

# El cuerpo y la danza. Valéry y Galván

## Body and Dance. Valéry and Galván

Lucas Ariza Parrado

Facultad de Arquitectura y Diseño, Universidad de los Andes, Bogotá (Colombia)

Traducción [Translation](#) Laura Acosta, Lingua Viva Traductores

### **Palabras clave** [Keywords](#)

Cuerpo, danza, flamenco, gesto, Valéry, Galván

[Body, dance, flamenco, gesture, Valéry, Galván](#)

### **Resumen**

La danza es una manera estética de habitar el mundo. Esa es la conclusión primera de este texto. Este morar acontece a través del cuerpo que, cuando se mueve, da sentido al mundo que con él aparece. Esos movimientos están compuestos, en proporciones siempre distintas, de acciones reflejas, naturales y acciones reflexivas, humanas. Por tanto, el texto reflexiona sobre la danza como otra manera de estar en el mundo a través de un cuerpo, que se vuelve protagonista.

Para acompañar la pregunta sobre el cuerpo y la danza se invita al flamenco que ayuda, con hondura, a entender ciertas ideas expuestas.

### **Abstract**

Dance is an aesthetic way of inhabiting the world. That is the first conclusion of this text. This dwelling occurs through the body, which, when moving, gives sense to the world it appears with. Those movements comprise, in ever-changing proportions, natural reflex actions and reflexive human actions. Therefore, the text contemplates dance as another way to be in the world through a body, which becomes the protagonist.

To accompany the question about the body and dance, an invitation is made to flamenco, which strongly aids in the understanding of certain ideas exposed.

El tema fundamental de este texto es el cuerpo, entendido siempre en movimiento, concretamente, bailando. Hablamos de un cuerpo que habita este mundo danzando. Para entender de qué está hecho ese baile distinguimos la acción humana (reflexiva), referida al cuerpo actuando 'lejos' de la vida práctica, y la acción natural (refleja) que refiere al cuerpo en su acontecer rutinario y 'útil'. En todo el texto se hace presente cierto dualismo, (1) ejemplificado en esas dos acciones.

Para comenzar, es oportuno presentar brevemente el papel que el flamenco tiene en esta reflexión (conviene recordar el encandilamiento que Paul Valéry muestra por la bailaora flamenca Antonia Mercé, 'La Argentina' (2) en uno de sus textos). El flamenco es un invitado de excepción en el que reconocer conceptos, situaciones y experiencias que conservan una particular relación del individuo con el mundo. En esa relación, el cuerpo, mediante gestos, muestra cómo el mundo lo envuelve y lo determina al mismo tiempo que dicho cuerpo modifica ese mundo que va apareciendo. Y es que el flamenco, en su forma de ser, aún guarda ese hacer que se confunde con el vivir.

“Maneras diferentes que tienen de común el aludir a algo, a un lugar, a un tiempo fuera del tiempo, en que el hombre fue otra cosa que hombre. Un lugar y un tiempo que el hombre no puede precisar en su memoria, porque entonces no había memoria, pero que no puede olvidar, porque tampoco había olvido. Algo que se ha quedado como pura presencia bajo el tiempo y que cuando se actualiza, es éxtasis, encanto”. (3)

Dentro de este universo complejo que es el flamenco resaltamos la danza particular de Israel Galván, (4) haciendo presente la admiración que este bailar genera en el pensador francés Georges Didi-Huberman. El gesto es el punto de partida del baile de Galván, lo rescata de la memoria olvidada y de la cotidianidad de la calle. A pesar de que repetir cierta gestualidad en el tiempo la vuelve hábito y lugar común de quienes la experimentan, Galván es consciente de que el instante que el gesto gene-

The fundamental theme of this text is the body, understood as always moving, particularly through dance. We are talking about a body that inhabits this world dancing. To understand what this dance is made of, we make a distinction between human action (reflective), pertaining the body acting 'far' from practical life, and natural action (reflex), which refers to the body in its everyday 'useful' routine. Throughout the text we find a certain dualism, (1) exemplified in these two actions.

First of all, let us briefly present the role flamenco has in this reflection (Paul Valéry's fascination for flamenco *bailaora* Antonia Mercé, 'La Argentina', (2) depicted in one of his texts, is worth recalling). Flamenco is an exceptional guest in which it is possible to recognize concepts, situations, and experiences that retain an individual's relationship with the world. In this relationship, the body, through gestures, shows how it is enveloped and determined by the world, while modifying this emerging realm. Flamenco, in its way of being, still maintains this doing that is confused with living.

“Different ways that coincide in alluding to something, to a place, to a time out of time, when man was something else than man. A place and time that man cannot specify in his memory, because there was no memory then, but which he cannot forget, because there was no oblivion either. Something that has remained as pure presence under time, and that, when updated, is ecstasy, enchantment”. (3)

Within this complex universe that is flamenco, we wish to highlight the particular dance of Israel Galván, (4) stressing the admiration evoked by this *bailaor* in the French thinker Geroges Didi-Huberman.

ra es irrepitible. Por eso su baile es siempre diferente; pudiera parecer recién inventado, sin saber que clava sus hondas raíces en tiempos pasados que no se recuerdan por fechas ni lenguajes sino por gestos y cantos. Es contradictorio. El baile de Israel Galván necesita de la parada, de la ausencia de baile, para hacer posible todo el movimiento que contiene ese cuerpo presente. (Fig.1)

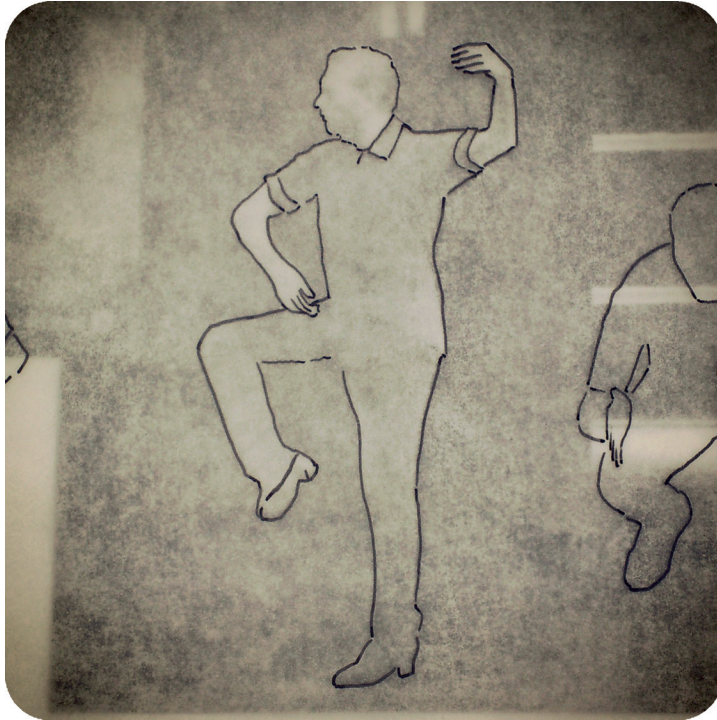


Fig. 1 Ariza Parrado, Lucas: *La ausencia del baile*. Trabajo de experimentación sobre la imagen de Israel Galván. Tinta sobre fotografía, 2014.

