

## Introducción

Nada se condena con mayor crueldad que aquello  
a lo que se renunció ser o aceptar un día.

MARÍA ZAMBRANO (1955), *El hombre y lo divino*

### 1. *CANCIÓN DE LAS SIMPLES COSAS*

TENGO la potestad de imaginar». Si la Filosofía tuviese que entrar en el mercado laboral y buscase asesoramiento para crearse un atractivo perfil público, cualquier estrategia del *marketing* prohibiría a la Filosofía presentarse desde lo autobiográfico. Y, ciertamente, tal consejo de mercader contemporáneo no andaría desatinado; no conviene desoír a aquel que entendió las motivaciones del mundo, so pena de haber quedado plenamente identificado con ellas. Si se trata de venderse al mejor postor, de no pasar a la lista de los desheredados del éxito, es mejor que la Filosofía rompa en pedazos su diario y olvide el proyecto de publicar sus memorias —ese lugar donde a lo cotidiano e insignificante se le otorga la conveniente altura y reconocimiento—.

«Escúcheme bien: déjese de crónicas y publique una Historia. ¿Acaso no ve que su autobiografía, esa cosecha de escenas que encumbran la torpeza a cate-

goría suprema del pensamiento, implica en estos tiempos que corren atarse una soga al cuello?»», le espetó a la Filosofía el marchante. Y ella, candorosa, aseada por la precariedad del mundo, hizo caso al mercader y abandonó la escritura de un diario de sus tropiezos para dejarse acontecer en el emplazamiento del ensayo —esa estudiada plaza donde la Filosofía, para sobrevivir a los quehaceres del mundo, adquirió finalmente una notoria reputación pública llevando a cabo una ilustrísima Historia de las Ideas—. La excelencia fue la única estrategia que encontró la Filosofía para que la dejasen tranquila. No obstante, resultó que una vez en lo excelso, maquilladas las imperfecciones, la Filosofía terminó también por apostatar de lo cotidiano y sencillo, y en lo sofisticado acabó por obliterar aquella anhelada serenidad de las simples cosas. Si bien acabó traicionándose, no fue sino desde tal celeberrima Historia de las Ideas el lugar desde donde la Filosofía pudo, por fin, disimular las innumerables torpezas y fracasos que habían quedado sembrados y cosechados por las historias de aquellos cuerpos que las pensaron. De este modo, la Filosofía quedó finalmente inaugurada y acontecida en el espacio público con un grave vocablo que hasta en su sonoridad y escritura resultaba oclusivo, como una amenaza que obliga a mantenerse temeroso y tragar saliva. «¡Cuidado! ¡Habla el *logos!*!», se anunciaba cuando la Historia de las Ideas hacía su entrada en congresos, parlamentos y concilios. La Filosofía quedó entonces configurada como una triunfante y soberana Ley, la cual, sin embargo, poco tenía ya que ver con el acto de amar, que fue obligado a recluirse en la intimidad de su hogar etimológico.

Mientras tanto, tras el gran teatro del mundo, entre bastidores, aunque olvidada en esa excelsa y aplaudida Historia de las Ideas, la memoria gestual de la Filosofía siguió inaugurada y celebrándose con una mueca irrisoria: el traspíe. Es a través de *Teeteto*, de Platón, diálogo acerca de la naturaleza del conocimiento, como quedó constancia de tal caída, sellando con carácter de ensayo y doctrina epistemológica aquello que, sin embargo, no había nacido más que de un vulgar chascarrillo.

[...] como cuando Tales, para poder estudiar los astros, se dedicaba a mirar hacia arriba y se cayó en un pozo y su sirvienta tracia, lista y chistosa, se burlaba de él

porque se afanaba en conocer las cosas del cielo, pero le pasaba desapercibido lo que tenía delante de él y a sus pies (Platón, 2003: 196).<sup>1</sup>

He aquí Tales de Mileto, emblema inaugural de lo filosófico, tropezón fundacional del pensamiento, habladuría elevada a leyenda epistemológica y teoría del conocimiento. Les presento a Tales, el abuelo torpe de la filosofía, a quien se procuraba no sacar en las fotografías oficiales de la exitosa Academia porque simplemente quedaba mal, provocaba vergüenza ajena, deslucía en esa imperante estética del dominio, la superioridad y lo grave del pensamiento.

Mientras tanto, pues, tras el gran teatro del mundo, fuera de escena, en lo obscuro, en la negrura de ese pozo de Mileto, conjuraban los tramoyistas del desierto —soñadores cuya torpeza quedó amordazada y obligada a enmudecer para que el gran teatro del mundo pudiese proseguir con su espectáculo—. De este modo, por quedar fuera de foco, cayó en el olvido que lo serio y grave no se inauguró desde sí mismo, y que tales modos protocolarios y en exceso solemnes no eran más que la conversión en estructura de un matiz inasible: esa otredad insalvable, pero también irrenunciable, que es lo irrisorio, lo frágil, lo vulnerable, lo imperfecto; en definitiva, lo maravilloso y terrible de la carne sucumbiendo ante la inmensidad y hondura del cosmos.

