final buscado. Esto quiere decir que la danza puede cortocircuitar y detenerse sin llegar al estado de éxtasis, tan común en el flamenco. Éste es el desafío que Galván ha aceptado.

La “parada” ha sido utilizada por el flamenco tradicional, pero éste siempre ha buscado el éxtasis final: la danza se detenía pero se construía siempre bajo la forma de un cierto encadenamiento de episodios bailados, que comunicaban los unos con los otros a través de pequeñas rupturas y que se encaminaban juntos hacia el éxtasis final.

Lo que habrá que analizar entonces es qué hace cada bailarín de esta herida, cuál es su forma de admitir o anular el riesgo que supone ejercitarse en una experiencia límite entre el interior y el exterior. En nuestro caso: qué hace Israel Galván con esa herida para que su danza genere tanta controversia y debamos cotejarla más allá del flamenco tradicional con la noción de contemporaneidad. Sin tener tiempo de desarrollarlo más detenidamente diremos que la danza de Israel Galván comporta un conjunto de estrategias de diferente tipo para hacer de su cuerpo un “laboratorio” de intensidades de alto grado: devenir-otro del bailarín, desterritorialización entre lo masculino y lo femenino, destrucción de la neutralidad del espacio escénico.

Finalmente, debemos decir: la especificidad de Israel Galván no es una cuestión de forma ni de estilo, sino de un planteamiento radicalmente nuevo que pone en solfa todos los discursos que intentan controlar un fenómeno que siendo arte, va más allá del arte.

A partir del momento en que comenzamos a encontrar por todas partes imitadores del “estilo” de Galván, a partir del momento en que, entre los propios bailarines, toda crítica a su danza se convierte en un debate sobre las formas, y se intenta aislar toda su obra en el dominio de la danza llamada contemporánea, comprendemos que el proyecto de Galván, y con él todo proyecto llamado *contemporáneo* tiene que ser comprendido más allá y más acá de las categorías meramente estéticas. Lo *contemporáneo* es la superación del arte *en o desde* el arte mismo: hacemos la experiencia de algo “artístico” que parece ser precisamente la ironía del concepto de arte con el cual estamos habituados a trabajar. No hay un placer “en lo bello”, al menos no de manera central. No sentimos placer porque no reconocemos qué es lo que se está pasando en escena: no hay conocimiento posible, no hay relación de lo visto con otras experiencias guardadas en la memoria. Ésta es la absoluta novedad: la imposibilidad de re-conocer, de reconducir a formas ya vistas lo que estamos observando: es algo monstruoso en el sentido de no identificable. Es por tanto una experiencia que va más allá de lo “bello” o de lo “sublime” como categorías de la estética clásica. Habrá que preguntarse, entonces, qué tipo de experiencia, si no es la de placer estético, nos proporciona el arte contemporáneo: en qué punto la experiencia estética, más allá del “principio de placer”, abre una zona de indiscernabilidad entre el ámbito del conocimiento, el ámbito de la política, el ámbito de la ética, etc.

Por otro lado, hay que preguntarse cuál es el papel del discurso sobre las artes contemporáneas: cuál es su valor, cuál su utilidad en un ámbito de experiencia que se halla en una zona de indiscernabilidad entre el arte y otros ámbitos de la experiencia sensible e intelectual.

Decir que *lo contemporáneo* en la danza española va más allá de un debate sobre las formas no significa concluir el debate sino renovarlo infinitas veces en el encuentro siempre renovado con la obra de arte, considerada ésta como un acontecimiento, entendiendo acontecimiento como “lo que sucede una vez por primera vez”.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

AGAMBEN, Giorgio.

Qu'est-ce que le contemporain ? (2008) Paris, Éditions Payot et Rivage.

ARTAUD, Antonin.

Le théâtre et son double. (1938) Paris, Éditions Gallimard. [2011. *El teatro y su doble.* Barcelona. Ediciones Edhasa].

DELEUZE, Gilles

Francis Bacon. Logique de la sensation. (1981) Paris, Éditions du Seuil.

-et GUATTARI, Pierre Felix.

Mille Plateaux (capitalisme et schizophrénie) (1980) Paris, Les Éditions de Minuit.
(Chapitres VI, VII, XV).

Qu'est-ce que la philosophie? (1991) Paris. Les Editions de Minuit. (Chapitre VII)

BIBLIOGRAFÍA SOBRE ISRAEL GALVÁN

DIDI-HUBERMAN, George.

Le danseur des solitudes. (2006). Paris, Éditions de Minuit.

FRAYSSINET SAVY, Corinne.

Israel Galván, danser le silence. (2009). Arles, Actes Sud.

FILMOGRAFÍA

REGGIANI, Maria. (2009). *Israel Galván.* France. Les Films d'Ici - Agathe Berman / Arte France / Anegro Producciones.

SAURA, Carlos. (2010). *Flamenco flamenco.* Espagne. Alta Classics.