

La imagen como danza

Jean-Luc Nancy

“NO PODRÍA CREER SINO EN UN DIOS que supiera bailar”, declara Zaratustra.

Se entiende lo que quiere decir, pero no debería decirlo así. Porque no se trata de creer en el dios que sepa bailar: se trata de tenderle la mano para bailar con él. Zaratustra mezcla el léxico de la creencia religiosa con una relación con lo divino muy distinta, lejana a esa especie de saber débil o de confianza ilusoria que caracteriza a la religión, por lo menos comúnmente. Ahora bien, el carácter hipotético de un dios que “supiera” bailar remite a cierta imagen religiosa —en primer lugar, la de un dios único, y en segundo, la de un dios cuyo carácter sobrenatural sería incompatible con el baile—.

Pero el dios que danza no es una hipótesis. No es solamente Shiva Nataraja, el maestro de la danza que los otros dioses acompañan, Visnú en el tambor, Indra en la flauta y Brahma en los címbalos —que son también los senos de su compañera—. Ese dios, esa divinidad no es otra sino la danza misma y, como la danza, es tan efectiva, tan presente y tan evidente como lo es el dios para Hölderlin: es evidente como el cielo y, como el cielo, como rostro del cielo —trueno, estrellas o nubarrones— da la medida del hombre.¹

1 Me refiero aquí a “En azul adorable” y a “¿Qué es dios?”, de manera conjunta.

50 Podríamos decir que esta evidencia es “divina” porque ofrece del hombre y para él —pero al mismo tiempo de todo y para todo lo está bajo el cielo, todo lo que está expuesto a la apertura del cielo, en esta apertura o incluso como ella— una medida inmensa, es decir, en el sentido literal, desmesurada, pero sin el valor de exageración, de desatino y de desorden que se atribuye a esta palabra. Inmensa más bien porque se trata de una medida que excede toda cuantificación de medida y que, sin embargo, no deja de ser medida: medida que se mide ante una inmensidad.

Sería más apropiado, en este punto, olvidar el léxico de lo divino que siempre conlleva el riesgo de volver a figuras dominantes en las cuales a final de cuentas se ve destruida la inmensidad, pues queda reducida al poder y a la autosuficiencia. Lo inmenso nada tiene que ver con eso: ni con el poder, porque abre a lo contrario y expone las existencias a su ilimitación, ni con la autosuficiencia porque no contiene en sí nada que lo haga volver a sí y nada que pueda ser entendido como “suficiente” más que en un sentido infinito, es decir, en el sentido precisamente de lo que no conoce suficiencia, de lo que no conoce “satisfacción” pero tampoco la privación de una carencia, sino más bien la inmensidad de un desbordamiento.

En este sentido, Hölderlin puede añadir más adelante que no existe medida alguna sobre la tierra, tal como lo muestra la flor, bella con tan solo florecer bajo el Sol (ahora bien, agrega el poeta, podemos encontrar en esta vida seres todavía más bellos que la flor).

Así pues, no hay medida, es decir, no existe límite planteado en forma de ley, de objetivo, de regla de suficiencia. Lo hermoso es que la flor florezca y que el ser sea, el ser, o lo existente o la presencia (el texto dice *Wesen*). Y sin embargo, eso mismo, eso —florecer, ser, existir, venir y partir, eclosionar y cerrarse— se da cuando la medida cobra otra forma, la forma de un compás: en un ritmo.

El ritmo da el compás (la medida)² de lo inmenso. En términos de Hölderlin, podríamos decir que el ritmo da acceso a una “conexión infinita”.³

2 (N. de la T.) En francés, la palabra *measure* tiene dos sentidos: quiere decir al mismo tiempo, medida y compás musical.

3 “Anotaciones sobre Edipo y Antígona” —en Hölderlin también podríamos encontrar menciones de la danza, por ejemplo, en “A Diótima”, “Paseo en el campo” y “Pan y vino”.

Pero no es necesario permanecer apegados a Hölderlin (quien por supuesto desarrolló numerosas reflexiones sobre el ritmo y la danza): basta con que Hölderlin nos dé el primer impulso. Digamos pues que un ritmo, de manera general, se caracteriza por un compás definido cuya recurrencia, en cambio, no está definida —o lo está, pero en otro registro rítmico— (así, la canción entera, con su ritmo interior, se cierra según un principio rítmico que en un contexto y en una cultura dados regula el tiempo de una canción). Un ritmo articula cadencia y abandono: no abandono de la cadencia, sino abandono a ella y en ella. La cadencia marca el compás (la medida) y el abandono al que nos invita desemboca en lo inmenso. No solo porque la cadencia podría repetirse indefinidamente, sino sobre todo porque incluso una secuencia breve lleva a lo infinito: no el infinito del proseguimiento indefinido, sino el de una apertura ajena desde el principio a la tentación de un desenlace, y por lo tanto de un cierre.