Permitámonos ahora imaginar solo, por un instante, una hipótesis distinta a la interpretación de Platón sobre el personaje de Tales. Depositen en mí su confianza, su voluntad, y denme la licencia para plantear una ficción impruden-

---

<sup>1</sup> La anécdota de la muchacha tracia es un lugar común en la historia de la filosofía al que diversos autores recurren. Peter L. Berger en *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana* lleva a cabo una especulación geográfica refiriéndose al hecho de que la sirvienta fuera precisamente de Tracia, «la región donde se ha situado el culto a Dionisos. Si damos crédito a esta interpretación especulativa, la anécdota contrapondría al protofilósofo el protocómico, al proyectar su foco sobre los orígenes de la comedia griega además de los de la filosofía» (Berger, 1999: 45). Hans Blumenberg en *La risa de la muchacha tracia* recorre la anécdota de la muchacha tracia y Tales en el pensamiento occidental y sitúa en la distancia entre la caída de Tales y la risa tracia la incompreensión del mundo hacia la figura del investigador teórico, recurriendo también a otros personajes históricos como Sócrates, Alfonso X el Sabio, Tico Brahe o Alexander von Humboldt.

te que, por supuesto, lejísimos queda de la realidad de lo posible y lo probable. La explicación oficial de la Historia de las Ideas dijo que Tales cayó por desatender el mundo. Así lo apuntó la rumorología de la sirvienta tracia, lo testificó Platón y lo acabaron por confirmar sus epígonos, ergo, todos nosotros. Por despistado. Por torpe. Porque creyéndose muy inteligente no fue más que un necio. Así fue Tales una y otra vez vilipendiado como el ángel caído de la filosofía. Permítame ahora, apreciado lector, delirar y apartarme brevemente de esta insistente calumnia. Será solo un momento y, además, le está a usted permitido acompañarme en tal delirio. Yo le prometo que nadie, ni siquiera la solemnísima Historia de las Ideas, se enterará de este desliz que aquí compartimos.

¿Y si, lejos de lo sucedido y lo narrado, tal involuntaria caída no fue más que un estudiadísimo golpe de efecto? ¿Y si Tales de Mileto, artífice de la «manioobra financiera» de la cosecha de aceitunas,<sup>2</sup> no se cayó de facto al pozo, sino que hizo como si cayese? He aquí la ficción, el delirio, la esperanza: Tales, justamente porque se hizo cargo de la profundidad e inmensidad del universo, no pudo más que caer. Diríase incluso que decidió, consciente y gustosamente, entregarse al desplome, y que lo hizo por coherencia, que era lo único que le quedaba ante el desajuste con la sociedad. Tales cayó para poder ponerse a la altura de sí mismo. He aquí la hipótesis de partida: Tales no tropezó involuntariamente, sino que dio un deliberado traspie.

Fíjense qué despropósito interpretativo. Solo un loco pensaría que, frente a la reiterativa explicación oficial y ante el dolor de un golpe de tales características, por el contrario, Tales nunca tropezó, sino que se inclinó con placer, teatra-

---

<sup>2</sup> Esta anécdota sobre Tales de Mileto es narrada en la *Política* (I, 11, 1259a) de Aristóteles:

«Pues todas estas cosas son útiles para los que aprecian el arte de las ganancias, como por ejemplo la maniobra financiera de Tales de Mileto, que atribuyeron a su sabiduría pero que tiene carácter universal. En efecto, como lo injuriaban por su pobreza y por la inutilidad de la filosofía, se dice que, gracias a sus conocimientos astronómicos, pudo saber cómo sería la cosecha de aceitunas. Así, cuando era aún invierno y tenía un poco de dinero, tomó mediante fianza todas las prensas de aceite de Mileto y de Quíos, arrendándolas por muy poco, pues no había competencia. Cuando llegó la oportunidad y todos a la vez buscaban prensas, las alquiló como quería, juntando mucho dinero, para demostrar qué fácil resulta a los filósofos enriquecerse cuando quieren hacerlo».

lidad y sorna hasta ceder y entregarse por completo a la caída. Narciso sí cayó, pero Tales... Tales no, Tales se lanzó al pozo, decidió caer. Demasiado inteligente habría sido el veterano de Mileto si esta interpretación alternativa fuese veraz. Tales sería entonces el creador del mayor golpe de efecto en la historia del saber, convirtiéndose con ello en el exponente absoluto del arte de la ironía, en la imagen incontestable del triunfo del sarcasmo: esa victoria que tiene lugar cuando su actor —mientras desde la profundidad del pozo se sonroja y sonríe como un niño— consigue hacer creer al mundo que el errado, débil, tonto y torpe no es ningún otro, sino solo él mismo.

Pero, lamentablemente, nadie piensa que Tales cayó gustosamente al pozo. Tampoco lo pensará quien aquí escribe. Líbreme Dios de tales gigantes allí donde no han de verse más que molinos. La severa Historia de las Ideas y nosotros, sus discípulos, preferimos muy acertadamente pensar que tropezó porque, de hecho, tropezó. O, quizá también, asimismo, seguimos insistiendo en que Tales tropezó porque nadie quiere pensar que, por gusto, un hombre sabio decide caer. Así lo exclama Strindberg en su teatro a través de una aseveración del amante Jean a la amantísima señorita: «¡No lo haga, señorita! ¡Siga mi consejo! Nadie va a creer que ha descendido voluntariamente. ¡La gente dirá siempre que ha caído!»». Ante tanta presión social resulta casi impensable imaginar que Tales fue sujeto y no objeto de su propia torpeza; es decir, que no fue por error, ineptitud e ignorancia, sino por la más absoluta convicción, por lo que Tales decidió ser una mujer caída. Sí, han leído bien, *mujer caída*, ese epíteto decimonónico que servía para calificar a todas aquellas damiselas que se salían de la estrechez social imperante, pero que bien puede utilizarse también para hablar de la hazaña de Tales y, en el fondo, de los tropiezos y fracasos de cualquiera de los cuerpos que, si bien obligados a hacerse cargo por razones de supervivencia de las urgencias y modos sociales del mundo, no evitan la mofa y se aventuran con determinación a perder el equilibrio respecto a la horizontalidad que la sociedad ofrece. Tales cayó no solo porque decidiese caer, sino porque pudo caer, porque tenía la posibilidad de hacerlo, ya que su mundo no fue un espacio horizontal, soso y plano —allí donde todo movimiento no puede ser más que el de una diestrísima línea—. No. En contraste con tal insulsez imperante, Tales habitó un mundo propio plagado de volúmenes, los cuales otorgaban profundi-

