



El silencio de Salomé.

Seis coreografías de lo dionisiaco en la modernidad.

Victoria Mateos de Manuel

Bajo la dirección de:

José María González García (CSIC)

María Luisa Posada Kubissa (UCM)

FACULTAD DE FILOSOFÍA

A quien corresponda.

AGRADECIMIENTOS

“Ítaca te brindó tan hermoso viaje.
Sin ella no habrías emprendido el camino.”
Konstantinos Kavafis (1911), *Ítaca*

Una investigación es siempre un trabajo coral, a pesar de que sea un único nombre quien se arroge la voz cantante y la autoría de la letra. Los escritos y obras de arte reseñados en este trabajo son parte fundamental de ese coro. Pero, asimismo, una tesis no son sólo las líneas de imprenta, sino también todos aquellos espacios en blanco que, entreverados, permanecen, sostienen y animan entre oración y oración a quien escribe. Son precisamente esos silencios los que crean el lugar posible y respirable para que sobrevenga la escritura. Y todos esos espacios velados e impolutos habéis sido vosotros. Es hora de rasgar el manto.

Esta tesis es la narración de un cante de ida y vuelta entre Berlín, París y Madrid, ciudades en las que se ha gestado tanto esta investigación como su doctoranda y sus, a ratos adversas y a ratos afortunadas, circunstancias. Si bien esta tesis es una investigación en filosofía, es también la cartografía soterrada de un viaje que, al igual que las coreografías de lo dionisiaco, se consagró entre sueños, tentativas y tropiezos varios en los que vosotros habéis tenido a bien acompañarme. Por ello os estoy agradecida.

No puedo más que iniciar este reconocimiento dando las gracias a mi director de tesis, José María González García, quien me ha dado su confianza, consejo y apoyo para desarrollar esta investigación. Desde el momento en que nos conocimos en un café de la Friedrichstraße no sólo me ha introducido y orientado en el oficio de la investigación, sino que lo ha hecho con respeto y afecto, dándome libertad y autonomía para investigar sin desatender su papel de dirección. Asimismo, si hay algo que le agradezco enormemente es la máxima que he aprendido observando su manera de trabajar: que para poder ser un buen profesional no es sólo necesario trabajar con dedicación y rigor, sino también con ética.

A quien también quiero dar encarecidamente las gracias es a mi tutora de tesis, María Luisa Posada Kubissa, quien desde el primer momento ha confiado en mi palabra y me ha acompañado a lo largo de esta investigación, facilitándome y orientándome en este trabajo como sólo una persona comprometida con el feminismo puede y sabe hacerlo:

apoyándome en todas aquellas adversidades y sombras que, si bien son manifiestas, suelen resultar, sin embargo, imperceptibles a los ojos del mundo.

No puedo más que seguir con otro elogio que se sostiene sobre un incondicional agradecimiento y afecto. Me refiero a mi familia y, en concreto, a mi hermano Ignacio, quien con su serenidad imperturbable y peculiar sentido del humor me ha ayudado a quitarle gravedad a lo académico; a mis incombustibles, joviales y cariñosísimos tíos Almudena y Antonio, que en todo momento han tenido para mí una palabra de ánimo, un rato para conversar y un vino que compartir; y a Paloma y Miguel Ángel, dos personas excepcionales e íntegras a quienes no sólo quiero, sino además admiro y de las cuales tengo la suerte de poder decir que son mis padres. Ellos fueron quienes, contra todo pronóstico, me apoyaron cuando decidí estudiar filosofía y, a pesar de los disgustos, han sido absolutamente generosos con mi vocación. A mi padre le tengo que agradecer un regalo que, lamentablemente, es ingrato tanto para quien lo enseña como para quien lo aprende, pues sólo se entiende y valora años después de haberlo sembrado y cultivado: la disciplina y la perseverancia. Sin mi padre esta tesis no hubiese pasado de la primera página. A mi madre le agradezco la sabiduría, talento y ayuda que me ha brindado a lo largo de esta investigación, en la cual, si yo he puesto las manos, ella me ha cedido sus pies y mientras yo andaba con los míos fuera del tiesto, en la ausencia de la andariega, ha sido ella quien se ha encargado de todo tipo de cuestiones burocráticas y logísticas que han ido surgiendo a lo largo de este proceso. Y estando ya en Madrid no sólo me ha seguido ayudando en mis numerosas torpezas administrativas, sino también en las temperamentales, que son aún más espinosas. Con mi madre esta tesis ha podido ser escrita hasta la última página.

A nivel institucional quiero dar las gracias al programa FPU del Ministerio de Educación, sin cuya financiación esta tesis no hubiese sido posible; al proyecto de investigación 2012-2015 financiado por el Ministerio y dirigido por José María González García “Comunidad y violencia: espacios públicos para la construcción de memoria y ciudadanía”, gracias al cual he podido acudir a diversos congresos internacionales; a los dos departamentos en los que he realizado estancias de investigación –Départament Danse Université Paris 8 e Institut für Theaterwissenschaft Freie Universität Berlin– y a las profesoras que me facilitaron las estancias –Sylviane Pagès y Gabriele Brandstetter–; al Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, donde ha tenido lugar el disfrute de esta beca; y a

su directora Concha Roldán Panadero, quien siempre ha atendido a mis peticiones y circunstancias y me ha dado todas las facilidades necesarias para que esta investigación pudiera llevarse a cabo. También agradezco la colaboración de todo el equipo investigador y becario del Instituto de Filosofía, con un agradecimiento especial a Agustín Serrano, Graciela Fainstein, Juan Carlos Velasco, Pedro Ochoa, Paula Martos, David Rodríguez-Arias, Rosana Triviño, Rebeca Ibañez, María González Navarro, Melania Moscoso, María González Aguado, Carmen Domenech, Diego Sanz y Fanny Hernández. También a Margarita Escartín y Nuria Valdanzo, quienes desde las secretarías del Centro de Ciencias Humanas y Sociales, con su impagable profesionalidad y amabilidad, me han hecho la vida de becaria y todos sus trámites asociados mucho más fácil. Igualmente doy las gracias a la secretaria de la Facultad de Filosofía de la UCM, cuyo personal es excelente, de trato afable y siempre me ha echado una mano con la burocracia. A su vez, quiero enunciar tres agradecimientos específicos a personas que trabajan o han formado parte del Instituto de Filosofía. En primer lugar, a Mario Toboso Martín, quien desde que nos conocimos me brindó la confianza y discreción necesarias para poder dialogar con franqueza. Seguidamente, a la arendtiana Marina López López, compañera excepcional de amistad, conversación y rutas taberneras. Y finalmente, a Paco Guzmán Castillo, un investigador inolvidable, además de una persona luchadora, buena y muy divertida.

A nivel institucional aprovecho también para dar las gracias a varios museos que me han permitido proseguir mi formación a través de la gratuidad de sus programas de estudios, las facilidades de desplazamiento o las becas de asistencia a sus cursos. En primer lugar, al Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía, que en 2012 me permitió disfrutar de una plaza en el curso de formación “Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer y trans”, a sus comprometidos y entregados docentes Paul B. Preciado, Lucas Platero y David Berná, y a sus maravillosos participantes. A continuación, al Museo Esteban Vicente de Segovia y a Patricia Molins de la Fuente, directora del curso “El flamenco en el cine. Ensayo de una narración”. Finalmente, al Museo del Prado, que me ha permitido disfrutar de dos cursos exquisitos en su centro de estudios: “Otras narrativas del Prado”, dirigido por Estrella de Diego y “Cultura artística y mujeres en tiempos de Clara Peeters”, organizado por María Cruz de Carlos Varona.

Hay un agradecimiento especial que quiero hacer a quienes han sido, definitivamente, dos bienhechoras azarosas de esta investigación. En primer lugar, doy las gracias a Stella Wittenberg Caro, quien fue profesora de la Facultad de Filosofía de la UCM. Con ella empecé a aprender alemán y fue quien me animó a irme a Berlín en 2007. Ha sido una docente excepcional, pero además recalco su apoyo incondicional y la amistad que me ha brindado a lo largo de estos años, la cual se ha trabado en nuestros *Stammkneipen* entre Madrid y Berlín. A ella le estaré siempre agradecida por haber sido la impulsora de ese viaje iniciático a Berlín que supuso un *Wendepunkt* en mi vida. En segundo lugar, quiero dar las gracias a la comprometida historiadora Isabel Esteve, a quien junto con Alicia José Gutiérrez –elegantísima feminista que me enseñó, entre otras cosas, a usar turbantes y a quien también mando un muy cariñoso saludo–, la fortuna me llevó a conocer en la puerta de un internet-café en Berlín. Café en el que yo esperaba un correo que nunca llegó y al que Isabel iba a enviar un correo que no sé si acabó escribiendo. Isabel fue quien me introdujo por primera vez en un archivo, el Bundesarchiv de Berlín, donde ella se pasaba los meses transcribiendo y traduciendo los recuerdos de brigadistas alemanes en la Guerra Civil. Entre esas memorias encontró un texto en el que un brigadista hacía de una miliciana el cuerpo alegórico de la República. De esa carta que Isabel tuvo a bien compartir conmigo, nacieron las intuiciones originarias de esta investigación.

Y hablando de Berlín, hay en esta tesis un agradecimiento categórico, entusiasta y también melancólico a esta ciudad. Berlín, más que la irrupción de un espacio imaginario, que también, supuso una temporalidad constituida por una idiosincrasia propia y una coyuntura irrecuperable. Berlín fue la pintoresca y apasionada constelación en la que floreció una cantera de seres apolíneos y dionisiacos, los cuales coincidieron allí por puro azar. Cantera que si bien tuvo su epicentro en la Almstadtstraße, cada año fue añadiendo nuevas conexiones y ampliando en este globo terráqueo su red de hospitalarias, disparatadas y entrañables posadas: Pequod Books, Mallorca, Ginebra, Oliva, Lavapiés, Biella, Malasaña, Castellón, Villa Esperanza, Lobón, Munich, Murcia, Stuttgart, Rigaerstraße, Aljucer, Granada, Villapedre, Bogotá, Zingsterstraße, Santiago de Compostela, La Latina, Tesalónica, Jaén... y los peculiarísimos oasis que aún están por llegar y estamos por descubrir. A todos vosotros, que bien os podéis reconocer y esconder en estos pasajes y que me habéis permitido volver a hacer lo propio de una inclinación risueña, os doy mis

más señoriales gracias y prometo infringir la clausura de este monasterio e inaugurar finalmente las puertas que dan entrada a los misterios de Eleusis.

Asimismo, doy aquí las gracias a una berlinesa con nombre y arte propios, Manuela Glaser, a cuyo edificio la fortuna me llevó a aterrizar al llegar a Berlín y, sin embargo, a no conocernos hasta que me mudé de casa. Flamenca por derecho, en su casa se cuecen los más reconfortantes cafés y honestas conversaciones de Berlín y alrededores. Ella ha sido un pilar fundamental en este proceso de investigación y estoy muy agradecida por su amistad, que no tiene parangón y me enseña cada día lo que significa la lealtad.

¿Y París? En esta investigación París ha sido la noche, el espectro, lo lóbrego y, precisamente por ello, también el contraste necesario que hubo de tener lugar para, en el agonismo más bruno, clarificarse. Pero es que, como si de una ironía del destino se tratase, París no pudo ser de otro modo, pues se habitó desde dos moradas del inconsciente, a cuyas amas de llaves estoy agradecida por haberme facilitado un hogar en esa geografía del malestar que se disimula en sofisticados placeres urbanos: la freudiana Silvia Fernández-Katz, quien me otorgó un punto a tierra bajo su consulta, y la lacaniana Laura Suárez González, que me cedió un refugio aéreo emplazado en una delirante intriga vecinal voyerista con la que estuve muy entretenida. En esas dos madrigueras del psicoanálisis se cobijó mi desazón, *flâneuse* que callejeaba entre bicicletas, jardines, museos, iglesias y mi amadísima Biblioteca Nacional de Francia: bosque subterráneo donde esta tesis echó a volar y tuvo su primer y más rotundo estrellato, si bien nunca se supo el lugar en el que tal esperanzado como incomprendido vuelo pudo aterrizar.

A colación de tales experiencias parisinas, aprovecho también para dar las gracias a todos y cada uno de los alumnos de los créditos prácticos en Historia de las Ideas Estéticas II del curso 2015-2016, *flâneurs* y *flâneuses* que me obligaron a salir del Parnaso silente de la biblioteca para entrar en el contradictorio y variopinto Jardín de las Delicias. Me enseñaron que hermenéutica es, ante todo, aprender a traducir e interpretar el desajuste entre la intimidad solitaria de los libros y la comunidad efervescente de los seres humanos. A todos ellos, con quienes fui desarrollando el cuarto capítulo de esta tesis, les doy las gracias. Y también doy las gracias a la selecta clientela de la Bodega Central y a su distinguido

tabernero, quienes cada viernes de ese otoño pusieron a mi disposición un sainete, un café y unos churros para animar y hacer sonreír a una confusa aurora.

Como usuaria de biblioteca aprovecho también para expresar mi agradecimiento a todas las personas que trabajan y/o estudian en las bibliotecas en las que se ha confabulado esta tesis. A lo largo de estos cinco años unos han sido los heraldos de las palabras e imágenes que posibilitaron esta investigación, y otros han conformado el panorama, la curiosidad o la inspiración de las coreomanías de esta doctoranda. A todas esas bibliotecas que han sido una segunda casa, gracias: Bibliothèque Nationale de France, Bibliothèque Universitaire de Paris 8, Médiathèque du Centre National de la Danse, Bibliothèque Historique de la Ville de Paris, Staatsbibliothek Berlin, Bibliothek des Instituts für Theaterwissenschaft Freie Universität Berlin, Biblioteca Tomás Navarro Tomás, Biblioteca de Filosofía UCM, Biblioteca de Filología UCM, Biblioteca de Bellas Artes UCM, Biblioteca Iván de Vargas, Biblioteca Nacional de España.