Gesture is the starting point of Galván's dance, rescued from forgotten memory and everyday street life. Although repeating certain gestures over time turns them into a habit and a platitude for those who experience them, Galván is aware that the instant generated by gesture is unrepeatable. Therefore, his dance is always different: it might seem newly invented, unaware that it is deeply entrenched in a past that is not remembered by dates or languages, but rather by gestures and songs. It is contradictory. Israel Galván's dance needs the halt, the absence of dance, to enable all movement contained by his present body. (Fig. 1)

### Action and Gesture

REFLEX, NATURAL, EXTERIOR ACTION. We build upon these actions, which are serving our physiological needs, allowing us to survive in the environment in which we live. We speak of acts performed by the body itself, without the need for our conscience to come into play, becoming the scaffolding for these actions. These turn "our being [into] an intermediary between the feeling of a need and the urge to satisfy that need". (5) They are practical, common, useful actions, which will always try to be profitable: that is the straight line connecting two points.

If we tend to these actions we are animals, nothing separates our actions from those of cats playing or butterflies, or from the eye and ear of a dog. These actions have rhythm, but it is a rhythm imposed for survival, not a free rhythm we can choose or alter. For example, the heart pumps every time it must do so; if weren't for this, it would stop. We can't make it stop beating and stay alive.

## Acción y gesto

ACCIÓN REFLEJA, NATURAL, EXTERIOR. Partimos de esas acciones que están al servicio de nuestras necesidades fisiológicas, que nos permiten sobrevivir en el medio en el que vivimos. Hablamos de actos que el cuerpo realiza por sí solo, sin la necesidad de que nuestra conciencia entre en juego, siendo andamiaje para éstos. Estas acciones hacen de “nuestro ser un intermediario entre la sensación de una necesidad y el impulso que satisfará esa necesidad”. (5) Son acciones prácticas, ordinarias, útiles, que siempre van a tratar de ser rentables: esa es la línea recta que une dos puntos.

Si atendemos a estas acciones somos animales; nada diferencia nuestros actos del juego de gatos o mariposas, o del ojo y la oreja del perro. Estas acciones tienen ritmo, pero es un ritmo impuesto por la supervivencia, no es un ritmo libre que podamos escoger o alterar. Por ejemplo: el corazón bombea cada vez que debe hacerlo: si no es así todo se para; no podemos hacer que cese de latir y seguir vivos.

ACCIÓN REFLEXIVA, HUMANA, INTERIOR. Además de esto, el hombre es un animal singular, tiene conciencia de sí mismo, se mira y valora sus acciones “y coloca todo ese valor que le gusta darse en la importancia que concede a las percepciones inútiles y a los actos sin consecuencia física vital”. (6) Y es que son precisamente esos actos inútiles los que nos construyen como seres humanos; son esos pensamientos que para nada sirven los que nos dignifican, ya que esos actos, que nada tienen que ver con la conservación de la vida, son los más profundos.

El arte aparece en este desfase cuerpo-espíritu-mundo, en ese desequilibrio, y hace que eso que es inútil para nuestra supervivencia se vuelva necesario, trata de hacer necesidad de lo que es arbitrario. Esa acción reflexiva, que media con ‘lo otro’ y espacializa, cobra importancia por la obra de arte, permitiendo una interpretación del mundo que sin el arte sería imposible.

REFLECTIVE, HUMAN, INTERIOR ACTION. Besides this, man is a unique animal, aware of itself, observing and valuing its actions “and placing all that self-attributed value on the importance it attaches to useless perceptions and acts with no vital physical consequence”. (6) It is precisely these useless acts that build us as human beings. It is those useless thoughts that dignify us, because these acts, which have nothing to do with the preservation of life, are the deepest ones.

Art appears in this body-spirit-world mismatch, in this imbalance, and makes that which is useless for our survival become necessary, turning that arbitrariness into something necessary. This reflective action, which mediates with ‘the other’ and spatializes, becomes important for the artwork, allowing an interpretation of the world without which art would be impossible.

The alternative duration provided by the work of art enables the opening of the aesthetic experience, making it possible to build a space in which bodies move with a temporality that goes against that of nature. The human realm –the reflective action– has some structural difference from the natural realm –reflex action–, and by virtue of this distinction, we can differentiate the aesthetic experience from any other experience. This action has the important merit of building the artistic object, as well as building the creator of said object; modifying it, changing it, building it, and affecting it. (7)

*Poiesis.* The work of art (including dance) comprises both reflex and reflective actions, carried out in that resolved way creators know how to do (the *bailaor* among them). For example, to Henri Bergson, art, belonging to the vital order and fully emancipated from the geometric order, constitutes an unbroken continuity. Isn't the scale tipped towards the reflex

La duración alternativa que ofrece la obra de arte permite la apertura de la experiencia estética, pudiendo construir un espacio en el que los cuerpos se mueven con una temporalidad contraria a la de la naturaleza. El orden de lo humano –la acción reflexiva– tiene cierta diferencia estructural con respecto al orden de la naturaleza –la acción refleja– y es en virtud de esa distinción que podemos diferenciar la experiencia estética de cualquier otra experiencia. Esta acción tiene la importante cualidad de construir el objeto artístico y, además, construir al creador de tal objeto, modificarlo, cambiarlo, edificarlo, afectarlo. (7)

*Poiesis.* La obra de arte (la danza entre ellas) está compuesta por ambas acciones, reflejas y reflexivas, de esa determinada manera que los creadores (el bailar entre ellos) saben hacer. Por ejemplo, para Henri Bergson el arte, perteneciente al orden vital y totalmente emancipado del orden geométrico, es continuidad sin ruptura. ¿Acaso la balanza se inclina del lado reflejo, sin mediación? Para Paul Valéry, a pesar de que deben estar los dos componentes, da la impresión de que pesa más lo reflexivo, la inteligencia, el espacializar, la disciplina y el entrenamiento. El cuerpo se impone, por eso, en *El alma y la danza*, tras el portentoso baile de Athikté que contemplan los protagonistas, ella cae al suelo desfallecida y necesitada de la atención del doctor. Después de provocar todas las maravillas descritas en el texto, tras ser una diosa en la tierra por un instante, (8) todo queda supeditado al funcionamiento de su frágil cuerpo.