dad, anchura y altura a su existencia y, por lo tanto, también inevitables caídas y saltos.

Tales hizo como si tropezase. Tales, porque podía caer, tomó la decisión de caer. A pesar de la irrealidad de esta interpretación oficiosa, ya que nos hemos emplazado en el lugar del delirio, permítanme sostenerla unas líneas más. Serán pocas, déjenme aprovecharlas, pues si bien una tiene siempre la oportunidad de enajenarse en el soliloquio, rara es la ocasión en que le prestan papel y algunos ojos atentos para poder hacerlo desde el diálogo, al socaire de este anacronismo insalvable entre escritura y lectura.

A modo de estímulo de Scheherezade, les confesaré un secreto semántico. Si bien el traspíe significa para la ortodoxia lingüística solo equivocación, tropiezo o falta, existe también un lugar donde esta palabra no es denostada y herida, sino que, por el contrario, señala una delicada pericia, un esmerado comportamiento estético, una maestría sobre la carne. En ese lugar soñado, el traspíe se reescribe como gesto ducho, entrega a lo voluptuoso sin desatender lo preciso, como el estudio y cultivo que todo arte de la sensualidad requiere. En definitiva, en ese paraíso se deja decir un traspíe que, a la inversa de la deshonor que lapidó la magnanimidad de Tales, no es ninguna torpeza, sino aquel arte que maneja certeramente el peso de lo grave sin ser en sí mismo ni pesado ni gravoso. Y ese lugar donde el traspíe se dice con admiración y honra no es otro que una invitación a «secretas pistas de baile». <sup>3</sup> En la milonga el traspíe no indica un tropiezo, sino un elaboradísimo y exquisito momento de baile en el que el paso es sustituido por un cambio de peso; es decir, el avance o retroceso en el plano

---

<sup>3</sup> Esta cita corresponde a *Ensayo de autocrítica*, texto de 1886 en el que Nietzsche critica su inicial noción de espíritu trágico y al que se aludirá en el capítulo segundo: «Hoy me parece, lo diré una vez más, un libro imposible; lo considero mal escrito, pesado, molesto, salpicado de imágenes rabiosas y caóticas; sentimental, aquí y allá empalagoso hasta el afeminamiento; irregular en el *tempo*; privado de toda voluntad por lograr claridad lógica; [...] un libro orgulloso y alucinado que excluía de antemano, incluso más que al “pueblo”, al *profanum vulgus* de los “cultos”, pero que como ha demostrado y sigue demostrando su influencia, también tenía que ser lo suficientemente hábil como para buscar a sus cómplices de alucinación y seducirlos hacia nuevas y secretas pistas de baile» (Nietzsche, 2007: 86).

horizontal del movimiento queda atravesado por un juego de volúmenes en el que los cuerpos se permiten tanto la altura como la caída.

Como pueden observar, el delirio definitivamente se amplifica y va *in crescendo*. Tales hizo como si tropezase. Tales decidió tropezar. Tales era un tanguero. Y, además, lo que ocurrió realmente, como si de una intriga barroca se tratase, es que Platón fue también engañado por la pericia del milonguero de Mileto: Platón, burlado por la villana de Tracia, creyó que Tales tropezó y cayó al pozo. O, acaso, tuvo lugar un enredo aún más improbable: quizá Platón sí se dio cuenta del sarcasmo de Tales y vio en el traspíe no una errata, sino un buscado y delicadísimo gesto. Entonces, ante tal armónica hechura y gracia en el paso, Platón sintió «el mal sagrado», el «infierno terrestre» (Zambrano, 2012: 277) de la envidia y sabiéndose incapaz de vivir en la caída de Tales, imposibilitado para el traspíe, pero también, al mismo tiempo, codiciándolo profundamente, prefirió calumniar a este primer filósofo y entregarse a la maquiavélica acción del insulto gratuito, la cual es siempre el recorrido más corto para desacreditar a quien, a partes iguales, se envidia y se teme. En esta improbable hipótesis de la envidia de Platón hacia los bailes caídos de Tales, bien pueden adquirir sentido las sospechas sobre artistas y bailarines como oficios que prosperan en un Estado enfermo, sobre «esa multitud de gente que no tiene ya en vista las necesidades en el Estado» (Platón, 1986: 128).