Como alumna quiero dar un agradecimiento feliz y reverencial a todas las profesoras de *triunica choreia* que me han acompañado en esta coreografía doctoral, especialmente a Cornelia Thielmann la Minera, Olga Iturri, Catherine Cordier, Cathia Conrath y Sheila García, quienes han traído la buenaventura que ha permitido dar cuerpo y equilibrio a esta tesis. También al Centro Amor de Dios y a su flamenca más díscola y libertaria, Meritxell Becerra. Y a los miembros y participantes de Handiclapped Berlin e.V., quienes me han brindado su amistad y un lugar excepcional de experimentación y baile donde comencé a entender que no hay mayor discapacidad que los propios miedos y prejuicios.

Un agradecimiento último a un conjunto de seres excepcionales que me han ayudado, acompañado o inspirado a lo largo de este proceso. A mis compañeros de facultad José Cruz, Esther Berzal, Silvia Rangel y Liliam Callejas, maestros en apostillar con jocosidad y nocturnidad toda cumbre formal de la filosofía. A Chema Borrás Sbert y María del Mar Campo Domínguez, quienes generosamente cada año abren las puertas de su sanatorio mallorquín para que recuperemos la cordura los enfermos de la meseta. A María José Macho Torres y Beatriz Sánchez Cornejo, quienes –libérrimas y mayestáticas– me han dado cariño y alegría en esta última etapa de escritura. A Darío Herraiz Sabater, discípulo heterodoxo de Epicuro, que es experto en zarandear y vivificar con gracia y descaro

cualquier patología propia de un alma alicaída. A Roberto Fernández Menéndez, quien sigue creyendo que la filosofía puede ser un proyecto comunitario. A Lilith Moscon, cuyo castellano italianizado es tan exquisito como sus epístolas, sus cuentos para niños y sus clases de yoga. A dos sobresalientes profesoras e investigadoras que me han escuchado en los momentos más difíciles de esta investigación y han tenido siempre a mano un acertado y veterano consejo: la economista Ana Isabel Fernández Álvarez y la medievalista Marisa Bueno Sánchez. También a una mujer sabia y excepcional, Susana Yáñez Segura, quien con su estilo de trabajo me hizo ver que no hay mejor manera de crear confianza que estando *a la escucha*. Y un agradecimiento especial a los látigos de las herejías lingüísticas que me han ayudado con puntualizaciones y traducciones del manuscrito: Manuela Glaser, Benjamin Charrier, Jen Boonruang, Juan David Zuloaga y Jessica García Marcos.

Y si se me olvida alguien, que seguro que así es, le ruego que por favor me disculpe la falta. Ésta no es fruto de la ingratitud, sino del despiste o, en estas circunstancias, de algún afecto inconfesable. Y por ello le pido a usted, ser anónimo, que en el subsiguiente párrafo se sienta desde el cariño invocado y convenientemente celebrado.

Con todos vosotros comparto este sincero agradecimiento. Cada uno, a su manera, me ha obligado a sacudirme el miedo, a forjar el carácter y ha apoyado este proyecto hecho de un material frágil e inflamable: la palabra. A todos vosotros, enigmáticas Ítacas, os doy las gracias.

NDICE GENERAL

AGRADECIMIENTOS	III
ÍNDICE DE IMÁGENES	XVI
EXORDIO. DIONISO, UN DIOS ANTOJADIZO Y REINCIDENTE	1
PARTE PRIMERA. EL ANHELO	41
CAPÍTULO I. SALOMÉ: CABALLO DE TROYA DE LA MODERNIDAD	43
CAPÍTULO II. ULISES Y LAS SIRENAS. FRIEDRICH NIETZSCHE, LA DANZA Y EL ESPÍRITU TRÁGICO	161
PARTE SEGUNDA. LA ADVERTENCIA	273
CAPÍTULO III. <i>PATHOSFORMEL</i> . ABY WARBURG, LA <i>FLÂNEUSE</i> SILENCIOSA Y LA DESINTOXICACIÓN DEL DIONISISMO	275
CAPÍTULO IV. AURA. WALTER BENJAMIN, LA FOTOGRAFÍA Y LA TRAZA DE LO DIONISIACO	385
PARTE TERCERA. LA CAÍDA	457
CAPÍTULO V. BACANTES DE SALÓN. DE LA TRAGEDIA AL DRAMA MODERNO	459
CAPÍTULO VI. SOCIOLOGÍA DE LO DIONISIACO. EL ORDENAMIENTO DE LO INFORME EN LA SOCIEDAD DE MASAS	549
EPÍLOGO. NANA PARA DESPERTAR A UN FAUNO	625
CONCLUSIÓN. LA TIRANÍA DE LO DIONISIACO	635
CODA. EL ESTADO DE GRACIA	665
TRANSLATIONS	681
BIBLIOGRAFÍA	719

NDICE DESGLOSADO

AGRADECIMIENTOS	I
ÍNDICE DE IMÁGENES	XVI
EXORDIO. DIONISO, UN DIOS ANTOJADIZO Y REINCIDENTE	1
<i>CANCIÓN DE LAS SIMPLES COSAS</i>	5
COREOGRAFIAR EL FUROR: PLANTEAMIENTO Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN	11
ESCENOGRAFÍA: PANORAMA Y CIRCUNSTANCIAS DE LOS ESTUDIOS EN DANZA	15
CURVA ARGUMENTAL: DEL ACOSO AL OCASO DE LO DIONISIACO	21
CASTING O ELECCIÓN DEL CORPUS: LA DANZA ENTREVERADA	27
TRAMOYA O <i>DISCURSO DEL MÉTODO</i>	34
PARTE PRIMERA. EL ANHELO	41
CAPÍTULO I. SALOMÉ: CABALLO DE TROYA DE LA MODERNIDAD	43
NOSOTROS, LOS MODERNOS	47
DEL ROMÁNTICO AL <i>FLÁNEUR</i>	60
DE LAS FISIONOMÍAS Y OTROS DIAGNÓSTICOS	66
EL <i>FLÁNEUR</i> : VARIANTE DEL TESTIGO MODESTO	78
LA CIUDAD: UN BESTIARIO INDUSTRIAL	85
LAS MUJERES MARMÓREAS	101
INORGANICIDAD SEXY	110
MANCEBÍA EN PARÍS	115
DE HERODÍAS A SALOMÉ	121
<i>HERODÍAS</i> DE MALLARMÉ	123
<i>HERODÍAS</i> DE FLAUBERT	125
<i>SALOMÉ</i> DE OSCAR WILDE	131
<i>A UNA TRANSE NTE</i>	139
<i>LOS OJOS DEL POBRE</i>	143
SALOMÉ EN ESCENA	149
LA MUERTE DE SALOMÉ	154
CAPÍTULO II. ULISES Y LAS SIRENAS. FRIEDRICH NIETZSCHE, LA DANZA Y EL ESPÍRITU TRÁGICO	161
LA EXUBERANCIA EN UN SOLO	165
ASCETIZAR A BAUDELAIRE	173
<i>MIMESIS</i> VERSUS <i>POIESIS</i>	176
BELLEZA, VERDAD, BONDAD	179
LO INORGÁNICO	187
NATURALEZA RESURRECTA	192
LA POROSIDAD ENTRE LO VIVO Y LO MUERTO	194
DARWIN Y LA TEORÍA DE LA EVOLUCIÓN	197
VITALISMO	199

RETORNO NIETZSCHEANO A LA NATURALEZA	204
LA NOSTALGIA DE DIONISO	204
DIONISO COMO EDUCADOR	210
DIALÉCTICA APOLO-DIONISO	212
REDIMIR LA PALABRA	220
SOSTENER EL ABISMO	224
LOS HÉROES TRÁGICOS SÓLO BALBUCEAN	234
FETICHISMO: DE PIERNAS LARGAS Y PIES LIGEROS	243
CARMEN: <i>MEDITERRANEIZAR LA MISICA</i>	248
ESCRIBIR FUERA DE COMPÁS	257
<i>LA CANCIÓN DEL BAILE</i>	262
LA PALABRA DEL CUERPO	267
PARTE SEGUNDA. LA ADVERTENCIA	273
CAPÍTULO III. <i>PATHOSFORMEL</i> . ABY WARBURG, LA <i>FLÂNEUSE</i> SILENCIOSA Y LA DESINTOXICACIÓN DEL DIONISISMO	275
PONERLE ROSTRO A DIONISO	279
<i>LAOCOONTE SALVAJE</i>	294
MODERAR EL GESTO	297
LAS ARTES PLÁSTICAS COMO INMINENCIA	300
LA RECEPCIÓN DE LAOCOONTE EN WARBURG	303
<i>PATHOSFORMEL</i> : LA INSCRIPCIÓN DE LAS PASIONES	308
SÍNTOMA DE LA ANTIGÜEDAD SUPERVIVIENTE	312
LA POLARIDAD DE LAS <i>PATHOSFORMEL</i>	315
UNA PANGEA <i>PATHO</i> -ESCÉNICA	320
NINFOMANÍA	351
LA MUJER-MOVIMIENTO	353
<i>LO TUYO ES PURO TEATRO</i> O DE LA CORRUPCIÓN BARROCA	363
EL CORRALITO DE LOS SÍMBOLOS	367
LA RESISTENCIA ESTÉTICA	368
PORTAR SOBRE LOS HOMBROS EL PESO DEL MUNDO	369
GRADIVA. LA MUJER QUE ESLENDE AL AVANZAR	372
PRIMER AVISO HACIA EL DESPLOME DEL DIONISISMO	381
CAPÍTULO IV. AURA. WALTER BENJAMIN, LA FOTOGRAFÍA Y LA TRAZA DE LO DIONISIACO	385
LA ESTÉTICA COMO TEORÍA POLÍTICA	389
<i>PATHOSFORMEL</i> Y AURA: DOS ESTRUCTURAS FOTOGRÁFICAS	396
FOTOGRAFIAR LA FUERZA DE VIDA	401
<i>PUNCTUM</i> E IMAGEN DIALÉCTICA	407
AQUÍ Y AHORA	415
SOSLAYAR LA MIRADA	418
SEGUNDO AVISO HACIA EL DESPLOME DEL DIONISISMO: LA DECADENCIA DEL AURA	424
EL RETRATO	425
LA FOTOGRAFÍA CREATIVA	430
FOTOGRAFÍA PURA O DIRECTA	432
FOTOGRAFÍA SURREALISTA	436
FOTOGRAFÍA CONSTRUCTIVISTA	440
LA ESTRATEGIA DEL TRILERO	449

PARTE TERCERA. LA CAÍDA	457
CAPÍTULO V. BACANTES DE SALÓN. DE LA TRAGEDIA AL DRAMA MODERNO	459
MONTANDO UN DRAMA	464
LA ENTRONIZACIÓN DE LOS FISGONES	465
LA PROHIBICIÓN DE MIRAR	466
EL PECADOR: LA FIGURA DEL VOYEUR	468
EL LEGADO DE LOS VIEJOS, LA RESISTENCIA DE SUSANA	471
UNA TENTACIÓN: EL PLIEGUE	476
HEINRICH HEINE Y LA SUPERVIVENCIA DE PENTEÓ	479
RECELAR DE LO EXCESIVO	482
TROPIEZOS HACIA LO DRAMÁTICO	484
LA CRISIS MOTIVACIONAL	487
LA PÉRDIDA DE CONCIENCIA VERTICAL	491
LA RESURRECCIÓN DE LO TRÁGICO	492
LA INDIFERENCIA ANTE LA MIRADA	494
LOS VERBOS DEL DRAMA MODERNO	500
COMPLACER	502
ENSAYAR	504
ATEMPERAR	507
ESTIGMATIZAR	513
ANIÑAR	514
AISLAR	520
LA GESTIÓN DEL <i>MUNUS</i>	521
<i>EINHEITSGEFÜHL</i> VERSUS <i>GEMEINSCHAFT</i>	527
CARGA VERSUS FALTA	539
EL GENIO DE LA LÁMPARA	544
CAPÍTULO VI. SOCIOLOGÍA DE LO DIONISIACO. EL ORDENAMIENTO DE LO INFORME EN LA SOCIEDAD DE MASAS	549
MARÍA ZAMBRANO Y LA INTIMIDAD DE LO SAGRADO	553
ESCENOGRAFÍA DEL NUEVO CIELO	563
ERNST GOMBRICH Y <i>EL SENTIDO DEL ORDEN</i>	567
CRÍA CUERVOS... UNA HISTORIA DE LA RAZÓN	572
SIEGFRIED KRACAUER Y LAS <i>CHEERLEADERS</i> DEL CAPITALISMO	575
LAS MASAS	584
SOBERANÍA POPULAR	587
MASA Y CAOS	588
INDIVIDUO Y MASA	590
MASA Y FASCISMO	592
TEORÍA ESTÉTICA DE LAS MASAS	593
COREOGRAFÍAS DE MASAS	595
DE OLIMPO UTÓPICO A <i>OLYMPIA</i> DISTÓPICA	599
SOLEMNIDAD Y TEMPLO FESTIVO EN EL MOVIMIENTO OBRERO	615
LA TUMBA DEL QUIJOTISMO	620

EPÍLOGO. NANA PARA DESPERTAR A UN FAUNO	625
CONCLUSIONES. LA TIRANÍA DE LO DIONISIACO	635
<i>DANZAD, DANZAD, MALDITOS</i>	639
LA APOYATURA DEL INFINITO	651
CODA. EL ESTADO DE GRACIA	665
TRANSLATIONS	681
INDEX	683
SUMMARY	689
CONCLUSION	698
BIBLIOGRAFÍA	719

NDICE DE IMÁGENES

INTRODUCCIÓN

Vivian Maier (1954), *Nueva York*, Maloof Collection [fotografía].

