

Georges Didi-Huberman: “*En el aire commovido...*”. Catálogo de la exposición. Museo Reina Sofía y Centre de Cultura Contemporània de Barcelona, 2024, 392 págs.

Hablando una vez de Stendhal, Lampedusa definió con precisión poética la ambición de la literatura por sugerir un tiempo que la excedía: el autor de *Rojo y negro*, decía, había conseguido encerrar una noche de amor en un punto y coma. También las exposiciones pueden compartir ese anhelo, apuntar a un tiempo que desborde su propio marco. Solo que, como Georges Didi-Huberman ha afirmado en alguna ocasión, una exposición no está vertebrada por puntos, ni por comas, ni por puntos y comas: “Una exposición es una constelación”. Pensamiento desplegado, una exposición procede sin embargo de modo distinto al lenguaje verbal; por imágenes, acaso también documentos. Y si hay un empeño reconocible en la trayectoria de Didi-Huberman es seguramente este: el de montar y remontar las imágenes del pasado con el fin de leer en ellas lo que nunca estuvo escrito. Se trata, en definitiva, de volverlo visible mediante su puesta en constelación; mediante un montaje que implica, a su vez, una toma de posición de quien lo realiza. Y lo que esta vez ha entrado en constelación tanto en el Museo Reina Sofía como en el Centre de Cultura Contemporània de Barcelona es algo tan difícil de aprehender como el “duende”, la invención poética de Federico García Lorca que anima *En el aire commovido...* Claro, es necesario añadir, que imágenes y palabras se anudan en algún lugar. Solo que este se sitúa allí donde, más allá del rigor positivo de la crónica, Aby Warburg buscaba en los archivos la posibilidad de restituir el “timbre de las voces” en que acontece “el lazo natural entre la palabra y la imagen”. Voces y timbres, palabras e imágenes. Imposible no ver el interés que el autor de *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (Abada, 2009) puede encontrar en el flamenco, ese cante que no puede escribirse sin perder lo que le es más íntimo, y cuya clave reside menos en lo dicho que en el deseo mismo de decir.

Para que exista voz, no obstante, tiene que existir primero el aliento. Rilke describía la respiración, “incesante intercambio de nuestro ser y los espacios”, como un rítmico “poema invisible”. Antes incluso de organizarse en un significado, en lo dicho, la respiración puede modular al perpetuo migrante que es el aire y volverlo vehículo del decir, del deseo de abrirse al otro. Y es así el aire el que, a través de un verso del *Romance de la luna*, da título a la exposición. La luna llega agitando sus brazos “en el aire commovido”: “El niño la mira mira./El niño la está mirando”. La insistencia de Lorca subraya el deseo sostenido del niño, un deseo que provoca una commoción del aire. Lo que el niño experimenta aquí no es exactamente la visión de

un objeto (el objeto luna), sino el despliegue de un proceso perceptivo, de un acontecimiento visual. Atravesado por el deseo, la conmoción de ese nómada que es el aire es la condición de posibilidad, el "lugar" de las imágenes, de las apariciones, que no existen sin el concurso de aquel. *Yo estoy en la imagen* (Acantilado, 2024), ha titulado recientemente un libro Miguel Ángel Hernández Navarro. A condición de que ese "yo" no se entienda como la repetición de una identidad, sino como el operador de un espacio de ficción intersticial, capaz de abrir la distancia –nunca rectilínea– entre nosotros y las cosas a la emergencia de las imágenes.

La verdadera fábrica de las imágenes será entonces, y ante todo, la cabeza de esos niños emocionados, alterados, que vemos al comienzo de la exposición: filmados por Herz Frank ante un teatro de marionetas (1978); por Val del Omar ante las proyecciones de cine en las Misiones pedagógicas (1931-36); por Víctor Erice en *El espíritu de la colmena* (1973). Los niños ven mejor que los adultos: aún analfabetos, están más directamente expuestos a lo real, con el que juegan, por duro que este pueda ser. Tal es la posición, literalmente *inspirada* en Lorca, que Didi-Huberman reclama y nos reclama. Como Lorca escribió en 1929: "Hay que mirar con ojos de niño y pedir la luna". Y es partiendo de esa mirada como recorremos a través de las salas distintas modulaciones de la cadena que forman aliento, ritmo e imagen. Como la que se da en el trayecto que va desde el aliento que abraza, volviéndolos así visibles, a los desaparecidos en *Aliento* (1995) de Óscar Muñoz, al que se contiene y repliega como marca del trauma en los supervivientes de Auschwitz filmados por Esther Shalev-Ger (2005). O la que se da entre los dibujos lunares de Lorca o Goethe y los dibujos realizados por supervivientes en el aire imposible de Hiroshima o por niños sirios y palestinos que viven en campos de refugiados. O la que se da entre las diversas figuraciones del "aire conmovido" de Giuseppe Penone, Tatiana Trouvé, Corinne Mercadier o Gerhard Richter, y el aire que atraviesa los pliegues con que procedía la pintura de Simon Hantaï o el espacio mismo de la sala tensionado, ritmado, de la instalación *Diagonal Construction* (2002) de Fred Sandback.