En tal invitación platónica al ostracismo de artistas y bailarines en aras de la conformación de un Estado sano, parece entreverse la conciencia que simultáneamente originó y condenó a la Filosofía. Esta tomó una decisión de la que se arrepintió profundamente: la Filosofía renunció a ser torpe sustancia caída para poder convertirse en poderosa y sana *res publica*. No obstante, a pesar de tal acto de fuerza y en el más absoluto secreto, la Filosofía portó sempiternamente, como la maldición del Atlas, una negrísima falta: aquel eco que, a oscuras y tientas, seguía escapándose de la profundidad de un pozo que gritaba. Y en una callada vergüenza, la Filosofía siguió anhelando aquel maravilloso traspíe que le dio cuerpo y origen, y del que ya solo los silentes bailarines eran merecedores oráculos.

Hesíodo nos narra en su *Teogonía* que Terpsícore —musa de la música, la poesía ligera y la danza— era, como todas las Musas, hija de la titánide Mnemosyne y del dios Zeus (véanse Grimal, 1979: 504; Impelluso, 2002: 179). Qui-

zá solo entonces, a través de la Danza —hija pródiga de la memoria y de ese soberano cosmos que andaba contemplando Tales cuando ejerció su derecho al traspíé—, consiga hallarse el modo de escribir no una Historia de las Ideas sino, justamente, la crónica de la cotidianidad o *canción de las simples cosas* que soñó aquella vida primigenia del amor a Sofía.

## 2. COREOGRAFIAR EL FUROR

Este libro es una investigación sobre teoría estética de la danza, en la cual la danza es entendida como expresión de lo dionisiaco, es decir, como uno de los modos posibles de participación humana en lo dionisiaco a través del gesto, el ritmo y el movimiento.<sup>4</sup> En este sentido y como sostén a la base del tema de esta investigación, conviene considerar la hipótesis que Nietzsche reescribió en su herencia y lectura del mundo griego: que si bien las artes plásticas pertenecen al reino de la forma de ese dios de la terrible distancia que es Apolo, la danza supone una incorporación de lo musical y es, junto al canto y la música, lugar donde lo extático conjura, se enfurece, se arrebatada e, indudablemente, también se divierte.

Si a este horror le sumamos el delicioso embelesamiento que se yergue desde lo más esencialmente profundo del ser humano y, más aún, de la naturaleza, en el mismo desgarramiento del *principium individuationis*, habremos columbrado la esencia de lo *dionisiaco*, más cercana a nuestra comprensión a la luz de la analogía de la

---

<sup>4</sup> Las palabras *dionisiaco* y *dionisiaco*, con esta leve variación de acento, son ambas correctas, y están las dos aceptadas por el *Diccionario* de la Real Academia Española. En el cuerpo de texto nos hemos decidido a utilizar la segunda opción; sin embargo, observarán que en algunas ediciones de los textos de Nietzsche el traductor se ha inclinado a utilizar la primera forma. Asimismo, siguiendo la normativa de la RAE presente en el *Diccionario panhispánico de dudas* (edición online) y la *Nueva gramática básica de la lengua española* (edición escrita de 2011), se ha eliminado la tilde del adverbio *solo* y la tilde diacrítica en los pronombres demostrativos *este*, *ese* y *aquel*, exceptuando aquellos casos de ambigüedad que pudiesen alterar el sentido de la oración. No obstante, se ha respetado su uso en las citas de otros autores recogidas en el texto, las cuales han seguido ediciones anteriores de estas normas.



*embriaguez*. [...] durante la Edad Media alemana, bajo esta misma violencia dionisiaca, muchedumbres cada vez más numerosas cantaban y danzaban de un lado a otro; en estos bailarines que celebran el «día de San Juan» y de «San Vito» volvemos a reconocer los coros báquicos de los griegos, cuyo origen se retrotrae, pasando por Asia Menor, a Babilonia y a las orgías que tenían lugar entre los saceos. [...]

Es ahora cuando, gracias al evangelio de la armonía universal, cualquiera se siente no solo unido, reconciliado, fundido con su prójimo, sino Uno, como si el velo de Maya hubiera sido desgarrado y sus jirones revoloteasen de un lado a otro ante la misteriosa unidad originaria. Mientras canta y baila, el hombre se revela miembro de una comunidad superior: ha olvidado cómo andar y hablar, y, al bailar, está a punto de volar por los aires (Nietzsche, 2007: 105-107).

La danza es ese enigmático espacio donde lo dionisiaco nos conmueve, justamente en la triple acepción que porta consigo la voz *conmoción*: nos mueve en la medida que nos apremia a participar de lo dionisiaco; nos inquieta y perturba porque lo dionisiaco nos acosa como una fuerza excesiva a nuestra limitada individuación; y precisamente porque desgarrar el principio de individuación, también nos enternece, pues ablanda esa férrea estructura que lucha por demarcar y sujetar los confines del individuo.

Al respecto, es de suyo aclarar que esta investigación, a pesar de portar sobre sus hombros un peso tan abrumador y al mismo tiempo tan escurridizo como lo dionisiaco, es inocente de aquello de lo que no tiene capacidad para dar respuesta. Este libro no trata de franquear la siguiente frontera: la pregunta sobre si la danza es o no es esa hoguera donde lo dionisiaco se enciende y nos arrastra a nosotros, sus cautivos, a prendernos al calor de lo fogoso, lo embriagado y lo fúrico es una cuestión de la cual esta investigación queda totalmente exonerada. La advertencia está hecha. Por lo tanto, también toda reclamación al respecto queda denegada por defecto de forma. Tal enigma no solo excede la intención y capacidad de estas páginas, sino que, sobre todo, les conmina a ustedes a parar la lectura y aceptar toda aquella invitación en la cual se apremia a los cuerpos a acudir y participar de «secretas pistas de baile».