Jean-Baptiste Carpeaux (1865-1869), *La danse*, Musée d'Orsay, París [escultura].

Edgar Degas (1876-77), *Café-Concert à Les Ambassadeurs*, Musée des Beaux-Arts, Lyon [pastel sobre monotipo].

CAPÍTULO 1

Francisco de Goya y Lucientes (1797-1798), *La tortura del dandy*, Museo Nacional del Prado, Madrid [aguada de tinta roja sobre trazos de sanguina en papel].

Charles Nègre (h. 1850), *Scène de marché au port de l'Hôtel de Ville*, Musée d'Orsay, París [fotografía].

Anónimo (1841), *Carlotta Grisi performing Giselle*, Historisches Museum der Stadt Wien, Viena [litografía].

Bernard Picart (1728), *Jesus chasse un esprit immonde*, en Paul Richer/ Jean-Martin Charcot, *Les démoniaques dans l'art*, Macula, París, 1984 [1887] [grabado].

Paul Richer (1887), *Période de clownisme de la grande attaque hystérique. Contorsion – Arc de cercle*, en Paul Richer/ Jean-Martin Charcot, *Les démoniaques dans l'art*, Macula, París, 1984 [1887] [dibujo].

Jean E. Rehn (1761), *Diana Polymastos*, frontispicio de Carl von Linné, *Fauna Svecica sistens animalia Sveciae regni*, Salvii, Estocolmo, 1761, Biodiversity Heritage Library [grabado].

Fritz Lang (1926), *Metropolis*, UFA GmbH [fotograma].

Louis-Jean Delton (junior) (1904), *Thérèse Rentz baila 'La Loïe Fuller a caballo' en el Cirque Molier*, Archivo Hermes [fotografía].

Gustav Klimt (1909), *Judith II (Salome)*, Galleria d'Arte Moderna, Venecia [óleo sobre lienzo].

Edward Steichen (h. 1909), *Henri Matisse y "La serpentina"*, The Museum of Modern Art, Nueva York [fotografía].

Edvard Munch (1903), *Salomé o autorretrato con Eva Mudocci*, Munch-Museet, Oslo [litografía]

Gustave Moreau (1876), *L'apparition*, Musée d'Orsay, París [óleo sobre lienzo].

Joseph de Longueuil [según un diseño de Charles Eisen] (1762), *Tetis bautizando a Aquiles en el río Styx*, frontispicio de Émile Rousseau, *Emilio o de la educación*, chez Jean Néaulme, La Haya, 1762, Bibliothèque Sainte-Geneviève, París [grabado].

Aubrey Beardsley (1893), *J'ai baisé ta bouche, Iokanaan*, dibujo para *Salomé* de Oscar Wilde aparecido inicialmente en la revista *The Studio* [ilustración].

Julia Margaret Cameron (1866), *Head of St. John*, George Eastman House (Rochester), Nueva York [fotografía].

Emilio Longoni (1893), *Riflessioni di un affamato*, Museo del Territorio Biellese, Biella [óleo sobre lienzo].

Honoré Daumier (1862-64), *El vagón de tercera clase*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York [óleo sobre lienzo].

Honoré Daumier (1848), ilustración de la serie *Les divorciées*, en Klaus Schrenk (ed.), *Honoré Daumier. Das litographische Werk*, Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft, München [litografía].

J. Beagles & Co (h. 1908), *Maud Allan caracterizada como Salomé en «The Vision of Salome»*, National Portrait Gallery, Londres [carta postal].

Anónimo (h. 1910), *Gertrud Zelle caracterizada como Mata Hari*, recuperado de <https://www.museumopsterlan.nl/activiteiten/12-juni-2016-masterclass-modelschilderen/> [fotografía].

CAPÍTULO 2

Eugène Atget (1902), *Rue Galande. hacia la Rue Dante, distrito 5º, París*, Musée Carnavalet-Histoire de Paris, París [fotografía].

Caspar David Friedrich (1818), *Der Wanderer über den Nebelmeer*, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo [óleo sobre lienzo].

Anónimo (s. f.), *Marie Taglioni caracterizada en su personaje del ballet «La Sylphide»*, Victoria and Albert Museum, Londres [litografía].

Frédéric Boissonnas (s.f.), *Exercices de rythmique de Dalcroze*, collection Gad Borel- Frédéric Boissonnas [fotografía].

Anónimo (h. 190 a. C.), *Victoria de Samotracia*, Museo del Louvre, París [escultura].

Arnold Genthe (1915-1942), *Isadora Duncan dancing*, Genthe Collection [fotografía].

Eugène Atget (1900), *Puerta, Hôtel des Ambassadeurs de Hollande, Rue Vieille-du-Temple n° 47, distrito 4º, París*, Musée Carnavalet-Histoire de Paris, París [fotografía].

S. J. Beckett (1898), *Loïe Fuller Performing the Lily Dance Outdoors*, The Jerome Robbins Dance Division, The New York Public Library for the Performing Arts, Astor [fotografía].

Jean-Baptiste Augustin Nemoz (1890), *Au bord du gouffre*, catálogo de exposición Beaux-Arts, Salón de 1890, París [fotografía].

Louis-Ernest Barrias (1899): *La Nature se dévoilant devant la Science*, Musée d'Orsay, París [escultura].

Benjamin J. Falk (1896), *Loïe Fuller Posing in Her Salome Costume above a Floor Lighting Fixture*, Maryhill Museum of Art Collection, Goldendale [fotografía].

Pierre Janet (1901), imagen de la conferencia “Une extatique” de Dr. Pierre Janet en el Institut Psychologique Internationales, consultado en <http://www.histoiredelafolie.fr/psychiatrie-neurologie/une-extatique-mystique> [fotografía].

Anónimo (1815), *Genevieve Gosselin*, recuperado de <http://etoiledelopera.e-monsite.com/pages/etoile-femme-de-1800-a-1850/genevieve-gosselin.html> [ilustración].

Joseph von Sternberg (1929), *Der Blaue Engel*, Universum Film AG [fotograma].

Louis Lumière (1900), *Danses espagnoles de la Feria*, en *Montage de films de danse de Louis Lumière (1895-1903)*, Centre Nationale de Danse, París [fotograma].

Man Ray (1934), *Explosante Fixe*, Man Ray oficial digital photographic library [fotografía].

Paul Richer/ Jean Martin Charcot (1876-80), imagen sin título de *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, en Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria: Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007 [fotografía].

William Blake (h. 1786), *Oberon, Titania and Puck with Fairies*, Tate Gallery, Londres [acuarela].

CAPÍTULO 3

Anónimo (s. I a. C.), *Laocoonte*, Museo Vaticano, Roma [escultura].

Peter Paul Rubens (1630), *Helene Fourment con abrigo de pieles*, Kunsthistorisches Museum, Viena [óleo sobre lienzo].

Albrecht Dürer (1494), *La muerte de Orfeo*, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo [grabado].

Rembrandt (1648), *Medea o el matrimonio de Jasón y Creúsa*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York [grabado].

Mathew B. Brady (1862), *Dead soldiers at Antietam*, Library of Congress, Washington [fotografía].

Eugène Disdéri (h. 1860-1865), *Retrato de una mujer sin identificar*, Gernsheim Collection, Humanities Research Center, University of Texas, Austin [tarjeta de visita].

Edouard Denis Baldus (1855), *Paysage pris du viaduc de Chantilly*, Getty Images Archive [fotografía].

H.C. White Co. (1900), *Trocadero Palace from the Eiffel Tower, Paris*, Getty Images Archive [fotografía estereoscópica]

Claude Monet (1873-74), *Boulevard des Capucines*, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City [óleo sobre lienzo].

Eadweard Muybridge (1887), placa *Woman Dancing*, en Hans Christian Adam (ed.), *The Human and the Animal Locomotions Photographies*, Köln, Taschen, 2010 [1887] [fotografía].

Étienne-Jules Marey (1885), placa *Homme marchant lentement*, en Étienne-Jules Marey, *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie*, París, G. Masson, 1885 [fotografía].

Constantin Guys (h. 1865), *La loge de l'opéra*, recuperado de <http://pictify.saatchigallery.com/374649/la-loge-de-lopra-by-constantin-guys> [pluma y tinta].

Honoré Daumier (1864), *Croquis pris au théâtre*, en Klaus Schrenk (ed.), *Honoré Daumier. Das litographische Werk*, Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft, München [ilustración].

Auguste Barre (1837), *Marie Taglioni en La Sylphide*, colección privada, recuperado de http://www.wga.hu/html_m/b/barre/son/maria_ta.html [escultura]

Anónimo (1841), *Carlotta Grisi performing Giselle*, Historisches Museum der Stadt Wien, Viena [litografía].

Anónimo (h. 1841-42), *sin título*, recuperado del seminario de Michelle Debat *Territoires de la photographie et de la danse*, Université Paris 8 Saint-Denis, París, 2015 [daguerrotipo].

Edgar Degas (1871-74), *La clase de danse*, Musée d'Orsay, París [óleo sobre lienzo].

Edgar Degas (h. 1876), *L'étoile. La danseuse sur la scene*, Musée d'Orsay, París [óleo sobre lienzo].

Hermanos Lumière (1896), *La danse serpentine*, recuperado de <https://catalogue-lumiere.com> [fotogramas].

Edgar Degas (1895-96), *Bailarina (brazo estirado)*, Bibliothèque Nationale de France, París [fotografía].

Man Ray (1928), *Vicente Escudero*, portada de la revista *Vu*, n° 10, 23 mayo 1928 [fotografía].

Sandro Botticelli (1484), *El nacimiento de Venus*, Galería Uffizi, Florencia [pintura al temple].

Sandro Botticelli (1477-78), *La primavera*, Galería Uffizi, Florencia [pintura al temple].

Julia Margaret Cameron (1872), *Pomona*, National Portrait Gallery, Londres [fotografía].

Adolph de Meyer (1919), *Two models at a table* para la revista de moda *Vogue*, en William A. Ewing/ Todd Brandow, *Edward Steichen. Fotografía de moda. Los años de Condé Nast, 1923-1937*, Madrid, Armero Editores, 2008 [fotografía].

Domenico Ghirlandaio (1486-1490), *Nacimiento de San Juan Bautista*, capilla Tornabuoni, Iglesia de Santa Maria Novella, Florencia [pintura al fresco].

Baccio Baldini (h. 1465), *grabado florentino con Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati*, en Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza Editorial, 1992 [grabado].

Carl Milles (1912), *Dancing Maenad*, Carl Milles Museum, Stockholm [escultura].

Domenico Ghirlandaio (1485), *La Matanza de los Inocentes*, Iglesia Santa Maria Novella, Florencia [pintura al fresco].

Edmund Engelman (1938), imagen de la pared de la casa de Freud, Sigmund Freud Museum, Viena [fotografía].

CAPÍTULO 4

Hyppolite Baraduc (1896), *Force vitale attirée par l'état d'âme attendrie d'un enfant*, en Georges Didi-Huberman, *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Sâlpêtrière*, Madrid, Cátedra, 2007 [fotografía].

Karl Dauthendey (1837), *el fotógrafo Karl Dauthendey con su prometida, la señorita Friedrich*, en Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Casimiro, 2011 [fotografía].

David Octavius Hill y Robert Adamson (h. 1840), *Newhaven fishwife*, en Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Casimiro, 2011 [fotografía].

Anónimo (s. f.), *Franz Kafka niño*, en Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Casimiro, 2011 [fotografía].

Gaspar-Félix Tournachon "Nadar" (h. 1855), *Charles Baudelaire*, Bibliothèque Nationale, París [fotografía].

Germaine Krull (1925), *Autorretrato con cigarro*, Estate Germaine Krull, Museum Folkwang, Essen [fotografía].

Karl Blossfeldt (1928), *Dipsacus laciniatus*, en Walter Benjamin, *Breve historia de la fotografía*, Madrid, Casimiro, 2011 [fotografía].

Charles Sheeler (1927), *Fábrica Ford, Detroit*, The Museum of Modern Art, Nueva York [fotografía].

Edward Weston (1930), *Alcachofa partida por el medio*, The Museum of Modern Art, Nueva York [fotografía].

Edward Steichen (1921), *Wind Fire. Therese Duncan on the Acropolis*, The Museum of Modern Art, Edward Steichen Archive [fotografía].

Edward Steichen (1931), *Martha Graham*, en William A. Ewing, *Edward Steichen: fotografía de moda: los años de Condé Nast 1923-1937*, Madrid, Armero Editores [fotografía].

Man Ray (1936), *A l'heure de l'observatoire: Les Amoureux*, Man Ray Official Digital Photographic Library [fotografía].

Alvin Langdon Coburn (1908), *Flip-Flap*, colección Beaumont Newhall, Santa Fe [fotografía].

Frederick H. Evans (1903), *El mar de escalones de la catedral de Wells*, The Museum of Modern Art, Nueva York [fotografía].

Paul Strand (1922), *Double Akeley*, The Museum of Modern Art, Nueva York [fotografía].

Alexander Rodchenko (1929), *The Driver*, The Museum of Modern Art, Nueva York [fotografía].