Es tan simple como la diferencia entre el caminar y el danzar. Caminar es algo que va hacia alguna parte, que recorre una distancia dada. A diferencia de lo anterior, cuando una coreografía determina un caminar, digamos unos cuantos pasos, el caminar ya no lleva sino al caminar mismo (evolucionar, ir, deambular, trazar, pisar, o incluso recorrer con pasos largos, pero en un sentido que convierte en finalidad interna el compás de esos pasos). Caminar es algo cuya medida o compás reside fuera de sí, en una llegada. Danzar, en cambio, es algo que posee su medida en sí mismo, en la apertura de una repetición.

Repetición: hay que repetir, en eso consiste la medida inmanente. ¿Por qué hay que repetir, retomar algo? Justamente porque la medida o el compás no procede de ningún cálculo exterior, heterogéneo al gesto mismo. La repetición del gesto puede ser motivada por una necesidad externa (hay que golpear con golpes repetidos sobre el yunque), pero también puede ser motivada por el placer de un reconocimiento del cuerpo por sí mismo: se extendió, se flexionó, se balanceó, trazó una figura fugitiva o más bien trazó lo fugitivo de una figura —una figura en el sentido de un dibujo, de una *enlevure*, según un término técnico muy expresivo que anteriormente designaba en francés el relieve de una escultura—. La repetición del gesto secuestra ese gesto para sí mismo, le otorga su propio relieve, le da el empuje y la forma de su propio dibujo. No es solo la repetición de un

52 movimiento determinado, es la afirmación de un gesto para sí mismo: su monograma.

Tal vez estamos también ante semejante repetición entre las imágenes y entre las épocas cuando Georges Didi-Huberman prolonga las intuiciones de Aby Warburg.

Cada forma artística procede de la intensificación de un registro sensible: la pintura, por ejemplo, es una intensificación del registro de los colores, es decir, de la mancha o del charco, del derrame, de la impregnación en el juego de la efusión de los tintes, de sus contrastes y de sus contaminaciones. ¿Qué nos quiere decir la danza considerada como intensificación (de lo) sensible? No intensifica un registro de sensibilidad al mundo, intensifica el sentir-se del cuerpo como cuerpo en el mundo. Un cuerpo es siempre un sentir-se: más allá de su organización, de sus funciones, de su integración en una unidad de presencia y de acción, también es —y de manera estrictamente coextensiva a todas sus acciones y funciones— una forma de experimentarse a sí mismo, de saberse a sí mismo distinto de todos los otros cuerpos, un cuerpo que se pliega y se despliega, se abre y se cierra, se desplaza y se fija como un punto de origen y de fin del mundo —pues el mundo no es sino la red inacabable de esos puntos que remiten los unos a los otros. Origen y fin, o bien, para decirlo de otra manera, *articulación* del mundo— o de un mundo, pues “el” mundo mismo es múltiple, es un pluriverso.

En la repetición, un cuerpo se remite a sí mismo como articulación —flexión, tensión, ductilidad, movimiento, vuelco— de una posibilidad de mundo, de una invención, de una exploración de mundo. Él se siente sentirse, se siente como un mundo que se experimenta como referencia mutua de todas las cosas. Por lo tanto es posible decir que la danza es el lugar o el juego de la “conciencia de sí”, a partir del momento en que liberamos esa conciencia de su supuesta interioridad, es inmediatez y espiritualidad puras. Ahí donde Derrida mostró que la presencia ante sí mismo no puede tener lugar como pura identidad en sí silenciosa sino que debe abrir la separación, la distancia finita e infinita “ante sí mismo”, precisamente ahí es

donde se da el sentir-se del cuerpo o más bien el cuerpo como sentir-se (donde se da el alma, si queremos decirlo así).