Para bien y para mal, una «dionisología» ni les va a resolver la intriga por lo dionisiaco, ni va tampoco a evitarles acudir a unas succulentas festividades báquicas si es que acaso lo que ustedes desean no es comprender o, más humildemen-

te, rozar lo extático, sino participar del mismo. Quizá consigamos aprender a decir, dictar y declinar el paroxismo cada vez con mayor precisión, minuciosidad o, al menos, gusto. No obstante, nadie les va a librar en la palabra de tener que aventurarse al vértigo de lo dionisiaco si aquello que desean es experimentarlo.

*Ritornelo*: este libro es una investigación sobre teoría estética de la danza, entendida la danza como expresión de lo dionisiaco, es decir, como uno de los modos posibles de participación humana en lo dionisiaco a través del gesto, el ritmo y el movimiento. Y, más concretamente, esta es una investigación que trata del renacimiento y decadencia del dionisismo en los modos de concebir la danza —por lo tanto, de concebir el movimiento, el ritmo y el gesto— a través de la siguiente propuesta de acotación histórica: el fenómeno decimonónico de la *mujer fatal* y el desarrollo de las coreografías de masas a través de los totalitarismos en el primer tercio del siglo XX.

Esta investigación, más que clausurar el tema de la constitución y desarrollo de lo dionisiaco en la concepción de la danza entre el fenómeno de la *mujer fatal* y las coreografías de masas, lo que hace es recorrer y atravesar el tema seleccionando algunos espacios de emergencia en los cuales lo dionisiaco cobra un significado específico, ligeramente diferenciado de otros, y queda inscrito bajo un nuevo matiz o enigma. Es decir, se ha perseguido constituir en esta investigación un trayecto coreográfico por lo dionisiaco, proponiendo una escritura del movimiento y un contorno gestual con deliberados «remates» y «llamadas».<sup>5</sup> Por ello, como toda propuesta formal que trata de circunscribir lo dinámico y otorgar perfil a lo cambiante, se sabe más un modo o decisión de trayecto, el cual, aunque razonado y argumentado, es ante todo contingente. Consciente de ello, esta propuesta coreográfica trata de distanciarse de una imagen totalitaria, exhaustiva y clausurada de su selección de pasos y se presenta, por el contrario, como fruto inacabado que trató de cultivarse desde el cuidado y la prudencia.

Lo dionisiaco se dice de muchas maneras. Esta es otra hipótesis de partida que se guarece a la sombra de esta investigación: hay coreografías diferenciadas

---

<sup>5</sup> Los conceptos «remate» y «llamada» forman parte del vocabulario del baile flamenco. Sirven para marcar la apertura y cierre de una estrofa de baile o estribillo en palos como la bulería.

del furor. Y entre la *mujer fatal* y las coreografías de masas lo dionisiaco se dijo de, al menos, cinco maneras. Cinco modos que corresponden a los cinco capítulos que configuran la estructura de este trabajo.

«Salomé en el contexto finisecular de la *mujer fatal*», primer capítulo de esta investigación, versa sobre la constitución del mito de la *femme fatale* desde su aparición como geografía y arquitectura de la ciudad moderna hasta su conquista de los escenarios a través del mito de la bailarina oriental. El mito de Salomé es un sueño de emancipación a través del furor dionisiaco, el cual acontece encarnado en el nombre de esa mujer que consiguió decapitar al orador Juan Bautista. Sobre este frenesí emancipador quedó galvanizado el terror a dos fenómenos sociales propios del siglo XIX: la internacionalización y consolidación del movimiento feminista y la presencia artística de las mujeres no ya como objetos, sino como sujetos de la obra de arte a través de su abundante presencia escénica como bailarinas y actrices.

En el segundo capítulo, «Nietzsche y los modos de participación de lo dionisiaco», se rescatarán diversos usos de la metáfora de la danza y su relación con la evolución conceptual de lo dionisiaco en Nietzsche. Se atenderá a la polaridad estética Apolo-Dioniso, constituida desde la construcción binaria de género, para dar cuenta del tránsito que se produce en la filosofía de Nietzsche entre *El nacimiento de la tragedia* (1872) y *Así habló Zaratustra* (1883-85). Tal tránsito tiene lugar a través del ligero movimiento que se produce entre dos emplazamientos metafóricos sobre los cuales se bascula el papel de la filosofía y de la danza en el universo nietzscheano: «bailar junto al abismo», inicial modo de lo dionisiaco en el que lo apolíneo ejerce un papel profiláctico respecto al desbordamiento, y «ser cuerda sobre el abismo», imagen de la inclinación hacia lo jovial y reescritura del inicial pesimismo romántico a través del personaje de Zaratustra. Asimismo, se expondrá que lo dionisiaco es una noción polisémica en Nietzsche, existiendo una evolución en su concepción desde lo comunitario en *El nacimiento de la tragedia* a lo solitario en *Así habló Zaratustra*.