Alexander Rodchenko (1934), *Girl with Leica*, The Museum of Modern Art, Nueva York [fotografía].

CAPÍTULO 5

Pieter Brueghel II (1564- 1637), *The Saint John's Dancers in Molenbeeck*, Christie's [óleo sobre lienzo].

Anónimo (1914), *Sufragette Emmeline Pankhurst being carried away by Superintendent Rolfe*, Getty Images Archive [fotografía].

Camille Corot (1836), *Diana sorprendida bañándose*, The Metropolitan Museum of Art, Nueva York [óleo sobre lienzo].

Edward Steichen (1926), *La modelo Marion Morehouse vestida de Tappé; máscaras del ilustrador W. T. Benda*, colección Condé Nast [fotografía].

Jean-Jacques Henner (1865), *La casta Susana*, Musée d'Orsay, París [óleo sobre lienzo].

Erich Salomon (1930), *Palacio presidencial en Berlín, recepción en honor del rey Fuad de Egipto*, Kunstbibliothek, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín [fotografía].

Gaëtan Gatian de Clérambault (1918-1919), *sin título*, en Clérambault, *Passion érotique des étoffes chez la femme*, París, *Les Empêcheurs de Penser en Rond*, 1991 [fotografía].

Tiziano (1548-49), *Sísifo*. Museo del Prado, Madrid [óleo sobre lienzo].

Raoul Larche (h. 1900), *lmparilla de mesa Loie Fuller*, colección privada [objeto decorativo].

CAPÍTULO 6

Anónimo (1936), *Lichtdom*, Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, Nürnberg [fotografía].

Brassaï (h. 1933), *Vista de París de noche desde Notre Dame*, en Jean-Claude Gautrand, *Brassaï, 1899-1984*, Köln, Taschen, 2004 [fotografía].

Lewis Hine (1909), *Pequeña hilandera en una fábrica de algodón en Augusta*, George Eastman House (Rochester), Nueva York [fotografía].

John Gutman (1936), *Elevator Garade, Chicago*, Ford Motor Company Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York [fotografía].

Anónimo (1929), *Girls at rehearsal*, Getty Images Archive [fotografía].

Lloyd Bacon (1933), *Footlight Parade*, Warner Bros Pictures [fotograma].

Varvara Stepanova (1924), *Estudiantes en ropa deportiva diseñada por la artista del constructivismo ruso Varvara Stepanova para la obra An evening of the book*, recuperado en <https://thecharnelhouse.org> [fotografía].

Johann Adan Masenbach (1914), *Rudolf von Laban y sus bailarines en Ascona*, recuperado en <http://www.cabinetmagazine.org/issues/36/turner2.php> [fotografía].

Hugo Höppener Fidus (1894), *Lichtgebet*, Deutsches Historisches Museum, Berlín [óleo sobre lienzo].

Nicholas Kaufmann y Wilhelm Prager (1925), *Wege zu Kraft und Schönheit*, UFA GmbH [fotograma].

Lenni Riefenstahl (1938), *Olympia. Fest der Völker*, NS Propaganda Film [fotograma].

Lenni Riefenstahl (1938), *Olympia. Fest der Schönheit*, NS Propaganda Film [fotograma].

Lenni Riefenstahl (1935), *Der Triumph des Willens*, NS Propaganda Film [fotograma].

Alexandr Samokhvalov (1937), *Trabajadora del metro con martillo*, en Toby Clark, *Arte y propaganda en el siglo XX*, Madrid, Akal, 2000 [óleo sobre lienzo].

Alexander Rodchenko (1936), *En el desfile deportivo en la Plaza Roja*, en Alexander Lavrentiev *Alexander Rodchenko. Photography 1924-1954*, Köln, Könemann, 1965 [fotografía]

Alexander Rodchenko (1930), *Two generations*, en Alexander Lavrentiev, *Alexander Rodchenko. Photography 1924-1954*, Köln, Könemann, 1965 [fotografía].

EPÍLOGO

Adolph de Meyer (1912), *Vaslav Nijinsky en el ballet L'Après-midi d'un Faune*, Bibliothèque Nationale Opera, París [fotografía].

CONCLUSIONES

John William Waterhouse (1891), *Ulysses and the Sirens*, National Gallery of Victoria, Melbourne [óleo sobre lienzo].

CODA

Cindy Sherman (1990), *Untitled #224* (citando el óleo *Baco enfermo* de Caravaggio, h. 1593 Galería Borghese, Roma), Collection of Linda and Jerry Langer, Los Angeles [fotografía].

Esta tesis es una investigación en teoría estética de la danza y versa sobre la recuperación y el declive de la categoría estética de lo dionisiaco en la modernidad. Su objetivo es analizar los modos diferenciados en los que la danza se constituyó como expresión de lo dionisiaco en la modernidad entre el fenómeno decimonónico de la *flânerie* y las coreografías de masas del primer tercio del siglo XX. Esta investigación presenta seis lugares estéticos de emergencia que tuvieron lugar en tal acotación histórica y que constituyeron coreografías diferenciadas de lo dionisiaco, aportando cada uno de ellos un vocabulario propio y un tono diferenciado a esta categoría estética. En consecuencia, el concepto de lo dionisiaco presentado por Nietzsche se muestra no como una noción estética unívoca, sino como un complejo y polisémico lugar común constituido por matices específicos. Asimismo, lo dionisiaco se muestra como noción sexo-política, constituyéndose esta tesis tanto como una investigación en estética filosófica como en estudios feministas.

This dissertation is a research on aesthetic theory on dance and it deals with the rebirth and the decline of the Dionysian in Modernity. In order to deal with this aesthetic issue, this research analyses the ways dance was understood, shaped, and written as an expression of the Dionysian in Modernity. This research covers the time period beginning with the nineteenth-century phenomenon of *flânerie* and ending with the development of mass choreographies in the first third of the twentieth century. It presents six aesthetic emergence-spaces, which took place in that time period and shaped distinguished choreographies of the Dionysian. Therefore, this dissertation exposes six aesthetic dance-matters in Modernity, each of which wrote about the Dionysian in a different and specific way by providing to the Dionysian field respectively distinctive vocabularies and semantic features. Consequently, the Dionysian concept, which was theorized by Nietzsche, is not shown as a univocal aesthetic notion but as a complex and multivocal aesthetic structure constituted by various, different, and distinguishable aspects or hints. Moreover, the Dionysian field is shown as a gendered concept and, consequently, this dissertation is raised both as a philosophical and as a gender critical research.

Diese Dissertation ist eine Forschung im Bereich der ästhetischen Tanztheorie und es handelt sich um die Wiederverwertung und Dämmerung der ästhetischen Kategorie des Dionysischen in der Modernität. Ziel dieser Forschung ist es, die verschiedenen Weisen zu analysieren, in denen Tanz als einen dionysischen Ausdruck in der Modernität dargestellt wurde. Unter Modernität beachte ich den folgenden zu analysierenden Zeitraum: derjenige zwischen dem Phänomen der *Flânerie* aus dem 19. Jahrhundert und den Massen Choreographien des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts. Diese Dissertation stellt sechs ästhetische Emergenz-Räume dar, die in diesem Zeitraum stattfanden. Jeder dieser Räume bildete eine differenzierte Choreographie des Dionysischen und brachte spezifisches Vokabular und eine eigene Tonart zu dieser ästhetischen Kategorie bei. Demzufolge ist der von Nietzsche dargestellte Begriff des Dionysischen kein eindeutiges Konzept, sondern ein sehr komplexer und polysemer ästhetischer Raum, der aus spezifischen und differenzierten Abtönungen besteht. Genauso zeigt sich diese Kategorie als eine stark geschlechtsbedingte politische Kategorie; demgemäß ist diese Dissertation sowohl eine Forschung in der philosophischen Ästhetik als auch in den Gender Studies.

PALABRAS CLAVE: danza, Dioniso, Nietzsche, feminismo, iconología.

KEYWORDS: dance, Dionysus, Nietzsche, feminism, iconology.

SCHLAGWÖRTER: Tanz, Dionysos, Nietzsche, Feminismus, Ikonologie.

EXORDIO.
DIONISO, UN DIOS ANTOJADIZO Y REINCIDENTE



Vivian Maier (1954), Nueva York.

CANCIÓN DE LAS SIMPLES COSAS

“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*

Tengo la potestad de imaginar. Si la Filosofía tuviese que entrar en el mercado laboral y buscarse 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 categoría suprema del pensamiento, implica en estos tiempos que corren atarse una soga al cuello?” –le espetó a la Filosofía el marchante. Y ella, candorosa, asediada 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 dejaran 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)¹

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 *obsceno*, 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

¹ 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 Diónisos. 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 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.

y en exceso solemnes no eran más que la conversión en estructura de un matiz insalvable: 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 sólo por un instante una hipótesis distinta a la interpretación de Platón sobre el personaje de Tales. Depositen en mí su confianza y denme la licencia para plantear una ficción imprudente 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 sólo un momento y, además, le está a usted permitido acompañarme en tal delirio. Yo le prometo que nadie, ni siquiera la solemnísimas 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 “maniobra financiera” de la cosecha de aceitunas,² 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 traspié.

² 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.”

Fíjense qué despropósito interpretativo. Sólo 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, teatralidad 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 sólo 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, colateralmente, 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 Juan 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 sólo 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 profundidad, 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 officiosa, 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 sólo 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 deshonra 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”.³ 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 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

³ Esta cita corresponde a *Ensayo de autocritica*, 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)

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 traspie 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” de la envidia y sabiéndose incapaz de vivir en la caída de Tales, imposibilitado para el traspie, 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.⁴ En esta improbable hipótesis de la envidia de Platón hacia los bailes caídos de Tales, bien pueden adquirirse 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.”⁵

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. Ésta 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 tientes, seguía escapándose de la profundidad de un pozo que gritaba. Y en una callada vergüenza, la Filosofía siguió anhelando aquel maravilloso traspie que le dio cuerpo y origen, y del que ya sólo los silentes bailarines eran mercedores oráculos.

⁴ Estas expresiones son usadas por María Zambrano (2012: 277) en su obra de 1955 *El hombre y lo divino*.

⁵ “Porque aquel Estado sano no es ya suficiente, sino que debe aumentarse su tamaño y llenarlo con una multitud de gente que no tiene ya en vista las necesidades en el Estado. Por ejemplo, toda clase de cazadores y de imitadores, tanto los que se ocupan de figuras y colores cuanto los ocupados en la música; los poetas y sus auxiliares, tales como los rapsodas, los actores, los bailarines, los empresarios; y los artesanos fabricantes de toda variedad de artículos, entre otros también de los que conciernen al adorno femenino. Pero necesitaremos también más servidores. ¿O no te parece que harán falta pedagogos, nodrizas, institutrices, modistas, peluqueros, y a su vez confiteros y cocineros? Y aún necesitaremos porquerizos. Esto no existía en el Estado anterior, pues allí no hacía falta nada de eso, pero en éste será necesario. Y deberá haber otros tipos de ganado en gran cantidad para cubrir la necesidad de comer carne.” (Platón 1986: 128)

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.⁶ Quizá sólo 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 traspié–, 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.

COREOGRAFIAR EL FUROR: PLANTEAMIENTO Y LÍMITES DE LA INVESTIGACIÓN

Esta tesis 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. En este sentido, a la base del tema de esta investigación se encuentra 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 *embriaguez*: [...] durante la Edad Media alemana, bajo esta misma violencia

⁶ “Eso cantaban, naturalmente, las Musas que ocupaban las moradas olímpicas, las nueve hijas del gran Zeus, Clío, Euterpe, Talía, Melpómene, Terpsícore, Erato, Polimnia, Urania y Calíope.” (Hesíodo 2003: 33)

“TERPSÍCORE. Una de las nueve musas, hija de Zeus y de Mnemósine. Pasa a veces por ser madre de las sirenas (v. este nombre), que habría tenido con el dios-río Aqueloo. También pasa por ser madre de Lino (v., sin embargo, *Lino*), Reso, etc. En su origen, sus atribuciones no están más especificadas que las de sus hermanas (v. *Musas*).” (Grimal 1979: 504)

“Las Musas, hijas de Júpiter y Mnemosina, la memoria, supervisan la inspiración poética y todas las actividades intelectuales. Son además consideradas diosas del canto y, como tales, ligadas a Apolo, dios de la música, que dirige el coro. En la época clásica las Musas eran nueve: Calíope, la poesía épica; Clío, la historia; Polimnia, los himnos heroicos; Euterpe, la poesía lírica; Terpsícore, la danza; Erato, la poesía amorosa; Melpómene, la tragedia; Talía, la comedia y la poesía idílica; Urania, la astronomía. Las musas son a veces representadas desprovistas de atributos particulares, mientras se cogen de la mano. Según los mitógrafos renacentistas, así se indica que las ciencias y las artes liberales enlazan unas con otras. La iconografía tradicional sobre las Musas se basa en los escritos de Fulgencio, autor cristiano según el cual las diosas responden a la división del conocimiento humano en nueve partes. [...] En el caso de Terpsícore, según Fulgencio, esta Musa aparece como la encargada del juicio sobre el comportamiento artístico.” (Impelluso 2002: 179).

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 sólo 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 tesis, 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. Esta tesis 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 tesis queda totalmente exonerada. La advertencia está hecha. Por lo tanto, también toda reclamación al respecto queda denegada por defecto de forma. Tal enigma no sólo 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 humildemente, “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: esta tesis 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 tesis 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 *flânerie* y el desarrollo de las coreografías de masas a través de los totalitarismos en el primer tercio del siglo XX.