Dirá Valéry que podrá hablarse de ‘inspiración’ o de ‘genio’ cuando “un acto que tiene las características físicas del automatismo [reflejo] –prontitud, inmediatez, libre de tensiones, exactitud, perfección– tiene, por otra parte, las virtudes del acto meditado [reflexivo], es decir, hecho a propósito, adaptado particularmente a un caso particular”. (9) Hablamos de actos que son al mismo tiempo espontáneos y elaborados, repentinos y sabios. Por tanto, podemos encontrar cierto paralelismo entre esa acción inmediata, casi impulsiva, continua con la naturaleza que, para

side, without mediation? For Paul Valéry, although the two components must be present, it seems like the reflective, intelligence, spatializing, discipline, and training are more important. The body is necessary, and therefore, in *The soul and Dance*, after Athikté’s marvelous dance, which the protagonists watch, she falters and falls on the floor, in need of the doctor’s attention. After provoking all the wonders described in the text, after being a goddess on earth for an instant, (8) everything is subject to the operation of her frail body.

Valery might say that one could speak of ‘inspiration’ or ‘genius’ whenever “an act that has the physical characteristics of automation [reflex]—swiftness, immediacy, freedom from tension, accuracy, perfection—also possesses the virtues of the pondered [reflective] act which are done on purpose, particularly adapted to a particular case”. (9) We speak of acts that are both spontaneous and prepared, sudden and wise. Therefore, we can find certain parallels between this immediate, almost impulsive action, continuous with nature, which for Bergson is only the art and the definition of inspiration, which can be understood from Valéry’s thought. This continuity could be seen in the actions of a child, or those of blunt and heavy ladies, which can be displayed as wise ‘natural’ *bailaoras*: artists that, like a mollusk shaping its shell, (10) generate a work art that is hard to classify. (Fig. 2)

Going back to the artistic endeavor, we can safely say that discipline, rigor, and training are not enough to convey the emotion that is required in a work of art. It is not about extremes, but about an appropriate combination of two actions: the fluidity and continuity of a certain, almost innate, natural gift with the discipline and rigor of study or training. This

Bergson, es exclusivamente el arte y la definición de inspiración que puede entenderse del pensamiento de Valéry. Esta continuidad podría verse en las acciones de un niño o de esas señoras contundentes y pesadas, que pueden mostrarse como sabios bailarines ‘naturales’, artistas que, cercanos al molusco que va dando forma a su concha, (10) generan una obra de arte difícil de clasificar. (Fig. 2)

Volviendo al quehacer artístico, podemos afirmar con seguridad que la disciplina, el entrenamiento y el rigor no son suficientes para transmitir la emoción que se requiere en una obra de arte. No es cuestión de extremos, sino de una apropiada combinación de ambas acciones: la fluidez y la continuidad de un cierto don natural, casi innato, con la disciplina y el rigor del estudio o el entrenamiento. Esto puede llevarnos a pensar que la creación artística es más amplia de lo que Bergson afirma ya que él,



Fig. 2. Steva Hernández, Isabel: “Colita”. *La Pipi y la Gordi*. Barcelona, 1962.

may lead us to think that artistic creation is more extensive than Bergson says, since he romantically reduces it only to a certain selected action, attainable only to geniuses who express their lifeblood through said action.

This almost mythological approach to *poiesis* invokes the black sounds, (11) which “are the mystery, the roots that dig into the silt that we all know, that we all ignore, but from which we get what is substantial in art”, (12) or the ‘duende’, that whimsical ‘air’ that some say comes by the feet, unexpectedly, without hearing any call, enabling the artist to become oblivious to reality, immersed in ancestral rites, losing control of himself.

And it is by reading the conference ‘Teoría y juego del duende’, by Federico Garcia Lorca, that one can interpret the fact that it is not through discipline that one can find the duende; since it goes beyond technique and inspiration: “there is no map or exercise to seek the duende”. (13) Giorgio Agamben writes that “any attempt by the I –the personal element– to approach Genius, to coerce it into signing on its behalf, is necessarily bound to fail”. (14) He even goes on to say that it may be the destruction of the work, or de-creation, that attests to the presence of that ‘genius’, an experience that seems to undermine the nature of the artist:

“Then *La Niña de los Peines* stood up like a madwoman, broken like a medieval weeper, and downed a big glass of *cazalla* like fire, and sat down to sing with no voice, breathless, without nuance, her throat scorched, but ... with *duende*. She had managed to kill all the scaffolding of the song to make way for a furious, burning *duende*, [...] *La Nina de los Peines* had to

de manera romántica, la reduce exclusivamente a cierta acción selecta, a la que sólo se acercan los genios, quienes manifiestan su impulso vital mediante dicha acción.

Este acercamiento casi mitológico a la *poiesis*, invoca a los sonidos negros, (11) que “son el misterio, las raíces que se clavan en el limo que todos conocemos, que todos ignoramos, pero de donde nos llega lo que es sustancial en el arte”, (12) o del ‘duende’ que es ese caprichoso ‘aire’ que llega, dijo alguien que por los pies, imprevisiblemente, sin atender llamada alguna, permitiendo al artista encontrarse ajeno a la realidad, inmerso en ancestrales ritos, con el control de sí mismo perdido.