«Aby Warburg, *Pathosformel* y la ninfa. La desintoxicación del dionisismo» es el título que corresponde al tercer capítulo de esta investigación, el cual expone el proyecto warburgiano de generar un catálogo de *Pathosformel*, propósito que culmina en su inacabado *Atlas Mnemosyne* (1929) y cuyo despliegue

iniciaré aventurándome en la discusión sobre la inmoderación o prudencia de lo gestual entre Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) y Johann Joachim Winckelmann (1717-1768). El problema de la pervivencia de las pasiones a través de una tradición de gestos y movimientos porta consigo un doble carácter: supone tanto la posibilidad de resurrección y pervivencia de lo dionisiaco (el concepto de *Nachleben der Antike*), como también su inevitable decadencia, ya que las formas de las pasiones se devalúan al dejar de configurar los síntomas de lo dionisiaco y ser entendidas como recetas o sagrarios del furor —cuestión que Warburg desarrolla bajo el nombre de «dinamogramas pictóricos desconectados» (*abgeschnürte bildhafte Dynamogramme*)—. Al hilo de estas cuestiones aparecerá la contraposición warburgiana entre la figura del Atlas y la de la ninfa, símbolo femenino sobre el que Warburg bascula su teoría del movimiento en las imágenes.

El cuarto capítulo «Bacantes de salón: de la tragedia al drama moderno» se inicia haciéndose cargo de una desmesura: aquello que ocurre cuando el régimen de la mirada coloniza el universo estético en su completitud y se convierte en aquel espacio totalitario en el que los fisgones ya no son castigados sino, por el contrario, celebrados y entronizados. A través del mito de la casta Susana y el relato de Heinrich Heine *Los dioses en el exilio* les animo a adentrarse conmigo en el doble juego de mirar a quien mira sin saberse mirado: nosotros, seres discretos y respetuosos hacia lo ajeno, nos vamos a permitir mirar y juzgar, y vamos a escudriñar los excesos de la cultura *voyeur* y sus implicaciones para la categoría estética de lo dionisiaco. A continuación, a través de esa instauración del régimen de la mirada, expondré el problema que conlleva poder y deber no ya bailar, sino mirar la danza. A través de dos obras de teatro que son exponentes del drama moderno —*Casa de muñecas* del noruego Henrik Ibsen (1828-1906) y *La señorita Julia* del sueco August Strindberg (1849-1912)— abordaré la cuestión de los modos en que la danza queda reescrita, comparando la tragedia *Las bacantes* de Eurípides y tales dramas modernos. El paso del género de la tragedia al del drama moderno se produce a través del aburguesamiento de los modos sociales de danza, cuestión que he analizado mediante la propuesta de seis verbos que definen la danza en el drama moderno: complacer, ensayar, atemperar, estigmatizar, aniñar y aislar.

El último capítulo de la investigación «Sociología de lo dionisiaco. El ordenamiento de lo informe en la sociedad de masas» se introduce en la cuestión de las coreografías de masas, entendidas estas como exponentes estéticos de perversión de lo dionisiaco. Abordaremos la «auratización» del espacio político a través de la nacionalización de lo dionisiaco y la capitalización del paroxismo, fenómenos que se dan en las coreografías de masas como fenómeno constituido sobre la ornamentación de lo informe. A través de María Zambrano (1904-1991) me introduzco en una última lectura de la caída de lo trágico y el aplastamiento de los volúmenes de lo vital. A continuación, desde la teoría del ornamento de Ernst Gombrich (1909-2001), acudo a dos modos paralelos de formalización de las masas, entendidas estas como expresión sociológica de lo dionisiaco, las cuales van a darse a través de capitalismo y totalitarismo. En primer lugar, atenderé a las *chorus lines* o danza de precisión de las *Tiller Girls*, expresión de los modos de producción en cadena del capitalismo industrial según el análisis de Siegfried Kracauer (1889-1966). En segundo término, desplegaré un análisis estético sobre la concreción en los modos de totalización y nacionalización de lo dionisiaco a través de las coreografías de masas en los filmes *El triunfo de la voluntad* (1935) y *Olympia* (1935) de Leni Riefenstahl (1902-2003).

Y finalmente, si la paciencia, el interés o bien un generoso sentimiento de empatía hacia esta investigadora los sostiene y conmina a resistir, llegarán ustedes a esas soñadas conclusiones que ponen punto y final a las interminables horas que, paradójicamente, lejos de bacanales, tabernas, verbenas y viñedos, palidecen tras escribir un estudio sobre las coreografías de lo dionisiaco.

### 3. TRAMOYA O DISCURSO DEL MÉTODO

Hay una imagen que la danza recupera como enseñanza para los estudios en Filosofía y Humanidades. Esta muestra que no hay una sola técnica para adiestrar, reconducir, enseñar y ampliar el rango de movimientos de un cuerpo, sino muchas. Tantos modos tiene de danzar un cuerpo como lenguas pueden aprenderse y hablarse: ballet *Feldenkrais*, técnica Graham, *jazz*, *hip hop*, *poping*,

*break dance*, clásico español, flamenco, *kathak*, derviche, *twerking*, técnica *release*... Igualmente, en la metodología de esta investigación hay también inevitablemente esa contingencia que supone saberse eligiendo una o varias técnicas de acceso al cuerpo de texto y adiestramiento del mismo. Dos son en concreto las metodologías y perspectivas que han sostenido esta investigación: teoría feminista e iconología.