El cuerpo es el lugar, el medio o el lugar-medio, es a la vez “sitio” y “tránsito” de la relación consigo mismo: es por ello que está “fuera de sí” y no cae en la condición fantasmática de un puro ser-en-sí. Lo que nosotros consideramos ordinariamente la mediación de las relaciones con el mundo —las cosas, los otros cuerpos— es también la mediación “consigo mismo”, con el “sí mismo” que retrocede al fondo infinitamente lejano de una mente/espíritu⁴ y de una “identidad”. Forma lo que podemos designar como un “lugar donde uno se siente tangente al mundo y a sí mismo”, según una fórmula de Leiris retomada por Georges Didi-Huberman en su *El bailaor de soledades*.⁵ Mediación que abre el “afuera” que está a su vez infinitamente escindido en todos los sentidos: cuerpo ajeno a sí mismo, cuerpo extendido, expuesto, curvo, roto, disperso, fluidificado, evaporado, arremolinado...

El cuerpo danzante expone eso: la tangencia o más bien las innumerables tangencias, diversas, heterogéneas, *al mundo y a sí mismo*. Es decir, también, una relación con el mundo desinstrumentalizada, privada de finalidad, que no revela sino las posibilidades de esta tangencia, y hasta la imposibilidad en la cual inevitablemente confinan: ahí donde la tangencia, el contacto tangible e impalpable entre el mundo y “sí mismo” podría volverse concreción, indistinción, absorción de uno por otro.

Más allá de esta frontera, la danza sería abolida. La tangencia exige que se le roce apenas, que uno se aleje y que uno vuelva a ella. El ritmo organiza esta repetición —este soltar y retomar el contacto entre “mundo” y “sí mismo”, entre “sí mismo” y “sí mismo”, entre “cuerpo” y “cuerpo”—. En realidad, no se trata tanto de una repetición (como reinicio de algo idéntico) sino de una *reprise* en el sentido en que se retoma un texto para ensayarlo o se repite un movimiento cuando se habla de un “ensayo”, de un espectáculo (y que se refleja mejor en algunas otras lenguas: *probe* en alemán, *prova* en italiano o *rehearsal* en inglés, palabra que evoca el trabajo de un campo con el rastrillo). En la repetición del ensayo no se reproduce lo

4 (N. de la T.) En francés, la palabra “*esprit*” quiere decir tanto “espíritu” como “mente”. Hemos preferido dejar que el lector elija su propia interpretación de la palabra en este contexto.

5 Georges Didi-Huberman, *El bailaor de soledades*, Pre-Textos, Valencia, 2008, p. 71.

54 idéntico —justamente no— sino al contrario, lo mismo vuelve para recobrirse al retomarse, al aprehender *de nuevo*, como si fuera por primera vez, el gesto, el sonido o la palabra.

El ritmo da marcha atrás para que aparezca por sí mismo el tiempo marcado, el acento, el compás. Al aparecer para sí mismo, el compás —es decir, la medida— destaca sobre la inmensidad. La repetición (*reprise*) evoca no solo su propio retorno incesante, sino que indica también que lo que se retoma, aunque no sea más que una vez, abre lo infinito actual, presente de otros innumerables gestos posibles, un fondo agitado, una efusión y una imbricación de todas las mociones y emociones posibles, es decir, de lo que hace que nada permanezca en la pura identidad de sí mismo, ni una cosa sola ni el mundo entero. El ritmo es una puerta a la verdad primigenia del mundo, que es rítmica ella misma, es decir, palpitante y pulsiva. Luciano de Samósata escribe en su tratado de la danza:

Los escritores que nos presentan la genealogía más auténtica de la danza te dirán que data del origen mismo del universo, y que es tan antigua como el amor. El coro de los astros, la conjunción de los planetas y de las estrellas fijas, su sociedad armoniosa, su admirable concierto, son los modelos de la primera danza.

El simple hecho de que la danza sea “tan antigua como Eros” ya la asemeja a los dioses, es decir, lo repito, a las evidencias de lo inmenso que están a la vez ante nosotros y en nosotros, que nos atraviesan y que nos abren como lo hace, para nuestras miradas, la extensión del cielo. Pero además, el dios Eros representa para nosotros, más particularmente, en las ficciones de lo inconmensurable, la alianza del impulso o de la tensión y del acuerdo o de la unión —en términos de inmensidad, tanto el arrebatado furioso del exceso como el tranquilo espaciamiento de la apertura—.

Claro está, la danza no es erótica —en el sentido ordinario de la palabra— porque la excitación sexual no está hecha para ser presentada (o bien únicamente con fines de excitación, no de presentación: eso se llama “pornografía” y plantea cuestiones muy específicas con respecto a sus formas llamadas “artísticas”). Mediante la relación sexual los cuerpos se entregan al sentir-se en el quiasma de un ser-sentido-sentir-se por el otro y en el otro:

pero precisamente el “sí mismo” erótico no “se” presenta, no se da forma, incluso podríamos decir lo contrario. La danza constituye más bien y de alguna manera un *eros* orientado hacia afuera, hacia la forma y la presentación. (Por supuesto, habría que analizar más ampliamente la complicidad de la danza o de ciertas danzas con la excitación sexual, para no limitarse a distinciones demasiado tajantes, pero este no es el espacio apropiado).