Y es que, leyendo la conferencia ‘Teoría y juego del duende’ de Federico García Lorca, puede interpretarse que no es por la vía de la disciplina por la que uno puede encontrar al duende; ya que éste va más allá de la técnica y de la inspiración: “Para buscar al duende no hay mapa ni ejercicio”. (13) Giorgio Agamben escribe que “todo intento del Yo –del elemento personal– de aproximarse a Genius, de constreñirlo a firmar en su nombre, está necesariamente destinado a fallar”. (14) Llega a decir que puede ser la destrucción de la obra, o la de-creación, la que atestigüa la presencia de ese ‘genius’, una experiencia que pareciera atentar contra la naturaleza del artista:

“Entonces La Niña de los Peines se levantó como una loca, tronchada igual que una llorona medieval, y se bebió de un trago un gran vaso de cazalla como fuego y se sentó a cantar sin voz, sin aliento, sin matices, con la garganta abrasada, pero... con duende. Había logrado matar todo el andamiaje de la canción para dejar paso a un duende furioso y abrasador, [...] La Niña de los Peines tuvo que desgarrar su voz porque sabía que la estaba oyendo gente exquisita que no pedía formas, sino tuétano de formas, música pura con el cuerpo sucinto para poder mantenerse en el aire. Se tuvo que empobrecer de facultades y de seguridades; es decir, tuvo que alejar a su musa y quedarse desamparada, que su duende

tear her voice because she knew that she was being heard by exquisite people who were not asking for forms, but for the marrow of forms, pure music with a succinct body in order to stay up. She had to lose powers and securities; that is, she had to push aside her muse and remain helpless, waiting for her *duende* to come and fight tooth and nail. And how she sang! Her voice was not playing, her voice was a jet of blood, worthy for her pain and her sincerity”. (15)

It is in the work of art where the creator makes possible the idea of another state, one that is only action. A permanence that is done through an incessant production of labor, energy that seems ephemeral, that is only present (there where the eternal is). A body at the service of dance, full of motor power that at certain times seems motionless, (16) consuming the “high quality power” (17) typical of the flame that lasts only for a moment. (18)

Valéry clearly refers, without calling it by name, to a key term in dance in general and even more so in flamenco dance. When writing that whoever dances “sometimes wisely modulates successive appearances, as if by measured phases; sometimes becomes vividly an accelerating whirlwind, just to suddenly become still, crystallized into a statue, adorned with a strange smile”, (19) he is speaking of the *remate*. (20)

The *remate* is that moment in which the stop, that halt in action, is done with art, and does not just stop, but that such suspension becomes splendor, it is the moment in which excess bursts. “A privileged moment in which depth is displaced. Everything stops, and yet, nothing is fixed. [...] The stop becomes an event”. (21) And here Israel Galván’s dance



viniera y se dignara a luchar a brazo partido. ¡Y cómo cantó! Su voz ya no jugaba, su voz era un chorro de sangre digna por su dolor y su sinceridad". (15)

Es en la obra de arte donde el creador hace posible la idea de otro estado, que es sólo acción. Una permanencia que se hace por medio de una producción incesante de trabajo, energía que en apariencia no dura, que es sólo presente (donde está lo eterno). Un cuerpo que está al servicio del baile, cargado de potencia motriz que en determinados momentos pareciera inmóvil, (16) consumiendo la "energía de calidad superior" (17) propia de la llama que dura un instante. (18)

Valéry hace referencia clara, sin llamarlo por su nombre, a un término clave en la danza en general y aún más en el baile flamenco. Cuando escribe que quien baila "en ocasiones, modula sabiamente apariencias sucesivas, como por fases medidas; a veces se convierte vivamente en un torbellino que se acelera, para fijarse de repente, cristalizada en estatua, adornada con una extraña sonrisa" (19) está hablando del remate. (20)

El remate es ese instante en el que la parada, ese dejar de hacer, se hace con arte, no simplemente se detiene, sino que esa interrupción se hace esplendor, es el momento en el que estalla la desmesura. "Instante privilegiado, en el que aparece la profundidad. Todo se para y, sin embargo, nada está fijado. [...] La parada se convierte en acontecimiento". (21) Y aquí aparece con fuerza el baile de Israel Galván; podría sentirse al verlo bailar que, hasta cuando se detiene, sigue bailando; diremos que baila sin parar o que su detención es bailada; baila su parada. (Fig. 3)



Fig. 3. Ariza Parrado, Lucas: *El gesto del cuerpo. Todo se para, nada se fija*. Trabajo de experimentación sobre la imagen de Israel Galván. Tinta sobre fotografía, 2014.

**¿Qué es la danza?** La respuesta a la pregunta “¿qué es la danza?” puede darse de una manera sencilla si entendemos la danza como un arte temporal, que es por tanto “una forma del tiempo, solamente la creación de una clase de tiempo, o de un tiempo de una clase completamente distinta y singular”. (22) Pero si además tratamos de considerarla de una manera algo más compleja, original, se dice: “poesía general de la acción de los seres vivos aislada, separada, desplegada y desviada, a veces excesivamente, del suelo, de la razón, de la noción media y de la lógica del sentido común”. (23) De esta forma es “acción filosófica plena, potencia (de alteración) capaz de convertir cada paso en una ‘interrogación’ sobre el ser”. (24)

Diremos entonces que la danza, como acción aislada y separada, transcurre en su estado, se mueve en sí misma, el cuerpo que la ejecuta parece ignorar todo lo que lo rodea, sólo está preocupado de sí mismo y de su contacto con la tierra, con el suelo y con el cielo. Está en otro mundo, el que ese cuerpo devela, el que es su morada propia, “teje con sus pasos [una alfombra indefinible de sensaciones] y construye con sus gestos. En ese mundo no existe objeto que agarrar, [...] que termine exactamente una acción y dé a los movimientos, primero, una dirección y una coordinación exterior, y después una conclusión nítida y cierta”. (25) La danza no traza líneas rectas, no economiza; no tiene ninguna razón, no tiene nada que haga prever que tenga un término; ella es su propia meta, no posee nada con que acabar.