En primer lugar, en el tratamiento de los temas hay en esta investigación una perspectiva filosófica, estética y principalmente vital que de evidente roza lo obvio, ya que en ningún momento trata de presentarse de soslayo. Por el contrario, esta se exhibe sin tapujos. Ello no es porque la estrategia se base en enarbolarla como si de un fetiche ondeante se tratase, sino porque procura ejercerse, aunque no siempre se acierte y se acabe errando. Es más, trataré en la medida de lo posible no tenerla siquiera que legitimar, a pesar de que haya de ser introducida y presentada en este apartado referente a la metodología. Esto se debe a que considero que tal perspectiva —pasados ya más de dos siglos desde su constitución inicial como reflexión teórica a través del feminismo ilustrado y muchos más desde su aparición, intermitente pero recurrente, a través de biografías y exquisitos momentos literarios— cuenta con el recorrido, tradición y necesidad suficientes como para dejar de ser considerada un género menor a la espera de beneplácito extrínseco. No considero, por lo tanto, que la perspectiva feminista deba ser justificada cada vez que se miente (de mentar, que no de mentir); ni tampoco que esta deba tener la cortesía de dar respuesta propedéutica a los escrutinios malintencionados que cuestionan, ya ni siquiera sus respuestas, las cuales en el mejor de los casos se escucharon de oídas, sino principal e insistentemente los interrogantes fundacionales del feminismo. Antes de verse una obligada a tener que dilapidar su tiempo tratando de conquistar la fuerza retórica suficiente para poder airosamente manejar los persistentes recovecos de la insuficiencia, quizá es más conveniente, fuera de determinados presupuestos que permitan mantener una conversación honrosa, permanecer callada y dejar al resto decir lo que quiera. Pero para llevar esto a cabo, lamentablemente, no siempre se tiene ni la posibilidad, ni las tablas, ni la hechura.

Esta investigación hace uso en su metodología, pues, de la «perspectiva de género», esa denominación popularizada al socaire de la corrección política de las medidas europeas del *Gender Mainstreaming* para ver si cambiando el rótulo conseguimos mejorar la publicidad y aceptación de este tan denostado y malentendido, como también necesario e ineludible, *género*. Esta investigación se posiciona en la línea de un feminismo expandido, perspectiva que, lejos de enrocados debates internos sobre la legitimidad de unas u otras corrientes feministas que pareciesen más propios de una guerra civil que de una discusión académica, trata de atender a los focos de atención que cada una de ellas toma en consideración y hace uso de diversas líneas del feminismo según su capacidad teórica para afrontar determinados debates y condiciones de existencia. En el carácter de construcción del cuerpo o la corporalidad entendida como archivo de memoria o somateca acudo a la teoría *queer* con autores como Teresa de Lauretis, Donna Haraway, Judith-Jack Halberstam, Judith Butler o Paul Preciado; las propuestas feministas en historia y filosofía de la ciencia sirven para desarrollar una epistemología crítica, tarea en la que las reflexiones de Londa Schiebinger, Elsa Dorlin, Evelyn Fox Keller, Sandra Harding o Thomas Laqueur son lugares de referencia; en el caso de una metodología crítica en el análisis sexopolítico de las imágenes reclamo a especialistas de los estudios visuales feministas como Estrella de Diego, Lynda Nead, Helen Mcdonald, Susan Sontag o Camille Paglia.

Sin embargo, del mismo modo que esta investigación queda inserta en el marco de los estudios feministas, también trata de distanciarse de la comprensión de la perspectiva de género desde su reclusión encorsetada o pertenencia exclusiva a los *women studies* o *feminist studies*, lugar que, si bien considero absolutamente necesario para la institucionalización de una perspectiva feminista, también ha acabado por convertirse en una región cómoda para las directrices dominantes de investigación, pues no se basa en otra que aquella estrategia de adormecimiento del paradigma inmunitario que expone Roberto Esposito. Con tal incidencia recalcitrante en otorgar un lugar único y separado al feminismo, se consigue que el discurso de género figure y haga acto de presencia en las instituciones, evitándose con ello toda posible acusación de política científica discriminatoria, cuando al mismo tiempo estos estudios no adquieren un peso real y en-

treverado en las disciplinas consolidadas. El feminismo es una cuestión de forma, pero, ante todo, más allá de rótulos oportunistas, es una cuestión de fondo, de contenido, de estilo y también, definitivamente, de voluntad política por conquistar, compartir o renunciar a privilegios según el lugar de poder que se ocupe.

Por lo tanto, sí, esta investigación fruto de una tesis es una investigación en teoría feminista, pero se reclama principalmente como una investigación en filosofía, reivindicando con ello como lugares de referencia filosófica de primer orden obras como *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir (1949), *Hacia una crítica de la razón patriarcal* de Celia Amorós (1985), *Manifiesto contra-sexual* de Paul Preciado (2002), *Gender Trouble* de Judith Butler (1990), *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGTBQ* de Paco Vidarte (2007), *Simians, cyborgs and women. The reinvention of nature* de Donna Haraway (1991), *Speculum. De l'autre femme* de Luce Irigaray (1974) o el más actual y cercano *Filosofía, crítica y (re)flexiones feministas* de quien ha sido mi tutora doctoral, María Luisa Posada Kubissa (2016). Si Hegel o Kant han de estudiarse en las universidades bajo el discreto epígrafe de filosofía y no bajo el locuaz de filosofía heteropatriarcal, en primera instancia habrían de ser también rotuladas las investigaciones en filosofía desde la perspectiva feminista como simples y llanos «estudios en filosofía», y no bajo el epígrafe exclusivo y separado de «estudios feministas». Es decir, el feminismo aparece como contenido de estudio pero también como herramienta transversal de análisis, y si bien la crítica feminista cruza y atraviesa este trabajo, esta investigación no se constituye como un espacio exclusivo de los estudios de género.