Pero el aire es también el protagonista del flamenco: "Los verdaderos poemas del "cante jondo" no son de nadie, están flotando en el viento como vilanos de oro [...] con el aire del Tiempo", decía Lorca. Y el "duende", cuya aparición súbita a través de la voz empobrecida, desgarrada, de la Niña de los Peines, no era sino justamente el "amigo de los vientos de arena", su concurso resultando en "matar todo el andamiaje de la canción". La reivindicación, inédita hasta hoy en la literatura estética canónica, del duende como estética *menor* que emprende Didi-Huberman, parte de

la crítica filológica operada en los recientes trabajos de José Javier León (*El duende, hallazgo y cliché*, Athenaica, 2018). Pero, en buen discípulo de Aby Warburg y Walter Benjamin, Didi-Huberman busca, más allá de la *crónica*, la potencia filosófica, *anacrónica*, que se escamotea a la filología del mismo modo en que lo hacen las voces (las fuentes desaparecidas) y lo reprimido. Busca, en suma, hacer visible aquello que nuestro presente parece decretar como no existente. La voz que se altera y desfallece para hundirse en profundidades psíquica y orgánicamente vividas es así la puerta que da entrada a una potencia anacrónica, a la vez diabólica y alegre, que entra en constelación con la poesía ingenua de Schiller, el diablo de Goethe, lo diosíaco de Nietzsche, el síntoma de Freud o las propias vanguardias de Lorca. De este modo, la presencia del "duende" y del flamenco no tiene solo lugar a través de una filmación del bailaor Israel Galván (el "duende" sube desde los pies y anima el gesto) o de las fotografías de cantaores y cantaoras que cierran sus puños en el mismo momento en que la voz se altera, en ese movimiento contradictorio de viejos recién nacidos que exhalan su primer aliento o que gritan habitados por un dolor antiguo. El "duende" es, de modo más general, la cifra de la potencia del niño para, animado por ese diablillo alegre, jugar con lo peor; manteniendo la inocencia ante los terribles temblores atmosféricos de la historia. Un juego, y una emoción, que no pueden, por lo demás, situarse más lejos del mercado de emociones prefabricadas que hoy nos rodea.

Aquí y allá, finalmente, vemos citas de exposiciones anteriormente comisariadas por Georges Didi-Huberman, como *Soulèvements* (2016) o *Atlas* (2011). Pero si en *Atlas*, su otro gran montaje en el Museo Reina Sofía, se trataba de hacer visible el archivo que sostiene el conocimiento, el lado estructural, por así decirlo, de nuestra relación con la cultura, aquí se explora en cambio el lado experiencial, fenomenológico, de esa relación: la implejidad –tal sería el término adecuado– que conforman aliento, imagen y emoción. Todo ello atravesado, eso sí, por la alteración que supone el "duende": pues si en *Atlas* se partía de la oposición entre la mesa de montaje y el cuadro con pretensiones sublimes, lo que en el duende encontramos es la emoción, sí, pero la emoción *menor* propia de un "sublime no sublimado". Es así como, al modo en que procedió Walter Benjamin en sus textos sobre su infancia berlinesa, Didi-Huberman vuelve a mirar de nuevo algunas obras y asuntos con una mirada más afinada, inspirada por el niño lorquiano. La fotografía de Gilles Caron en *Londonderry* (1969), cuyo uso en *Soulèvements* dio lugar a una conocida discusión con Enzo Traverso, es vista ahora desde la perspectiva del aire puesto en movimiento, e-

mencionado, conmovido. Ocurre más veces a lo largo de las salas. Una fotografía de Robert Capa tomada en 1939 muestra a un niño que, de camino al exilio francés, porta un fardo de modo similar al "Mozo de cuerda" del dibujo de Goya: es, de acuerdo con la exposición de 2011, un pequeño Atlas. Hacia el final del recorrido, una foto de Cartier-Bresson de 1933 muestra a otro niño en una especie de rapto liberado de todo fardo: los brazos agitados, mirando hacia arriba ante un muro arruinado por la guerra. Se trata de la inocencia del niño capaz de jugar con lo peor. Un azar ha querido que esa foto se titulara, justamente, *Valencia*.

Gabriel Cabello  
[gcabello@ugr.es](mailto:gcabello@ugr.es)