En este movimiento de la presentación, o de la formación o de la transformación de una forma —pues podríamos decir que bailar es transformar un cuerpo, es metamorfosear su configuración para, propongo decirlo así, presentarla como intensificación de la relación-consigo-mismo— el ritmo conjuga dos funciones. La primera función es el regreso de lo mismo —y hemos dicho que ese “mismo” no es un “sujeto” o bien es un “sujeto” en tanto es la flexión, la articulación y el golpe marcado, el golpe suave, o incluso más bien fuerte (o bien *arsis/tesis*, como podríamos decir pensando en la prosodia, otro registro del ritmo)—; de alguna manera, habría que decir que el “sujeto”, es decir, el “ante sí” del cuerpo, como cuerpo, como forma del cuerpo —es decir, *alma*— tiene lugar en la *síncopa*, en la simultaneidad del corte y de la juntura (otro de cuyos nombres puede ser la cesura de la que hablan Hölderlin, y posteriormente Lacoue-Labarthe).

A esta función de regreso sincopado de lo mismo se agrega y se combina otra, que es la de crear forma, la de hacer surgir una forma y de alguna manera, o en alguna medida, una figura. La palabra *rythmos* tuvo un sentido muy cercano al de la palabra *skhema*:⁶ forma, figura, contorno. El retorno, la repetición del retorno (que no hay que entender necesariamente como retorno regular ni uniforme: el ritmo no se confunde con el mecanismo) no tiene lugar de manera simplemente lineal: el retorno vira y se vuelve también contorno, engendra una imagen.

Ello no significa, sin embargo, que desemboque en una figura, si por “figura” entendemos la plenitud o la completud de un retorno a sí mismo: tal como me esforcé en subrayarlo, el retorno a sí mismo es infinito, pues el

6 Benveniste hizo un análisis famoso sobre este punto en *Problemas de lingüística general I*.

56 “sí mismo” no es algo ya dado; el *sí* consiste en última instancia en el retorno mismo. De hecho, esa es en el fondo la razón de la danza: expone en intensidad al sí mismo como retorno y al retorno como sí mismo. Si digo que el ritmo “engendra una imagen” designo algo distinto de la composición de una figura. Podemos decir por ejemplo que “el Rey” o “la Sirena” son figuras: nos encontramos en la proximidad del “tipo” o incluso del “prototipo” o del “arquetipo” y por lo tanto del “modelo”. La imagen, al contrario, supone que esté hecha a semejanza de un modelo (lo cual también ha sido nombrado antaño como “configuración”: figuración a semejanza de). Ser modelo uno mismo o bien moldearse a imagen de otro, tal es la diferencia crucial.

Si el “sí mismo” no está ya dado ni puede estarlo, no puede formar una figura, no puede sino formar imagen de ese otro que él es para sí mismo. Debemos decir por lo tanto que el modelo de esta imagen es infinitamente lejano o ausente. Pero la ausencia del modelo es precisamente la condición con la cual la imagen es plenamente imagen. Cuando el modelo está presente y es reproducido conforme a su presencia, se trata menos de una imagen que de una duplicación, suponiendo que sea posible —en todo caso no es sencillo—, si pensamos en un modelo en volumen y a colores, sonoro y en movimiento: es lo que buscan obstinadamente las técnicas en 3D, que aspiran además a la reproducción de los olores, aunque sabemos que estas técnicas no pueden duplicar la presencia real, sino cargando la copia de un coeficiente manifiesto de irrealidad, algo que precisamente se niega a admitir el deseo ingenuo de reproducción y que al mismo tiempo lo acompaña irremediablemente, pues es un deseo de imagen.

Cuando se trata de la imagen, siempre hay que volver a la irrealidad o a la ausencia: la ausencia del modelo no es una condición marginal o provisional de la imagen. Le es esencial, consustancial habría que decir: la sustancia de la imagen se encuentra en la ausencia de aquello de lo cual es la imagen, o quizá sería mejor decir “en la ausencia de aquello a lo que dota de imagen” para entender mejor que no se trata de una “copia” sino de algo muy distinto, de la “representación del sentido implícito de lo real”, como define Sartre lo imaginario.⁷

7 Jean-Paul Sartre, *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, París, 1940, p. 238.