En segundo lugar, respecto al tratamiento de las imágenes que recorren esta investigación he acudido a la metodología de los estudios visuales y la iconología, tradición que se consolida a lo largo del siglo XX a través de la sistematización en el análisis de las imágenes que Erwin Panofsky (1892-1968) lleva a cabo de la perspectiva pionera de Aby Warburg (1866-1929). Es este hamburgués quien, a través de su proyecto *Atlas Mnemosyne* (1929), crea la idea de constituir un álbum de la pervivencia (*Nachleben*) del *pathos* a través de una memoria gestual. Pero es Panofsky quien traduce a método y edifica las visiones y contenidos warburgianos, intuiciones de un espíritu único que Panofsky traslada a útiles directrices de investigación para la historia del arte en *Estudios sobre ico-*



*nología* (1962). Lo interesante de la perspectiva iconológica, en comparación con otros métodos en la historia del arte, es que procura saltar el plano de la mera descripción, allí donde se procura dejar situados los elementos en el significado de su contexto de surgimiento, para pasar al de la interpretación, el espacio discursivo donde a través de los símbolos se da cuenta de un universo de valores y una tradición en la que nosotros, desde una heterocronía muy compleja, quedamos también insertos. Es decir, que la historia del arte en concreto y la historia en general, pensada a partir de Warburg, no es solo un universo constituido por un catálogo de motivos cerrados y significados ya dados que simplemente hemos de enumerar y sobre los que nos emplazamos en un proceso aseptico de reconstrucción histórica, sino una tradición que se despliega en una compleja red de valores, conceptos y símbolos en la que quedamos insertos y podemos ilustrar —e ilustrarnos— no desde un historicismo al modo de Dilthey, sino más bien a partir de una hermenéutica al estilo de Gadamer.

Sin embargo, en la propuesta iconológica de autores de referencia y ya clásicos como son Aby Warburg, Erwin Panofsky o Ernst Gombrich, si hay algo de lo cual adolecen es de una perspectiva feminista. El modo de tratamiento de la ineludible figura de la ninfa en Warburg o las consideraciones de Panofsky en su ensayo «El padre tiempo», así como en la revisión biográfica que Ernst Gombrich realiza de la propuesta intelectual de Warburg o sus propias consideraciones para la realización de una teoría del ornamento, adolecen de una perspectiva de género, ausencia que tratamos de subsanar en esta investigación dando una buena capa de barniz feminista allí donde las paredes de estos autores, si bien sólidas, consistentes y preparadísimas, se resquebrajan. En ellos, si bien creadores de una tradición de interpretación simbólica, se da, no obstante, una presentación acrítica de los roles de género y de los modos de sexualización del cuerpo en las imágenes, así como una persistente e irreflexiva mirada heteronormativa sobre las imágenes. Estos son automatismos sexopolíticos que es necesario subsanar al hilo de la investigación de la mano de la pericia de las propuestas de género para la historia del arte de las ya mencionadas Estrella de Diego, Lynda Nead, Helen Mcdonald, Susan Sontag o Camille Paglia. Es decir, se trata de poner el acento en los significados sexopolíticos del cuerpo como parte ineludible del contenido del que una iconología ha de hacerse cargo.

Asimismo, destaco que la perspectiva que abre Warburg ha derivado en una forma de hacer filosofía en la que quedan aunados los estudios visuales, la historia cultural, la sociología del conocimiento y la historia de la filosofía bajo un mismo manto. En esta visión holística de lo que significa o puede significar la filosofía son para mí referencia ineludible el modo de investigación de autores como Georges Didi-Huberman o Rae Beth Gordon, pero también Susan Buck-Morss, Sigrid Weigel o, mi director de tesis, José María González García. Considero que hay que constituir las imágenes y símbolos no solo como un objeto para la historia del arte o centro de gravedad al hilo de la argumentación filosófica, sino como parte argumental por derecho propio de la historia de las ideas. En el caso de esta investigación, se trata de insertar la danza como forma o modo de memoria gestual de la filosofía. Las coreografías de lo dionisiaco son, por lo tanto, parte del *atlas de memoria* de la filosofía, una disciplina que pervive no solo a través de la palabra.

En último término, me gustaría hacer un breve apunte sobre la cuestión de los idiomas presentes en esta investigación. Este libro maneja un corpus textual en cuatro idiomas: francés, inglés, alemán y español. Por criterio simplificador, pero, ante todo, por respeto hacia la labor de los traductores y editores de textos extranjeros, he insertado las citas en español en el cuerpo de texto en aquellos casos en los que existe una traducción del párrafo invocado. En el caso de no existir tal traducción en algunos de los textos a los que acudo o en aquellos casos de citas amplias, he optado por insertar mi propia traducción del fragmento en el cuerpo de texto para aligerar la lectura. Solo en aquellos casos en los que he considerado que el fragmento tiene algún matiz de traducción que considero que cambia el sentido del texto, o bien aparece algún término crucial en el idioma de origen en torno al cual plantear una reflexión, he realizado mi propia traducción del texto o una consideración a pie de página sobre el término.

Dicho lo cual, una vez orquestados estos cortes protocolos y celebrada la inminencia de los prolegómenos, damos finalmente paso a estas cinco declinaciones coreográficas de lo dionisiaco entre el fenómeno de la *mujer fatal* y las coreografías de masas. ¡Evoí!