Y sobre esta interioridad o por qué no, esta *jondura*, (26) puede el flamenco aportar algo. Esa profundidad que parece haber sido otorgada al cante jondo en un momento primero, nunca conocido y siempre misterioso, no es otra que la que el gesto o el grito le ha ido dando cada vez que aparecía el baile o el cante. Diremos entonces que no es la *jondura* la que busca gestos con los que expresarse, sino que son los gestos de los creadores los que dan esa profundidad. (27)

Como se ha dicho anteriormente, la danza está compuesta también de tiempos o acciones reflejas, sin el menor valor. (28) “Israel Galván suele arrancar

appears with full force; watching him dance one might feel that even when he stops he is still dancing, we might say that he dances nonstop, or that his halt is danced, he dances his stop. (Fig. 3)

**What is dance?** The answer to the question “What is dance?” can be simple if we understand dance as a temporary art, which is therefore “a form of time, a creation of a kind of time, only the creation of a kind of time, or of time of a completely different and unique nature”. (22) But if we also try to consider it in a somewhat more complex, original way, it is said: “general poetry of the action of living beings that is isolated, separated, deployed, and deviant, sometimes excessively, from the ground, from reason, from average notion and from the logic of common sense”. (23) Thus it is “full philosophical action, a power (alteration) capable of converting each step into a ‘question’ about being”. (24)

We shall then say that dance, as an isolated and separate action, takes place in its state, it moves in itself, the body that executes it seems to ignore everything that surrounds it, only concerned with itself and its contact with the earth, with the ground and the sky. It is in another world, the one revealed by the body, which is its own home, “weaves its steps [an undefined spread of sensations] and builds with his gestures. In this world there is no object to grasp, [...] one that ends exactly one action and gives movements direction and an outside coordination first, and then some conclusion”. (25) Dance does not draw straight lines, it does not cut corners; it has no reason, has nothing that generates the expectation of a term; it is its own goal and does not have anything to eliminate.

de ahí, de los gestos más sencillos, gestos que muestran humanidad sin demostrar fuerza o habilidad particulares”. (29) Recuerdo oírlo, a Galván, en una conferencia, diciendo que para él era imposible no construir sus bailes con estos gestos, cuando estaba rodeado de ellos: en el mercado, la señora que le vendía el pescado lo ofrecía y se lo envolvía, en el estadio cuando iba a ver a su equipo de fútbol y un aficionado se levantaba enfurecido a reclamar un clarísimo penalti, en cualquier charla, en un saludo...

Podemos decir que la danza permite que el cuerpo, que es lo que es, remedie su identidad por el número de sus actos y, siendo cosa, estalle en sucesos dando lugar al alma a buscar su único objetivo, lo que no existe. Este cuerpo que baila puede llegar a conmover, puede transmitir sentimientos, puede emocionar sin llegar a comunicar un significado preciso (expresar no quiere decir significar).

Personificando en el cuerpo de Israel Galván, y subrayando de él su sencillez y modestia como claves para su baile, diremos que su acción une nociones que en el pensamiento estético de Bergson se encuentran distanciadas. La visión de arte de Bergson viene a ser la de la gracia, que resulta de la continuidad, de la fluidez y también de “la regularidad rítmica, de movimientos curvos donde nada se quiebra y, por consiguiente, el espectador puede prever la evolución del movimiento”. (30) El planteamiento estético de Bergson niega toda interacción posible entre intelecto e intuición, entre orden vital y orden geométrico. Para el pensador francés el intelecto no puede crear nada, ya que su campo de acción es la necesidad no la libertad. La acción creadora de Israel Galván está más próxima a Valéry que a Bergson, al hacer de su danza algo más que la ejecución de movimientos dotados de gracia que están obedeciendo a un ritmo. En su baile puede verse que todo no es continuidad y fluidez; al orden vital se le suma el geométrico. El arte que surge de su cuerpo es fruto de una inigualable combinación de ambos órdenes que, para Bergson, resultaban opuestos. Su trabajo resulta de una enorme disciplina y técnica que le permiten dominar su cuerpo y su arte. (31) A pesar de que Israel es casi un esclavo del compás, manteniéndose regular y continuo

Flamenco can contribute to this inwardness, or why not, to this *jondura*. (26) That depth, which seems to have been bestowed to *cante jondo* at a first moment that is never known and always mysterious, is none other than the one the gesture or the scream has given it whenever dancing or singing made their appearance. We say then that it is not *jondura* that seeks the gestures with which to express itself, but rather that it is the gestures of the creators the ones giving this depth. (27)

As previously stated, dance is also made of reflex times or actions, which are worthless. (28) “Israel Galván usually starts from there, from the simplest gestures, gestures that show humanity without showing particular strength or skill”. (29) I remember hearing Galván at a conference saying that it was impossible for him not to create his dances with these gestures, as he was surrounded by them: in the market, the lady who sold the fish, when she offered it to him and wrapped it, at the stadium when he was going to see his football team and a supporter stood up, infuriated, to claim a clear penalty, in any conversation, in a greeting...

We can say that dancing allows the body, which is what it is, to remedy its identity by the number of its actions, and being a thing, to explode in events, leading the soul to find its only goal, that which does not exist. The dancing body can be touching, can convey feelings, can stir the soul without actually conveying a precise meaning (expressing does not mean meaning).

en el ritmo, requisito indispensable para bailar cualquiera que sea la música, y más aún la flamenca, es complicado predecir lo que va a hacer, ya que Galván está permanentemente contradiciendo, rompiendo o sobrepasando el ritmo, sin salirse de él, sin abandonarlo. Es por esto que el receptor de la obra, aun llevado por el compás que marca el bailar y la música que con su baile crea, pocas veces llega a anticiparse a éste y suele verse sorprendido por un gesto a contratiempo o por un remate inesperado. (Fig.4)



Fig. 4. Ariza Parrado, Lucas: *Orden vital + Orden geométrico*. Trabajo de experimentación sobre la imagen de Israel Galván. Tinta sobre fotografía, 2014.