Sin embargo, a pesar de que el punto de mira de esta tesis sea la danza, esta investigación es también, inevitablemente, una tesis en y acerca de la filosofía; es decir, una tesis sobre la ambigüedad y contradicciones en torno a las que este extraño campo que aquí nos emplaza se configura y asienta. Para hablar de filosofía, como si de un encuentro ante la Medusa se tratase, es necesario esquivar la mirada del objetivo principal y extraviarla hacia otros horizontes. Con ello se colocan los ojos allí donde se produce el punto de fuga: ese broche cuidadosamente escogido para engalanar el mundo, dirigir la atención del espectador y, obligándolo a posar los ojos sobre el detalle, mantenerlo entretenido mientras se configura ante su mirada, como si de un truco de magia se tratase, la panorámica donde la filosofía tiene lugar y acontece como paisaje. Dirigiendo los ojos hacia un artificial punto de fuga lo que conseguimos no es precisamente ver ese faro ficticio, sino abrir la mirada para un espectáculo de cumbres y acantilados, los cuales quedan finalmente extendidos, exuberantes y dispuestos para que el universo recupere sus volúmenes. El punto de fuga es esa dirección que elige la picardía para permitirse abandonar la planicie y entregarse gozosa al altiplano.

Es precisamente esta irremediable inclinación hacia el juego con los arcanos, la cual es apoyatura de lo filosófico, aquello que hace a la filosofía hermanarse –bastardamente– con la danza. Ambigüedad. Imprecisión. Imposibilidad de hablar de ambos campos por el camino más corto, el cual, en la medida que es pensado desde la coordenada matemática, habría de ser la línea recta. En el caso de danza y filosofía nos vemos obligados a recurrir al rodeo y la perífrasis para tratar de dar cuenta de los (porosos) márgenes que posibilitan ambos campos. Resulta entonces inevitable el uso y abuso de metáforas e imágenes para dar cuenta de lo que ocurre allí donde la danza o la filosofía acontecen.

Qué es danza es una pregunta tan oscura como aquella que insistentemente ha querido averiguar el qué de la filosofía. Las anteriormente mencionadas nociones de gesto, ritmo y movimiento –junto a la idea de fuerza, la cual tuvo un papel central en el fin de siglo– son las categorías que he propuesto en esta tesis para poder abordar un campo tremendamente vasto como es el de la danza y tener algunos centros de gravedad sobre los que trabajar en un espacio tan cambiante y confuso. Pero esto, por honestidad, por respeto a su lectura, he de decirles que implica también un inevitable reduccionismo. Fíjense que si bien el movimiento pareciese la categoría configuradora de la danza, en antítesis a este término, bien puede ser el concepto de retención o parada aquello que acabe por dar cuenta de lo que queda configurado como baile, como muestra André Lepecki en *Agotar la danza*, título que ha tenido gran repercusión en los estudios de danza.

El ser de la danza y de la filosofía –esa agotadora pregunta acerca del qué, en la cual insisten los amantes y que acaba por sofocar el cómo, cuándo y dónde de las pasiones– es además un interrogante que ha acabado por dejar a ambas disciplinas asediadas por la comezón de los síntomas. Danza y filosofía se encuentran convalecientes, sin llegar nunca a dar con el nombre de esa enfermedad que las obliga a retorcerse de dolor hasta quedar completamente enroscadas, replegadas, retorcidas sobre sí mismas. ¿Y acaso dar con el nombre aliviaría la expresión de los síntomas más allá de otorgar la tranquilidad de una ficticia conciencia de emplazamiento? El enigma es una potentísima fuerza centrípeta, remolino que el nombre no resuelve. Por ello, sin cesar en el empeño de la nomenclatura – que algún vicio es necesario permitirse para sobrevivir en este mundo de las formas–, es necesario no olvidar e insistir en la potencia centrífuga asociada a toda dirección que se ejerce vertiginosamente hacia el interior. Ea, ser dialéctico, pero serlo con todas sus consecuencias. Fue así como surgió la idea de tratar a estas dos pacientes que son la danza y la filosofía en actitud dialógica, haciendo saltar a cada una de ellas de sus endogámicos lechos para, a pesar de los dolores, y precisamente por ellos, obligarlas a retornar al mundo. De la expulsión de ese suplicio solitario que tenía lugar al resguardo de unas sábanas mironas, nació esta conversación entre danza y filosofía sobre la que queda articulada esta tesis.

ESCENOGRAFÍA. PANORAMA Y CIRCUNSTANCIAS DE LOS ESTUDIOS EN DANZA

El estudio de las relaciones entre filosofía y danza no es un campo de investigación reciente, ni siquiera novedoso, a pesar de que en el contexto académico español sí pueda tener una tesis de estas características un cierto factor de originalidad. Son muchos los autores en filosofía que han versado sobre la danza en sus escritos, aunque ello ocurriese de modo adyacente como parte de sus disquisiciones sobre cuestiones estéticas y políticas, tal y como es el caso en Platón, Quintiliano, Plutarco o Sexto Empírico.⁷

No obstante, si ha de hablarse de una relación extensa y específica entre danza y filosofía, cuestión ciertamente espinosa por la ambigüedad que sostiene ambos campos, es decir, que se diese el caso de un autor que hubiera dedicado una investigación concreta a la realización de una teoría estética de la danza basculándola hacia la disciplina de la filosofía, más allá de un catálogo de apuntes intermitentes sobre el fenómeno del movimiento, el ritmo y el gesto, o de su tratamiento como cuestión adyacente, yo propondría situarnos de un modo cauteloso hacia la segunda mitad del siglo XIX y, más concretamente, en Röcken (Alemania) el 15 de octubre de 1844.⁸

Considero que Friedrich Nietzsche es una piedra de toque en el campo de la intersección teórica entre danza y filosofía, a pesar de que la remisión a este autor para hablar de baile y pensamiento se haya convertido, lamentablemente, en un tópico recurrente cuando se habla de una teoría estética de la danza. Y hago uso del tono lastimoso no porque no haya que celebrar a Nietzsche hasta la saciedad, parranda a la que gustosa me uno, sino porque considero que este escritor es una de esas circunstancias filosóficas en la cual los árboles llegan a impedir que se vea el bosque. El vergel del pensamiento nietzscheano sobre la danza ha acabado por permanecer soterrado en las caricaturas de sus, si bien ciertas,

⁷ Para una referencia más amplia de estas cuestiones, puede acudirse a *Historia de las Ideas Estéticas I* de Tatarkiewicz (1987), quien expone algunas cuestiones referentes a la música y la danza en la estética antigua, recogiendo algunos fragmentos de textos relevantes como *Leyes, Ión o Fedro* de Platón (s. V-IV a.C.), *De musica* de Plutarco (s. I-II d.C.), *Institutio Oratoria* de Quintiliano (s. I d.C.), *Adversus mathematicos* de Sexto Empírico (s. II d. C.).

⁸ Es ciertamente una cuestión muy compleja hablar de un momento inaugural en la filosofía de la danza, precisamente por los distintos modos en que ambas disciplinas se dicen a lo largo de la historia, por lo que aludir a la cuestión del origen, más que hacer referencia a un inicio fáctico, hace alusión a una toma de conciencia de la disciplina como cuerpo propio. Con anterioridad a Nietzsche, quien trata la danza desde la filosofía, además de diferentes obras teóricas en el marco del ballet, hay que indicar otros estudios o tratados específicos sobre la danza como *Orchesographie* de Thoinot Arbeau (1588), *Chorographie ou L'Art d'Ecrire la Danse par Caractères, Figures et Signes Démonstratifs* de Raoul Feuillet (1700), *Dissertatio theologica circularis de saltatione Christiano licita (Ob einem Christen zu tantzen erlaubet sey?)* de Johann Peter Grönenberg (1730), *Erweiterung der Kunst nach der Chorographie zu tanzen, Tänze zu erfinden, und aufzusetzen, wie auch Anweisung zu verschiedenen Nationaltänzen* de Carl Joseph von Feldtenstein (1772) o *Traité de l'arte de la danse* de Charles Blais (1820).

también manidas y descontextualizadas citas de la “estrella danzarina”, “el dios que sepa bailar” y el lema radiofónico que anuncia que “sin música la vida sería un error”, como si a golpe de repetición, en vez de adquirirse y aclararse los sentidos, éstos acabasen por quedar completamente devaluados. Más allá de estrofas pegadizas, sostengo que Nietzsche sienta un precedente en la filosofía de la danza porque eleva el baile a recurso filosófico. Nietzsche consigue generar ese raro y escaso espacio en el que la interdisciplinariedad se convierte en transdisciplinariedad: hace de la filosofía de la danza una filosofía-danza o danza en la filosofía. Es decir, no es que Nietzsche sólo trate la danza como objeto dispuesto para la reflexión filosófica, sino que, ante todo, es un autor irrenunciable para los estudios en filosofía y danza porque hace del baile un modo estético o recurso de intensificación capaz de señalar e incorporar el estilo sobre el que la filosofía habría de configurarse. Lo interesante no es, por lo tanto, que la danza sea en la obra nietzscheana un mero objeto de pensamiento, sino que Nietzsche convierte a la danza en un modo o temperamento filosófico.

Tras la estela de Nietzsche. Irremediablemente. Ahí nos encontramos todos los demás, obligados a posicionarnos de algún modo respecto a los temas que este autor plantea entre danza y filosofía. Y así, ya sea desde lo pródigo, lo putativo o lo bastardo, Nietzsche ha dejado un amplísimo árbol genealógico para el desarrollo de una teoría estética de la danza. No seré exhaustiva al respecto, delimitar tal estela implicaría una tesis en sí misma y, además, no lo haré para no pecar de insistencia, ya que algunas de tales talentosas huellas irán apareciendo a lo largo de la tesis. Para ejemplificar esta circunstancia, tráigase aquí a colación ese dicho que enuncia que no somos todos los que estamos, ni estamos todos los que somos. La investigación en los lugares de cruce de danza y filosofía es un territorio extensísimo y, en esta introducción escenográfica, lo que persigo es dar cuenta de aquellos textos, departamentos e investigadores que han sido lugares de referencia para el desarrollo de esta tesis, pues considero que no es sino a través del trabajo colectivo como se llega a construir y asentar una disciplina de estudio.

En primer lugar, mencionaré aquí algunos libros contemporáneos que específicamente hablan simultáneamente de danza y filosofía. Muchos de ellos han sido publicados en los últimos diez años y los considero textos ineludibles y de incalculable valor por su novedad, originalidad, riesgo y estudio histórico en el trato de la esquivada cuestión de las relaciones

entre danza y filosofía: *Teoría Estética y Poética* (1957) de Paul Valéry, *Off the Ground. First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance* (1988) de Francis Sparshott, *Movimento Total. O Corpo e a Dança* (2001) de José Gil, *Le danseur de solitudes* (2006) de Georges Didi-Huberman, *Danse et philosophie. Une pensée en construction* (2007) de Veronique Fabbri, *Exhausting Dance* (2006) de André Lepecki, *Penser et mouvoir. Une rencontre entre danse et philosophie* (2008) de Marie Bardet, *Petit Manuel d'inestétique* (1998) y *Éloge du théâtre* (2013) de Alain Badiou. Asimismo, en el contexto español la Universidad de Barcelona, bajo la coordinación de Magda Polo Pujadas, Roberto Fratini Serafide y Bárbara Raubert Nonell, ha publicado el libro colectivo *Filosofía de la danza* en 2015. Y también considero imprescindible traer aquí a colación una punta de lanza ya abierta en la propia Facultad de Filosofía de la Universidad Complutense de Madrid de la mano de Ibis Collazo Albizu, quien ya el 28 de mayo de 2015 organizó la mesa redonda “Filosofía y danza” en la Residencia de Estudiantes del CSIC y que en 2016 ha defendido su tesis *El surgimiento del racionalismo cartesiano en la teoría de la danza barroca: de Arbeau a Feuillet pasando por la «Académie Royale de Danse» de Luis XIV* bajo la dirección de José Luis Pardo Torío.

No ya bajo la rúbrica específica de la filosofía, sino con el título de *cultural studies* –corriente surgida hacia la década de 1960 en Inglaterra y Estados Unidos–, se consolidan las primeras investigaciones sobre la danza como objeto predispuesto para la investigación histórica, antropológica, política y también filosófica –entendida esta noción ahora en un sentido amplio o expandido–. Sin duda, los que nos inclinamos hacia la teoría estética debemos mucho a los estudios en lengua inglesa en la cuestión de la danza, porque es en esta lengua donde se han configurado algunas de las primeras facultades y departamentos predispuestos a aportar financiación, estatus académico y recursos materiales para la investigación interdisciplinar e innovadora en humanidades y teoría de las artes. Considero que tienen muchos menos complejos a la hora de investigar ciertas líneas que resultan, sin embargo, todavía comprometidas en otros contextos académicos y, a veces incluso, obligan a que se hable de ellas con la boca pequeña. Véase por ejemplo la existencia de *LGBTB studies*, *porn studies*, *queer studies* o *postcolonial studies* como disciplinas ya consolidadas en EE.UU., las cuales cuentan con departamentos específicos en muchas universidades. Esto muestra que, en los temas y modos de investigación, las políticas universitarias sí cuentan, y mucho.