Personified in the body of Israel Galván, and underscoring its simplicity and modesty as key to his dancing, we can say that his action unites notions that are distant in Bergson's aesthetic thought. Bergson's vision of art becomes that of grace, which results from continuity, from fluidity, and also from "rhythmic regularity, that of curved movements where nothing is broken and therefore the viewer can anticipate the evolution of movement". (30) Bergson's aesthetic approach denies any possible interaction between intellect and intuition, between vital order and geometric order. For the French thinker, intellect cannot create anything, because its scope of action is need, not freedom. The creating action of Israel Galván is closer to Valéry than it is to Bergson, by making his dance more than the execution of movements endowed with grace and obeying to a rhythm. In his dance one can see that not everything is continuity and fluidity; the geometric order is added to the vital one. The art that comes from his body is the fruit of a unique combination of both orders, which were opposite for Bergson. His work stems out of enormous discipline and technique, which enabled him to dominate his body and his art. (31) Although Israel is almost a slave to the beat, always regular and continuous in the rhythm, which is an essential requirement to dance any music, and flamenco even more so, it is hard to predict what he will do, because Galván is permanently contradicting, breaking, or exceeding the rhythm, without moving out of it, without leaving it. That is why the recipient of the work, even if led by the compass marked by the *bailaor* and the music created by his dance, can seldom anticipate its movements and is frequently surprised by an off-beat gesture, or by an unexpected *remate*. (Fig. 4)

**Conclusión.** Tras esta lectura puede entenderse por danza todo gesto consciente, o sucesión de ellos, que un cuerpo en movimiento hace encontrando un balance dinámico, quizás desproporcionado pero aun así justo, entre las acciones reflejas que no puede dejar de realizar para sobrevivir y las acciones reflexivas que planea llevar a cabo para re-conocerse. La danza es un ejercicio que hace aparecer el mundo a través de la técnica; ésta se desarrolla mediante la adecuada combinación de los dos tipos de acciones descritas. En ocasiones extraordinarias, y haciendo posible ese equilibrio complejo, cuando se baila aparece, o se devela, la inspiración para amarrar las distintas formas de hacer de un cuerpo y, en algunos casos también, confundirlas y confundirnos al hacernos creer que una es la otra y viceversa.

Podría decirse que la danza, al existir en un tiempo, construye un límite. Es decir, permite la identificación, no sólo de los sujetos, sino también del espacio y del tiempo; convierte en distinto lo indistinto de la naturaleza. La presencia, además de ser en sí misma, llama la atención de aquello que no está presente y hace entender la realidad como un fragmento de una totalidad que no está de manera completa. Será ese fragmento visible el que hace presente lo que no es visible, lo ausente.

La danza es otra manera de habitar (32) estéticamente un mundo que aparece sólo cuando el cuerpo se mueve de esa manera particular, sin ningún fin preconcebido, sólo por el placer de hacerlo posible.

**Conclusion.** After this reading, dance can be understood as every conscious act or series of acts that a body in motion makes, finding a dynamic balance, perhaps disproportionate but still fair, between the reflex actions that cannot stop doing to survive and reflective actions it plans to carry out to recognize (or become re-acquainted with) itself. Dance is an exercise that makes the world appear through art; it is developed through the proper combination of the two types of actions described. On extraordinary occasions, and enabling this complex balance, inspiration appears, or is revealed, to tie the different ways a body does, and in some cases to confuse them, to confuse us, by making us believe that one is the other and vice versa.

It could be said that dance, by existing in a time, builds a limit. That is, it allows the identification not only of individuals but also of space and time, turning what is indistinct from nature into something distinct. In addition to being itself, presence draws attention to what is absent and makes it possible to understand reality as a fragment of a whole that is not there completely. That visible fragment will be the one that brings into presence what is not visible, what is not there.

Dance is another way of aesthetically inhabiting (32) a world that appears only when the body moves in that particular way, with no preconceived purpose, just for the pleasure of making it possible.