En el caso de los estudios en danza, el panorama académico es amplio y reconocido, y éstos han prosperado al abrigo y compañía de los *Theater and Performance Studies*. Mencionaré aquí –complementando los ya mencionados textos de André Lepecki y Francis Sparshott– algunas investigaciones pioneras que han sido de gran valor para la conformación de este campo no sólo en EE.UU., sino que son también referencia a nivel internacional: *Ecstasy and the Demon. Feminism and Nationalism in the Dances of Mary Wigman* (1993) de Susan Manning, *Unmarked: The Politics of Performance* (1993) de Peggy Phelan, *Dance as Text. The Ideologies of the Baroque Body* (1993) de Mark Franko, *Choreography and Narrative: Ballet's staging of Story and Desire* (1996) de Susan Leigh Foster, *Critical Moves: Dance Studies in Theory and Politics* (1998) o *The male dancer. Bodies, spectacle, sexualities* (1995) de Randy Martin y *Alien Bodies: Representations of Modernity, 'Race' and Nation in Early Modern Dance* (1998) de Ramsay Burt.

Además de las universidades estadounidenses e inglesas, si hay que mencionar otras geografías donde los estudios en danza han florecido, es de suyo acudir en Europa a las herencias de la filosofía continental y los movimientos estudiantiles en Francia y Alemania, lugares que también cuentan con sus propios departamentos, archivos, bibliotecas y revistas consolidadas en estudios en danza. Daré cuenta aquí brevemente del trabajo que se realiza en los dos departamentos en los que he realizado estancias de investigación doctoral: Département Danse de la Universidad Paris 8 y el Institut für Theaterwissenschaft de la Freie Universität Berlin. Éstos, si bien no son los únicos en Europa, sí son dos instituciones fuertemente consolidadas que se desarrollan al abrigo de las respectivas facultades de Filosofía y Humanidades, por lo que fomentan el trabajo interdisciplinar entre ámbitos de estudio. Sin querer mitificar o sobredimensionar los modos de trabajo y líneas teóricas que se siguen en tales departamentos extranjeros, sí considero relevante recalcar su papel, pues ambos son ejemplo de que, para poder generar una tradición respecto a una disciplina y consolidarla, es necesario dar forma corporativa a líneas de investigación a través de estructuras departamentales, bibliotecas y archivos específicos, estrategias no sólo útiles, sino también imprescindibles para poder consolidar una disciplina teórica. Asimismo, la historia de estos departamentos muestra que la consolidación de una disciplina o materia, si bien se posibilita por el trabajo de particulares con un interés concreto, no tiene que ver con puntuales oportunismos y personalismos que

finalizan una vez queda acabada la moda o la vida laboral del investigador interesado, sino con un ejercicio de paciencia, trabajo en equipo y dedicación a largo plazo.

En primer lugar, la Universidad Paris 8 o Université Vincennes à Saint-Denis –heredera directa de mayo del 68– cuenta desde 1989 con un Departamento de Danza, creado por el profesor de Filosofía y Estética Michel Bernard, cuya tesis doctoral en filosofía *L'expressivité du corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité* fue publicada en 1976. El modo de funcionamiento de este departamento está dirigido hacia la interdisciplinariedad. Allí se lleva a cabo tanto una aproximación filosófica a la danza, como un estudio más propiamente histórico de la disciplina y, asimismo, trabajos experimentales en el ámbito de la coreografía y la comprensión del cuerpo como un archivo de memoria de la gestualidad y del movimiento.

En segundo término, el desarrollo en Alemania de los estudios sobre danza está muy ligado a la propia historia política de Alemania y la recepción crítica de las cuestiones musicales a través de la Escuela de Frankfurt, quienes hacen de las cuestiones estéticas un asunto político de primer orden. Si bien Adorno no consiguió enderezar la inclinación festiva hacia el *jitterbug*, por el contrario, sí consiguió generar una tradición de estudios de teoría política y sociología de la música, rama que cuenta con departamentos en Alemania que se integran en las Facultades de Filosofía y Humanidades. Asimismo, con anterioridad, o bien en paralelo o al resguardo de la teoría crítica, Alemania contaba ya en torno al fin de siglo con estudios de sociología, estética y política de la música, el ritmo y el movimiento con autores como Max Bense (1910-1990), Ludwig Klages (1872-1956), Karl Wilhelm Bücher (1847-1930), Georg Simmel (1858-1918) o Siegfried Kracauer (1889-1966), pues en Alemania la cuestión de la ritmicidad fue en la modernidad un asunto de relevancia político-teórica.

Al respecto, el caso particular del Institut für Theaterwissenschaft de la Freie Universität Berlin conviene ser mencionado porque es uno de los departamentos con mayor proyección actual a nivel europeo en los estudios en danza y porque, asimismo, su andadura comienza hace casi cien años a través de un contexto externo a la posterior fundación de la Freie Universität. En 1923 el germanista Max Herrmann funda un Instituto de Ciencias del Teatro en la Universität zu Berlin –actual Humboldt Universität Berlin– como disciplina independiente del departamento de filología alemana. La tradición de los

estudios teatrales proseguirá su andadura tras la Segunda Guerra Mundial en la Freie Universität, universidad surgida de una protesta estudiantil contra las políticas de la Humboldt Universität en 1948 con apoyo del sector americano en Berlín. Es al resguardo de los estudios teatrales como disciplina independiente, como han florecido los estudios en danza en esta universidad entre la década de 1980 y 1990, contando actualmente con un instituto independiente y biblioteca dentro de la Facultad de Filosofía y Humanidades, el cual se dedica a la investigación de la historia, estética y teoría del teatro, el cine, la música y la danza.

¿Y el panorama español? En el recorrido de esta tesis me he interesado particularmente en el trabajo de los siguientes investigadores, los cuales son para mí referencia ineludible en el estudio de los temas españoles en la danza y que han abierto una línea de investigación desde los estudios visuales, teatrales y escénicos que no tiene todavía el suficiente peso: Pedro G. Romero, Patricia Molins de la Fuente, Gerhard Steingress e Idoia Murga Castro. Sus investigaciones sobre el flamenco, los bailes españoles y los movimientos de las vanguardias son de referencia ineludible y han conseguido aportar estatus académico al “arte popular” y las artes escénicas. Fue en este marco de investigación el contexto desde el cual dio comienzo esta tesis a través de la realización del trabajo audiovisual “Bailar en hombre” en el programa de estudios “Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer y trans” del Museo Nacional de Arte Contemporáneo Reina Sofía en 2012 dirigido por Paul B. Preciado. Y si bien hubo que dejar aparcado el proyecto de una memoria gestual sexo-política del flamenco para poder perfilar con mayor coherencia el tema de esta tesis, no fue sino a través del estudio del baile flamenco como surgieron los temas e ideas inaugurales que se despliegan en esta investigación. Y aquí permítanme, de soslayo, entonar un *tiento*. En la academia española el “color local” sigue provocando cierta incomodidad, y más si éste tiñe el tono argumentativo de la filosofía, donde lo costumbrista parece desmerecer el rigor y seriedad que habría de otorgarse al vértigo de lo abstracto. Si bien ciertos temas tienen mejor aceptación en campos como la sociología o la historia del arte, ramas a las que quedan adscritos los mencionados investigadores, en filosofía resulta todavía complejo trabajar ciertos asuntos sin caer en la excentricidad, tanto incómoda como liberadora, de estar “en tierra de nadie”.

A nivel institucional, me interesa y es referencia en mi modo de investigación UNIA Arte y Pensamiento, programa de la Universidad Internacional de Andalucía a la que está adscrita

la Plataforma PIE.FMC –proyecto de archivo ampliado para creaciones artísticas e investigaciones en estudios flamencos modernos y contemporáneos cuyo consejo editor está constituido por Georges Didi-Huberman, José Manuel Gamboa, Pedro G. Romero, Patricia Molins de la Fuente y José Luis Ortiz Nuevo–. Asimismo, la organización y editorial Artea ha tenido un peso fundamental en la introducción de los estudios sobre teoría de la danza en España. A través de los libros publicados en la colección “Cuerpo de letra. Danza y pensamiento”, la cual se inició traduciendo la obra *Agotar la danza* de André Lepecki en 2006, la revista *Cairon. Revista de estudios de danza*, cuyo último número se publicó en 2012, y el trabajo de investigadores como Isabel de Naverán, Victoria Pérez Royo o José Antonio Sánchez, los estudios en danza han adquirido un desarrollo y proyección en el contexto español.

CURVA ARGUMENTAL: DEL ACOSO AL OCASO DE LO DIONISIACO

La estructura de una tesis ha de acompañar al contenido que en ella queda expuesto. Ésta ha sido una máxima que ha guiado el carácter de esta investigación. Es decir, que si por falta de pericia no consigue darse, sí al menos se ha buscado una cierta armonía y continuidad –como si un de un proyecto de obra de arte total se tratase– entre el qué y el cómo, entre contenidos y formas de exposición. Por ello, la cuestión del estilo de escritura, trabando en ocasiones un modo literario en el hilo argumental, no es cuestión baladí o aleatoria, sino fruto de una decisión.

Asimismo, esta tesis, más que clausurar el tema de la constitución y desarrollo de lo dionisiaco en la concepción de la danza entre el fenómeno de la *flânerie* 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*. 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, a pesar de carecer de nombre y forma más allá del sello que le otorga su pseudónimo olímpico, se dice de muchas maneras. Ésta es otra hipótesis de partida que se guarece a la sombra de esta investigación: hay *coreografías* diferenciadas del furor. Y entre la *flânerie* y las coreografías de masas lo dionisiaco se dijo de, al menos, seis maneras. Seis modos que corresponden a los seis capítulos que configuran la estructura de este trabajo, los cuales se agrupan por pares bajo tres rótulos que expresan un tono diferenciado respecto al papel de lo dionisiaco en la propuesta de acotación histórica que tiene lugar entre la *flânerie* decimonónica y las coreografías de masas del primer tercio del siglo XX. De este modo, bajo la erótica asimetría de lo ternario, asistiremos a tres diferenciados humores de lo dionisiaco: la esperanza, la advertencia y la caída de este dios esquivo. Y sí, digo erótica porque, si bien he desarrollado una suerte de narración clásica que coloca cada uno de estos tres temperamentos en la cronología de una introducción, un nudo y un fatal desenlace, no obstante, muchos de tales fenómenos cohabitan en el mismo lecho temporal y se están produciendo en sincronía.

En la primera parte de la tesis, titulada “El anhelo”, les convoco a recorrer lo dionisiaco inicialmente de la mano de una bailarina y, a continuación, de la de un filósofo, personajes que, si bien antagonistas en su oficio, comparten una esperanza en lo dionisiaco. La bailarina Salomé, mito que resurgió con enorme fuerza en el fin de siglo, representa un sueño de emancipación a través de lo dionisiaco, mientras que el pensador Nietzsche posa sobre la danza un sueño de liberación a través del cual el individuo se hace partícipe de la “armonía universal”.

“Salomé: caballo de Troya de la modernidad”, 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. Queda así esta tesis inaugurada en París, capital de la modernidad, haciendo de la acción de deambular sin rumbo fijo nuestra paradójica brújula orientadora. Del fenómeno de la *flânerie*, constituido como acontecimiento estético y literario a través de Charles Baudelaire (1821-1867), haremos uso de su atenta mirada entre el anonimato urbano para proporcionarnos las direcciones a las que hemos de observar y permanecer alerta. La *femme fatale* no es sólo un imaginario que produce la modernidad, sino también y principalmente la arquitectura de pensamiento desde la que la modernidad se piensa como metamorfosis y fugacidad, el cuerpo sobre el que el *flâneur* camina: mujer-monstruo, mujer-bestia, mujer-máquina, mujer-obrera, mujer prostituta, mujer-hombre o lesbiana, mujer burguesa. Salomé es una presencia escénica que excede el espacio escénico, pues es sujeto pero, sobre todo, es símbolo de lo moderno. Salomé es simultáneamente protagonista de los escenarios y estructura fundante de la modernidad, espacio que se revela a través de la recepción finisecular del mito de Salomé como un gran engaño o fantasía de poder del varón blanco heterosexual burgués: ese sujeto que convierte aquello que estructura y posibilita su modo de ser y pensar —el movimiento como estructura fundante y definitoria de lo moderno—, en objeto de su deseo y pensamiento —el movimiento de la erotizada y exotizada bailarina Salomé—. Con este giro epistémico consigue así disimular y hacer pasar la estructura que lo constituye y posibilita, por aquel objeto del cual él es quien se arroga la autoría de su constitución y dirección de deseo. La *femme fatale* no es sólo el objeto o ensoñación que piensa y proyecta la modernidad para teñir de erotismo sus terrores, sino también la estructura desde la que la modernidad se construye. La *femme fatale* no es un mero objeto de pensamiento, sino además y principalmente una arquitectura de pensamiento.

Con la polaridad entre el *flâneur* y la bailarina va a constituirse una contraposición sexopolítica que recorrerá el fin de siglo y que específicamente constituirá la estructura de género sobre la que la dialéctica Apolo-Dioniso, propia de la noción de espíritu trágico en Friedrich Nietzsche (1844-1900), se asienta y configura. Naturaleza-cultura, danza-pensamiento, mujer-hombre, femenino-masculino son categorías duales sobre las que lo trágico resurge en Nietzsche para configurar la tensión, irreductible pero también ineludible, entre lo dionisiaco y lo apolíneo (véase Mateos de Manuel 2015). En el segundo

capítulo, titulado “Ulises y las sirenas. Friedrich Nietzsche, danza y espíritu trágico”, nos haremos cargo del sueño de liberación que propone Nietzsche a través de la participación en lo dionisiaco, experiencia de comunión con la armonía de los mundos que se hace posible en la danza. 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* (1883-1885). 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” (*selbst an Abgründen noch zu tanzen*), inicial modo de lo dionisiaco en el que lo apolíneo ejerce un papel profiláctico respecto al desbordamiento, y “ser cuerda sobre el abismo” (*ein Seil über einem Abgrunde*), imagen de la inclinación hacia lo jovial y reescritura del inicial pesimismo romántico a través del personaje de Zaratustra. Asimismo, al hilo de los cambios en la basculación del centro de gravedad del espíritu trágico, se introducirá también la cuestión de la danza como estilo o recurso de intensificación que se persigue para la escritura y el modo de hacer filosofía, y dos imágenes del pensamiento nietzscheano en las que la bailarina juega un papel crucial: la irrupción de la figura de Carmen como espacio erotizado y exotizado desde el que criticar a Wagner y la escena de las bailarinas en el bosque en el capítulo “La canción del baile” de *Así habló Zaratustra*.

En la segunda parte de la tesis, cuyo rótulo reza “La advertencia”, se van a exponer los peligros de lo dionisiaco cuando su lugar ya no queda enfrentado al de Apolo desde una ortodoxa y clara oposición. A medida que lo dionisiaco adquiere la capacidad para contaminar el régimen de lo apolíneo y dejar su traza en el mundo de las formas, se configura una dialéctica híbrida y confusa en la relación Apolo-Dioniso. Furor y movimiento contaminan el espacio de la imagen y comienza un proceso de peligrosa mixtificación en la polaridad Apolo-Dioniso. En esta segunda parte de la investigación acudimos a dos autores que nos han puesto sobre aviso de la traza y presencia de lo dionisiaco en la imagen: Aby Warburg (1866-1929) en el campo de la historia del arte a través del concepto de *Pathosformel*, y Walter Benjamin (1892-1940), quien en el campo de la teoría estético-política nos presenta la noción de aura. En esta segunda parte de la tesis manejamos una noción de danza más abstracta y estructural: más que buscar la danza como objeto de representación, tema que sin embargo sí aparece explícita y repetidamente en

Warburg y al que se presta debida atención en el tercer capítulo, se consideran las cuestiones del gesto y el movimiento como estructuras configuradoras de la imagen o modos de representación del exceso a través de las artes plásticas.

“*Pathosformel*. Aby Warburg, la flâneuse silenciosa y 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* 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), e introduciéndonos en el papel del cine y la fotografía en la escritura de lo dionisiaco. 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 y que quedará concatenado con la imagen de la Gradiva en Sigmund Freud (1856-1939), alegoría que aparece como reverso feminizado del caminar del *flâneur* decimonónico.

A continuación proseguiré la ruta de la intoxicación dionisiaca de la mano de Walter Benjamin, a quien dedico el cuarto capítulo “Aura. Walter Benjamin, la fotografía y la traza de lo dionisiaco”. Con Benjamin, incómoda estrella en la constelación frankfurtiana, daremos el salto desde la teoría estética y la historia del arte hacia la teoría política. Presentaré en este apartado las nociones de aura y *Pathosformel* como estructuras fotográficas que pueden leerse en paralelo, ya que ambas son avisos de la conquista de la imagen por parte de un infiltrado Dioniso. Centrándonos principalmente en *Breve historia de la fotografía*, expongo en este capítulo cómo Benjamin, a través de ese soporte técnico que es la imagen fotográfica, da cuenta del desdibujamiento de la dialéctica Apolo-Dioniso en pos de una hibridación entre ambos extremos. También explico su advertencia sobre la rápida conversión del paroxismo en objeto capitalizable y soporte tecnológico a través de su

ensayo sobre la constitución del fenómeno fotográfico. Asimismo, presento *Breve historia de la fotografía* como prolegómeno en la cultura visual de sus posteriores *Tesis para una filosofía de la historia*.

La tercera parte de la tesis está dedicada a la absoluta perversión del baile como expresión de lo dionisiaco. Titulada “La caída”, esta última sección se hace cargo de dos modos de decadencia de lo dionisiaco en los que se da una clara contención y galvanización del movimiento. En primer lugar, aquel que se da en la literatura en el paso del género de la tragedia al del drama moderno a través del aburguesamiento e inmunización de los modos sociales de danza. En segundo término, el que se produce en la “auratización” del espacio político a través de la nacionalización de lo dionisiaco y en el ámbito económico mediante la capitalización del paroxismo, fenómenos que se dan en las coreografías de masas como fenómeno constituido sobre la ornamentación de lo informe.

El quinto 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*. 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. Esto se llevará a cabo desde una perspectiva política: exponiendo que la decadencia de lo trágico y la consolidación del drama moderno es una cuestión de primer orden para la crítica feminista, pues se produce un aburguesamiento del fenómeno de la danza dentro de una estructura comunitaria-inmunitaria que acaba por aplastar los variopintos volúmenes que habría de tener la existencia.

El último capítulo de la tesis “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 éstas como exponentes estéticos de perversión de lo dionisiaco. 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 éstas 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 films *El triunfo de la voluntad* y *Olympia* de Leni Riefenstahl (1892-2003), todo ello acompañado de un brevísimo apunte sobre la gestión de lo festivo en las masas en el contexto del movimiento obrero.

Y finalmente, si la paciencia, el interés o bien un generoso sentimiento de empatía hacia esta doctoranda 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 la escritura de una tesis sobre las coreografías de lo dionisiaco.

CASTING O ELECCIÓN DEL CORPUS: LA DANZA ENTREVERADA

¿De qué manera se ha procedido a la hora de seleccionar el cuerpo que da letra a esta tesis? ¿Qué criterios he seguido para hacer la selección de los materiales que habían de señalar el recorrido que la danza expresa entre la esperanza, la advertencia y el ocaso de lo dionisiaco? Esta cuestión ha sido una de las más perturbadoras en el desarrollo de esta investigación, pues si hay una palabra capaz de definir el abanico de materiales sobre la cuestión de la danza entre la *flânerie* y las coreografías de masas, ésa es “exuberancia”, prodigalidad que ha obligado a esta indecisa, ante la posibilidad de quedar absolutamente inoperante en el estado admirativo y boquiabierto, a no vacilar ante las maravillas que en la

cueva de Ali Babá quedan expuestas y seleccionar sólo aquellos materiales que pueden cargarse a la espalda y transportarse al exterior.

El siglo XIX es definitivamente un siglo de danza. Esto tiene que ver más que con un cambio cuantitativo –se ha bailado, y mucho, en todas las épocas–, con la diferencia cualitativa respecto al baile que este período conlleva. La danza en el contexto europeo, tras siglos meneándose en el espacio de lo popular y lo carnavalesco, con la salvedad de sus incursiones en la Corte a través del ballet de acción en el Barroco, asciende en el siglo XIX finalmente al parnaso del reconocimiento público, elevación que tuvo lugar no sin la correspondiente discordia.⁹ El ballet romántico a principios del siglo XIX, con obras como *La Sylphide* (1832) o *Giselle* (1841), supuso la consolidación del carácter institucional o reconocimiento social de la danza, entendida ésta ya no sólo como divertimento del vulgo, celebración social o demostración de poder político, sino como elaboradísimo arte y espectáculo.¹⁰ Como explica Rae Beth Gordon (1998: 13), en 1869, con motivo de la

⁹ Sobre esta aseveración es, no obstante, necesario realizar algunas puntualizaciones históricas acerca de la constitución de la danza como campo institucionalizado, tema de por sí bastante complejo. En el período arcaico de la estética griega (s. VI-V a.C.), como explica Tatarkiewicz (1987: 19-35), el arte quedaba dividido en una modalidad expresiva –a la que pertenecían la poesía, la música y la danza, modos que constituyen lo que Nietzsche denominará arte dionisiaco o Zielinski *trinnica choreia*– y una vertiente constructiva –arquitectura, escultura y pintura–. Inicialmente la danza tenía un valor catártico, siendo una herramienta sanadora y de culto que “constituía no sólo una ceremonia de los sacerdotes, sino también un espectáculo para las masas. Originalmente, fue el arte principal de los griegos, que no poseían todavía una música independiente por sí sola, ejecutada sin gestos y movimientos” (Tatarkiewicz 1987: 23).

No obstante, si bien la danza contaba con un reconocido estatuto social en el mundo griego, el mundo romano desarrolló un modo libertino de la danza que nada gustó a la Iglesia, estereotipo bajo el cual la danza quedó condenada en el Medievo, si bien han llegado documentos de danzas o imágenes populares como la entrega extática en el baile de San Vito, tema que menciona Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, o la alegoría de la Danza Macabra o Danza de la Muerte, a la que Baudelaire dedica un poema en *Las flores del mal*.

Respecto al estatuto propiamente dicho de “Arte Bello”, nomenclatura para referirse a las artes que se desarrolla en el siglo XVIII, es conveniente apuntar –como señala Souriau (1990: 135-137, 409-411) en las entradas de su diccionario de estética referentes a “Arte” y “Danza”– que en la Escuela de Bellas Artes, nombre que se da en 1793 a la École Académique fundada por Mazarin, se incluyen las anteriores artes liberales del Renacimiento y, si bien aparecía la música, no era tal el caso de la danza. Sin embargo, en la obra de Charles Batteux *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* publicada en 1746 sí aparece la danza como una de las Bellas Artes junto con la pintura, la música, la poesía y la escultura.

Si en el siglo XIX puede hablarse de una constitución de la danza como género mayor es por la rápida progresión que sufrió el ballet con la posición de puntas aparecida a principios de siglo, y la profesionalización y extrema diversificación de los géneros y técnicas de danza y espectáculo que tienen lugar a partir de tal siglo.

¹⁰ No es que el ballet careciese de técnica o estatus hasta el siglo XIX. Por el contrario, la disciplina ya venía gestándose desde el siglo XVI, época en la que el ballet tiene sus orígenes. Asimismo, la historia del ballet se encuentra estrechamente ligada con la historia del género operístico –como bien explican historiadores de la danza como Isabel Ginot y Marcelle Michelle (2002) en *La danse au XX siècle* o Ana Abad Carles (2004) en *Historia de la danza*–. De hecho, la escritura de la danza comienza ya en el siglo XVI. En 1588 Thoinot Arbeau publica *L'Orchésographie*, texto en el que quedan descritos los pasos de danzas propias de la época como la gallarda o la pavana. Posteriormente, en 1669 Raoul Feuillet lleva a cabo la primera notación coreográfica. La realce también tuvo un papel fundamental en el desarrollo del ballet con Louis XIV, quien en 1651 hace su

inauguración de la ópera Garnier en París, se colocó en su fachada la escultura de Carpeaux *La Danse*. La representación del cuerpo desnudo en movimiento en un espacio destinado a la alta cultura conllevó un gran escándalo, pues parte de la sociedad compartía la opinión que expresó el pintor Renoir (1841-1919), quien profería que “the Opera is not a cancan”. Las así consideradas alta y baja cultura, a pesar de las constantes hibridaciones que han existido entre sus campos, habían de mantenerse convenientemente distanciadas y evitar exponerse a contaminaciones y contagios.¹¹

Esta tensión entre alta y baja cultura se produce al hilo de la aparición de los cafés-concierto. El siglo XIX no sólo consolida el ballet como espectáculo e hito romántico capaz de llevar a escena las atmósferas etéreas y espectrales que el romanticismo propugnaba en el régimen de las artes plásticas, sino que este siglo ve también la consolidación de los cafés-concierto. Éstos, nacidos en París en el siglo XVIII, suponen el reverso de los teatros. Eran espacios de ambiente distendido en los que se mostraban diversos números interpretativos y musicales, y en los cuales los espectadores podían beber y conversar al hilo de los espectáculos. Los cafés-concierto adquirirán múltiples formatos – cabaret, vodevil, music hall, burlesque, freak shows, revista...– siendo su variante española los cafés-cantante que se desarrollarán entre 1850 y 1920, en los cuales el flamenco se va a consolidar como el género artístico que hoy conocemos.

primera aparición teatral en una escena de *Cassandra* y en *Le Ballet de la nuit* como el Rey Sol. Además, es Louis XIV quien en 1713 funda la Escuela de Danza en la Ópera. En el siglo XVII, concretamente en 1661, se funda la Academia Real de Danza dirigida por Pierre Beauchamp, quien era maestro de danza del rey y quien sistematiza las posiciones del ballet. A finales del siglo XVIII, con anterioridad a la aparición del ballet romántico en la década de 1830, tienen ya lugar obras de ballet en la ópera de París con Pierre Gardel, quien en 1787 se convierte en su director. Es lo que se denominó “ballet anacrónico” –como *Achille à Scyros* de 1806 o *Le Berceau d’Achille* de 1811–, así llamado porque en él se trataban tramas mitológicas que había expuesto el poeta griego.

¹¹ Las nociones de alta y baja cultura y su constitución como campos diferenciados son el tema de otro gran debate en la historiografía de las artes escénicas, pues la configuración de tales campos como espacios propios se configuró, en contra de una delimitación clara y ortodoxa, a través de las hibridaciones y contaminaciones entre ambos, tesis que defienden distintos historiadores estudiando justamente la recepción, intercambios, mixtificaciones y traducciones que tuvieron lugar entre diversas manifestaciones artísticas. Para tratar esta cuestión recomiendo encarecidamente acudir a los siguientes textos: *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936*, catálogo de la exposición que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía en 2008 comisariada por Patricia Molins de la Fuente y Pedro G. Romero, *Sociología del cante flamenco* (1991) y *Y Carmen se fue a París* (2006) de Gerhard Steingress y el libro de 2009 *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)* de Idoia Murga Castro.