## NOTAS

1. Además de esas dos acciones pueden leerse otras que a su vez se contraponen: virtudes y vicios, tormentos y esperanzas, pasiones y razones, amor y odio, memorias y proyectos, real e irreal, abrir y cerrar, elevarse y abatirse, dividirse y reunirse, vigilia y sueño, verdad y mentira, arma y armadura, etc. Todas están presentes en los textos citados como bibliografía. Aquí sólo se anotan ya que profundizar en estas superaría el tema del presente documento.
2. Antonia Mercé Luque, 'La Argentina' (Buenos Aires, 1890 - Bayona (Francia), 1936). Bailarina de español y bailaora flamenca, según ella, sin vacilación: "¡Bailaora siempre!". Alguna vez manifestó: "aprendí a la vez a rezar y a bailar". RODRIGO, Antonina. 'Antonia Mercé. La Argentina. La reina de la danza española'. *Mujeres para la historia*. Barcelona: Editorial Carena, 2003. p. 55.
3. ZAMBRANO ALARCÓN, M. (1993). *Filosofía y poesía*. Madrid: Ediciones de la Universidad Alcalá de Henares: Fondo de Cultura Económica. p. 99
4. Israel Galván de los Reyes, (Sevilla 1973), coreógrafo y bailar. Hijo de los bailaores José Galván y Eugenia de Los Reyes. Premio Nacional de Danza 2005 "por su capacidad de generar en un arte como el flamenco una nueva creación sin olvidar las verdaderas raíces que lo han sustentado hasta nuestros días y que lo constituye como género universal".
5. VALÉRY, Paul. 'El hombre y la concha' y 'Filosofía de la danza', *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor, 1993. p. 183.
6. *Ibidem*. p. 176.
7. "Cuando el canto, el baile comienzan, algo ha cambiado no sólo en el oído o las piernas, me encuentro construido u organizado de otro modo. He experimentado un cambio de estado - análogo al paso del sueño a la vigilia." Palabras de Valéry. DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailar de soledades*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2008. p. 165.
8. "Simplemente anda, y ahí está ya, hecha una diosa; ¡y nosotros casi dioses! [...] Parece que empiece por borrar de la tierra, con pasos colmados de espíritu, toda fatiga y toda necesidad..." VALÉRY, Paul. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2000. p. 95-98.
9. VALÉRY, Paul. 'Arte y estética', 'Poética', *Cuadernos*. Barcelona: Círculo de lectores, 2002. p. 363.
10. Desarrollando brevemente el concepto de la concha, tan apasionante en el pensamiento de Valéry, puede decirse que las formas de la naturaleza llaman nuestra atención al darnos una idea de orden especial. En una instancia primera parecen creaciones humanas, conscientes, medidas; más adelante pueden detectarse en ellas aspectos distintos a los que nuestras obras contienen; siendo algo difícil de clasificar. "Concebimos la construcción de esos objetos y por ello nos interesan [...] no concebimos su formación y por ello nos intrigan". VALÉRY, Paul. 'El hombre y la concha' y 'Filosofía de la danza', *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor, 1993. p.140. Lo que separa la creación de la formación, lo natural de lo humano, parece ser que la naturaleza pone algo en sus formas que nosotros no podemos poner. O por el contrario, ¿seremos nosotros quienes en el arte, en nuestras creaciones, ponemos algo que la naturaleza no tiene?
11. Manuel Soto Loreto, 'Manuel Torre', (Jerez de la Frontera (Cádiz) 1878 - Sevilla 1933) cantaor flamenco que aseguraba: "Todo lo que tiene sonidos negros tiene duende". GARCÍA LORCA, Federico. 'Juego y teoría del duende' 1933, *Obra completa VI*. Madrid: Akal, 2008. p. 329.
12. *Ibidem*.
13. *Ibidem*. p. 331
14. AGAMBEN, Giorgio. 'Genius', *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. p.12
15. GARCÍA LORCA, Federico. *Opus cit.* p. 332
16. "Contemplo a esta mujer que anda y me da sensación de inmovilidad". VALÉRY, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. El alma y la danza. Madrid: La balsa de la Medusa, 2000. p. 96.
17. VALÉRY, Paul. 'El hombre y la concha' y 'Filosofía de la danza', *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor, 1993. p. 109.
18. "¡Oh Llama, a pesar de todo!... ¡Cosa viva y divina! Pero ¿qué será una llama, si no el momento mismo? ¡Lo que hay de loco y gozoso y formidable en el instante mismo! Llama es el acto de ese momento que existe entre tierra y cielo". VALÉRY, Paul. 'El hombre y la concha' y 'Filosofía de la danza', *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor, 1993. p. 109.
19. *Ibidem*. p. 183.
20. "Rematar: Hallar la intensidad en la parada repetida. [...] Forma e informe, estatua y torbellino reunidos en un solo gesto (fotogenia de lo imponderable, explosiva fija, dinamismo inmóvil). [...] La alternancia de aceleraciones y ralentis, de ritmos y contrarritmos". DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailar de soledades*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2008. p. 100.
21. *Ibidem*. p. 117
22. VALÉRY, Paul. 'El hombre y la concha' y 'Filosofía de la danza', *Opus cit.* p. 179.
23. VALÉRY, Paul. *Opus cit.* 1993. p. 188.
24. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Opus cit.* p. 27-28.
25. VALÉRY, Paul. *Opus cit.* 1993. p. 182.
26. *Diccionario de la Real Academia Española*. Cante hondo o jondo. 1. m.: Cante más genuino andaluz, de profundo sentimiento.
27. "La jondura nace del baile jondo y no lo contrario. [...] Constituye un origen, es cierto: pero el origen no existe ya hecho, antes que nuestros gestos, hay que encontrarle forma en cada instante presente". DIDI-HUBERMAN, Georges. *Opus cit.* p. 78.
28. "Parece enumerar y contar en piezas de oro puro lo que a diario gastamos nosotros distraídos en vulgar moneda de pasos cuando andamos con cualquier fin. [...] A la luz de sus piernas, nuestros movimientos más inmediatos nos parecen milagros". VALÉRY, Paul. *Opus cit.* 2000. p. 95.
29. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Opus cit.* p. 26.
30. *Ibidem*. p. 94.
31. "El bailar es el géometa inmediato de su cuerpo en movimiento" *Ibidem*. p. 40.
32. "En latín habito deriva, a su vez, de *habeo*, tener. Vivir es un tener, un tener un techo propio, un tener ciertas costumbres, un tener un modo de ser". MASIERO, Roberto. 'De lo sagrado a lo bello. La sensibilidad arcaica'. *Estética de la Arquitectura*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003. p. 20.

## REFERENCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. 'Genius', *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. pp. 7-21.
- BERGSON, Henri. 'De la significación de la vida. El orden de la naturaleza y la forma de la inteligencia', *La evolución creadora*. Madrid: Planeta, 1994. pp. 197-273.
- CABALLERO BONALD, José Manuel y Colita. *Luces y Sombras del Flamenco*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailar de soledades*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2008.
- GARCÍA LORCA, Federico. 'Juego y teoría del duende' 1933, *Obra completa VI*. Madrid: Akal, 2008. pp. 328-339.
- MASIERO, Roberto. 'De lo sagrado a lo bello. La sensibilidad arcaica'. *Estética de la Arquitectura*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003. pp. 19-33.
- RODRIGO, Antonina. 'Antonia Mercé. La Argentina. La reina de la danza española'. *Mujeres para la historia*. Barcelona: Editorial Carena, 2003. pp. 53-75
- VALÉRY, Paul. 'Arte y estética', 'Poética', *Cuadernos*. Barcelona: Círculo de lectores, 2002. pp. 341-354; 357-369.
- VALÉRY, Paul. 'El hombre y la concha' y 'Filosofía de la danza', *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor, 1993. pp. 139-162; 173-189.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. El alma y la danza. Madrid: La balsa de la Medusa, 2000.
- ZAMBRANO ALARCÓN, M. (1993). *Filosofía y poesía*. Madrid: Ediciones de la Universidad Alcalá de Henares: Fondo de Cultura Económica.

## NOTES

1. Aside from these two actions, others which are, in turn, opposed, may be read: virtue and vice, torment and hope, passion and reason, love and hate, memories and projects, the real and the unreal, opening and closing, raising and tumbling, splitting and reuniting, waking and sleeping, truth and lies, weapon and armor, etc. All are present in the texts cited as literature. They are only noted here because delving into them would surpass the subject of this document.

2. Antonia Mercé Luque, La Argentina (Buenos Aires, 1890 - Bayonne (France), 1936). Spanish dancer and flamenco dancer, with no hesitation according to herself: “¡Bailaora siempre!” (“Always a dancer!”) She once stated: “I learned to dance and pray at the same time” RODRIGO, Antonina. ‘Antonia Mercé. La Argentina. La reina de la danza española’. *Mujeres para la historia*. Barcelona: Editorial Carena, 2003. p. 55.

3. ZAMBRANO ALARCÓN, M. (1993). *Filosofía y poesía*. Madrid: Ediciones de la Universidad Alcalá de Henares: Fondo de Cultura Económica. p. 99

4. Israel Galván de los Reyes, (Sevilla 1973), choreographer and bailaor. Son of bailaores José Galván and Eugenia de Los Reyes. National Dance Award 2005 “for his ability to generate in an art like flamenco a new creation without forgetting the authentic roots that have sustained it until today and that make it a universal genre.”

5. VALÉRY, Paul. ‘El hombre y la concha’ y ‘Filosofía de la danza’, *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor, 1993. p. 183.

6. *Ibidem*. p. 176.

7. “When singing and dancing begin, something has changed not only in the ears or legs, I am built or arranged in a different way. I have experienced a change of state—analogue to the passage from sleep to wakefulness,” Valéry remarks. DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailar de soledades*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2008. p. 165.

8. “She simply goes, and is there, turned into a goddess; and we are almost gods! [...] It seems as if she begins by erasing from earth all fatigue and all need from earth, with steps filled with spirit” VALÉRY, Paul. *Eupalinos o el arquitecto. El alma y la danza*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2000. p. 95-98.

9. VALÉRY, Paul. ‘Arte y estética’, ‘Poética’, *Cuadernos*. Barcelona: Círculo de lectores, 2002. p. 363

10. Briefly building upon the concept of the shell, so exciting in Valéry’s thought, it can be said that nature’s shapes catch our attention by giving us an idea of a special order. On first instance they seem human, measured, conscious creations; later on one can detect different aspects in them that are contained in our works; still somewhat difficult to classify. “We view the construction of these objects and therefore we are interested [...] we do not conceive their formation and therefore we are intrigued by them”. VALÉRY, Paul. ‘El hombre y la concha’ and ‘Filosofía de la danza’, *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor, 1993. p.140. What separates creation from formation, the natural from the human, seems to be the fact that nature lays something in its shapes that we cannot. Or on the contrary, is it us who place in art, in our creations, something that nature does not have?

11. Manuel Soto Loreto, “Manuel Torre”, (Jerez de la Frontera (Cádiz) 1878 – Sevilla 1933). Flamenco cantaor who stated: “Everything with black sounds has duende”. GARCÍA LORCA, Federico. ‘Juego y teoría del duende’ 1933, *Obra completa VI*. Madrid: Akal, 2008. p. 329.

12. *Ibidem*.

13. *Ibidem*. p. 331

14. AGAMBEN, Giorgio. ‘Genius’, *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. p.12

15. GARCÍA LORCA, Federico. *Opus cit.* p. 332

16. “I contemplate that woman who goes by and it gives me a feeling of immobility” VALÉRY, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. El alma y la danza. Madrid: La balsa de la Medusa, 2000. p. 96.

17. VALÉRY, Paul. ‘El hombre y la concha’ and ‘Filosofía de la danza’, *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor, 1993. p. 109.

18. “Oh, Flame, in spite of it all!... Lively and divine thing! But what is a flame, if not the very moment? All that is crazy and joyful and formidable at the very moment! Flame is the act of that moment there is between earth and sky”. VALÉRY, Paul. ‘El hombre y la concha’ and ‘Filosofía de la danza’, *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor, 1993. p. 109.

19. *Ibidem*. p. 183.

20. “Rematar: Finding strength in a repeated stop. [...] Shape and shapeless, statue and whirlwind, together in one gesture (photogenic virtue of the imponderable, fixed-explosive, motionless dynamism). [...] The alternation of acceleration and idling, rhythms and counterrhythms” DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailar de soledades*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2008. p. 100.

21. *Ibidem*. p.117)

22. (Valéry, 1998, p.179)

23. VALÉRY, Paul. *Opus cit.* 1993. p. 188.

24. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Opus cit.* pp. 27-28.

25. VALÉRY, Paul. *Opus cit.* 1993. p. 182.

26. *Diccionario de la Real Academia Española*. Cante hondo or jondo. 1. m.: The most genuine Andalusian singing, of deep feeling.

27. “Jondura stems out of baile jondo and not vice versa. [...] It is a source, it is true: but the source does not exist already made, we must find shapes in each present moment before we find our gestures”. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Opus cit.* p. 78.

28. “He seems to list and count in pure gold pieces what we spend in the vulgar currency of steps while distracted when we walk for any purpose. [...] Under the light of his legs, our more immediate movements seem like miracles to us”. VALÉRY, Paul. *Opus cit.* 2000. p. 95.

29. DIDI-HUBERMAN, Georges. *Opus cit.* p. 26.

30. *Ibidem*. p. 94.

31. “The bailaor is the immediate surveyor of his moving body”. *Ibidem*. p. 40.

32. “In Latin, ‘habit’ derives from habeo, to have. To live is to have, to have a roof of your own, to have certain habits, to have a way of being”. MASIERO, Roberto. ‘De lo sagrado a lo bello. La sensibilidad arcaica’. *Estética de la Arquitectura*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003. p. 20.

## REFERENCES

- AGAMBEN, Giorgio. ‘Genius’, *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2005. pp. 7-21.
- BERGSON, Henri. ‘De la significación de la vida. El orden de la naturaleza y la forma de la inteligencia’, *La evolución creadora*. Madrid: Planeta, 1994. pp. 197-273.
- CABALLERO BONALD, José Manuel y Colita. *Luces y Sombras del Flamenco*. Sevilla: Fundación José Manuel Lara, 2006.
- DIDI-HUBERMAN, Georges. *El bailar de soledades*. Valencia: Editorial Pre-textos, 2008.
- GARCÍA LORCA, Federico. ‘Juego y teoría del duende’ 1933, *Obra completa VI*. Madrid: Akal, 2008. pp. 328-339.
- MASIERO, Roberto. ‘De lo sagrado a lo bello. La sensibilidad arcaica’. *Estética de la Arquitectura*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2003. pp. 19-33.
- RODRIGO, Antonina. ‘Antonia Mercé. La Argentina. La reina de la danza española’. *Mujeres para la historia*. Barcelona: Editorial Carena, 2003. pp. 53-75
- VALÉRY, Paul. ‘Arte y estética’, ‘Poética’, *Cuadernos*. Barcelona: Círculo de lectores, 2002. pp. 341-354; 357-369.
- VALÉRY, Paul. ‘El hombre y la concha’ y ‘Filosofía de la danza’, *Estudios filosóficos*. Madrid: Visor, 1993. pp. 139-162; 173-189.
- VALÉRY, Paul. *Eupalinos o el arquitecto*. El alma y la danza. Madrid: La balsa de la Medusa, 2000.
- ZAMBRANO ALARCÓN, M. (1993). *Filosofía y poesía*. Madrid: Ediciones de la Universidad Alcalá de Henares: Fondo de Cultura Económica.