Asimismo, la danza no sólo se presenta como tema escénico a través del ballet y el variadísimo panorama de los teatros, sino también como objeto y estructura de dos invenciones que marcan la modernidad decimonónica: la fotografía, que en ciertos momentos apareció ligada a las artes de feria, y el cine, el cual comenzó su andadura constituyéndose como uno de los números que se presentaban en los espectáculos de variedades. Y a ello hay todavía que sumarle otros materiales y formatos en los que la danza hace acto de presencia: Exposiciones Universales (a partir de 1851), *revues* de espectáculos en periódicos, escenas y descripciones de danza en la literatura, biografías de bailarines y artistas, o la representación de la danza en las artes plásticas tanto en la pintura como en la escultura. Todos ellos son espacios en los que la danza acontece y en los cuales, a través de otros formatos y soportes distintos de la acción misma del cuerpo bailando, conserva su memoria gestual.



Jean-Baptiste Carpeaux (1865-1869), *La danse*. Musée d'Orsay, París.

Por lo tanto, la danza en este período no es un lugar unívoco, sino espacio común y expandido, cuya superabundancia principalmente denota que la danza es un lugar de cruce en el que las artes escénicas, la literatura, el discurso clínico, la sociología, la política y la filosofía intersectan. En consecuencia, de cara a una tesis como ésta, la cual es planteada desde la teoría estética, lo que ofrece la danza es un lugar de discurso en el que sentar a

debatir agentes aparentemente dispersos, entre ellos mismos ignorados e incluso antagónicos. Esta perspectiva sobre el fenómeno de la danza en la modernidad es la que sostienen Rae Beth Gordon, con obras como *Dances with Darwin 1875-1910: Vernacular Modernity in France* (2009) y *De Charcot à Charlot. Mises en scene du corps pathologique* (2013), y Georges Didi-Huberman, con textos como *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982) o *L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg* (2002), enfoque que está a la base del modo interdisciplinar de investigación de ambos autores. Es más, que la danza sea un lugar de intersección expone no sólo una referencia a sus posibles modos de estudios, sino a su misma estructura óptica, la cual se asienta sobre la encrucijada de lo ambiguo: la danza se constituye como ese espacio que, más allá de su puntual presencia en la hechura de un cuerpo, no puede más que dejar constancia y pervivir en el anacronismo –concepto utilizado por Didi-Huberman en la historia del arte–, el cual configura esa contradicción y fascinación de la pervivencia de la danza en otros soportes que nada tienen que ver con los modos en los que quedó primigeniamente planteada y constituida. La danza no pervive a través de sí misma. Por el contrario, es una permanente referencia a la otredad, pues no queda sino en el registro que deja su traza a través de la literatura, la fotografía, la pintura, el cine o la escultura. La danza *vive sin vivir en sí*, haciendo del carácter de lo exiliado o diaspórico categorías historiográficas fundamentales para la historia de las ideas estéticas.

Esta prodigalidad hace que abarcar un fenómeno como la danza entre el siglo XIX y principios del siglo XX sin criterio alguno implique adentrarse en un laberinto sin haberse preocupado por dejar un cordel bien atado que permita regresar. En tal circunstancia se corren dos peligros: la imposibilidad de avance o retroceso ante tal abarrotamiento de lugares en danza por explorar, o el movimiento errático que conlleva carecer de criterio, lo cual acaba por obligarnos a estar de boca en boca tomando de prestado y repitiendo un catálogo de lugares comunes a los que uno sólo se aproximó de oídas y por mandato externo. En este sentido, el modo de acceso a la danza que tanto Rae Beth Gordon como Georges Didi-Huberman proponen, entendida ésta como encrucijada o espacio de intersección, ha sido una valiosa, admirada y muy útil referencia.



Edgar Degas (1876-77), *Café-Concert à Les Ambassadeurs*. Musée des Beaux-Arts Lyon.

La cuestión más dificultosa ha sido averiguar qué tertulianos habían de ser invitados a charlar en la mesa, porque la cuestión crucial en una tesis, o al menos éste ha sido el caso en esta investigación, es que cuando se empieza a realizar la pesquisa doctoral, lo que precisamente se ignora es que al lugar al que una se adentra lleva el nombre de laberinto. Por ello, sólo cuando una ya se adentró los pasos suficientes para saberse en un galimatías y reconocerse perdida, es entonces cuando se da cuenta de que la cuerda no se había traído de antemano (método deductivo), sino que había de construirse con lo que se llevaba *a priori* en la mochila y lo que se iba encontrando *a posteriori* en el camino (método inductivo). Además, a ello se añade la conciencia de que si bien se había entrado al laberinto por la puerta principal, raro sería que se acabase saliendo por la misma y no por algún socavón encubierto. Y que, por lo tanto, mucho iba a tenerse que trasegar para encontrar los materiales precisos y que, además, no todos los encontrados iban a ser útiles para el recorrido, sino que portar muchos de ellos no iba a suponer más que la incomodidad de cargarse en el extravío con un mayor peso. Por este motivo, y como ya he señalado en párrafos anteriores, en la medida que lo que se ha buscado es generar una investigación como propuesta de recorrido –el formato del ensayo entendido como ruta cartográfica–, en

la elección del corpus se ha acabado llevando a cabo una suerte de falsacionismo popperiano invertido: se han ido descartando materiales a medida que éstos quedaban refutados por alejarse completamente del trayecto trazado y obligaban a desviarse en extremo de aquellos jalones que habían de constituir la ruta argumental de una coreografía de lo dionisiaco entre la *flânerie* y las coreografías de masas. No ha sido sino a través del proceso del rechazo y corte de materiales el modo en que se han llegado a constituir los contornos del cuerpo principal de la investigación. Y para ello ha habido que perderse y desviarse en numerosas ocasiones, lo cual ha ido constituyendo un panorama de no-lugares que permitieron y posibilitaron esta tesis y que, sin embargo, quedaron excluidos de ella. Al respecto, el caso más flagrante ha sido la imposibilidad de insertar en la investigación el trabajo y materiales de archivo, y haber tenido que dejarlos aparcados para concentrarme exclusivamente en una bibliografía principal y secundaria de los temas de investigación y una selección iconográfica extraída de textos ya publicados y exposiciones. Con ello, el trabajo realizado en el archivo de la Staatsbibliothek zu Berlin y en el del Centre Nationale de Danse de París ha quedado fuera del cuerpo de tesis a la espera de mejor fortuna y una ocasión propicia. También es el caso de la cuestión de una fenomenología de la danza, que si bien surge en este período investigado a través de unas consideraciones colaterales de Edmund Husserl (1859-1938) en *Ideas II*, obra que se publicó póstumamente en 1952, ha sido imposible abarcar en esta tesis y ha quedado como apunte inicial de investigación a través de un artículo en la revista *Eikasias*. En este sentido, esta tesis se ha constituido como un clarísimo ejemplo de insistente proceso de ensayo-error en el que los traspiés han sido persistentes y en la que, pese a toda teórica paradoja de Zenón, no ha quedado más remedio que demostrar el movimiento andando; es decir, corroborar la verdad de Perogrullo que siempre pretende olvidar quien realiza un doctorado, la cual dice que una tesis no se escribe más que escribiéndola y que, por lo tanto, hay que afrontar y hacerse cargo del naufragio que se experimenta al contemplar una masa de materiales que, de primeras, resulta absolutamente amorfa e irreconocible, y persistir en la brazada.

Asimismo, las fuentes iconográficas utilizadas –escenas de películas, esculturas, dibujos, pinturas y fotografías que se encuentran a lo largo del texto, bien sea a modo de referencias citadas al hilo de la argumentación o específicamente como parte de las imágenes que acompañan al texto– son el resultado de un trabajo de selección en base a los temas y argumentos que se exponen en cada capítulo de la tesis. Por lo tanto, nuevamente en este

caso se ha jugado con la metodología del ensayo-error, constituyendo un cuerpo de investigación más vasto que ha habido que ir puliendo y perfilando a medida que se acotaban los temas de estudio.

No ya respecto al cuerpo iconográfico del texto, sino a las fuentes escritas, se ha seguido un criterio de bibliografía primaria y secundaria, cuya constitución ha resultado mucho más evidente en el caso de los capítulos que giran en torno a un autor –el caso de los capítulos sobre Nietzsche, Warburg y Benjamin– pero que, sin embargo, resultaba bastante compleja en los tres restantes –la figura de Salomé, el drama moderno y las coreografías de masas–. Esto se debe a que en el caso de los autores, hay una acotación de los temas que, si bien filtrada por mi propia perspectiva y línea argumental, viene mayormente impuesta desde ese exterior que conforma saberse inserto en una tradición de sentido respecto a la historiografía de los autores. Por el contrario, en el caso de los capítulos primero, quinto y sexto, en la medida que la delimitación del campo viene dada por mi propio enfoque, pues incluso la elección del tema es fruto de una decisión, la selección de la bibliografía ha sido mucho más compleja y ha habido que poner en marcha el criterio que se utiliza en la pintura de óleo en oposición a la acuarela: primero hay que aventurarse a emborronar e incluso oscurecer un tosco espacio de representación para después pasar a aclarar, perfilar y difuminar los lugares tomados. La acuarela, allí donde la forma se trabaja de lo claro a lo oscuro en la medida que el material no permite cubrir los colores, es una técnica sólo apta para espíritus avezados, de la cual una carece todavía de la formación, pericia y experiencia.

TRAMOYA O DISCURSO DEL MÉTODO

Nuevamente hay una imagen que la danza recupera como enseñanza para los estudios en Filosofía y Humanidades. Ésta reza 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, popping, break dance, clásico español, flamenco, kathak, derviche, twerking, técnica release... Igualmente, en la metodología de esta tesis 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: feminismo e iconología.

En primer lugar, en el tratamiento de los temas hay en esta tesis una perspectiva política, estética y principalmente vital que de evidente roza lo obvio, ya que en ningún momento trata de presentarse de soslayo. Por el contrario, ésta es exhibida sin tapujos. Ello no es porque la estrategia se base en enarbolarla como si de un fetiche ondeante se tratase, sino porque procura ejercerse. 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 reincente, 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 mienta; ni tampoco que ésta 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 airoosamente 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 tesis 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 conseguíamos mejorar la publicidad y aceptación de este tan denostado y malentendido, como también necesario e ineludible, *género*. Esta tesis 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, 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 Laurotis, Donna Haraway, Judith-Jack Halberstam, Judith Butler o

Paul B. 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 sexo-político de las imágenes reclamo a especialistas de los estudios visuales feministas como Estrella de Diego, Linda Nead, Helen Mc Donald, Susan Sontag o Camille Paglia.

Sin embargo, del mismo modo que esta tesis queda gustosamente 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 entreverado 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 tesis es una tesis en teoría feminista, pero se reclama principalmente como una tesis 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 B. Preciado (2002), *Gender Trouble* de Judith Butler (1990), *Ética marica. Proclamas libertarias para una militancia LGBTQ* 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 es mi tutora, 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 la tesis, 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 tesis 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 iconología* (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 sólo 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 aséptico 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 (1833-1911), sino más bien a partir de una hermenéutica al estilo de Gadamer (1900-2002).

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 subsanar en esta tesis dando un 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 sexo-políticos 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, Linda Nead, Helen Mc Donald, Susan Sontag o Camille Paglia. Es decir, se trata de poner el acento en los significados sexo-políticos 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 ya mencionados 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 sólo 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 tesis, 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 sólo a través de la palabra.

En último término, me gustaría hacer un breve apunte sobre la cuestión de los idiomas presentes en esta investigación. Esta tesis maneja un corpus textual en cuatro idiomas: francés, inglés, alemán y castellano. Por criterio simplificador pero, ante todo, por respeto hacia la labor de los traductores y editores de textos extranjeros al castellano, he insertado las citas en castellano 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, en aquellos casos de citas amplias con sangría (citas de más de tres líneas), he dejado la cita original en el cuerpo de texto e incluido una traducción propia a través del formato de nota a pie de página. Sólo 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 que aparece algún término crucial en el idioma de origen en torno al cual plantear una reflexión, he mantenido la cita en el idioma original y he realizado mi propia traducción del texto o bien una consideración a pie de página sobre el término.

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

PARTE PRIMERA. EL ANHELO

CAPÍTULO I.
SALOMÉ: CABALLO DE TROYA DE LA MODERNIDAD

La Reina se puso roja de furia, y, tras dirigirle una mirada fulminante y feroz,
empezó a gritar:
—¡Que le corten la cabeza! ¡Que le corten...!
—¡Tonterías! —exclamó Alicia, en voz muy alta y decidida.
Y la Reina se calló.

Lewis Carroll (1865), *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*

NOSOTROS, LOS MODERNOS

La modernidad, si bien se habla de ella como un limitable periodo histórico, puede ser también considerada como un espacio común de debate, una intersección semántica o un intento de dar cuenta del carácter de genealogía errática de nuestro tiempo, de sus saltos en el montaje, del collage dadaísta que se va componiendo entre los acontecimientos, su recepción histórica y los posteriores debates historiográficos.

Cual Babilonia académica algunos cifran su pistoletazo de salida con la invención de la imprenta con Guttenberg en 1436 o la conquista de América en 1492; otros hacen hincapié en Lutero y la reforma protestante hacia 1520. Por el contrario, ciertos interlocutores como Toulmin (1990: 5-14) reclaman la centralidad de un periodo posterior: la modernidad sería propiamente el período histórico del siglo XVII a partir de 1630. Sí, quizá existió una “protomodernidad” o antecedentes de la misma a través del humanismo renacentista en los siglos XV y XVI con Erasmo, Rabelais, Montaigne y Shakespeare, mas sería el siglo XVII, por su ruptura con la tradición medieval a través del pensamiento racionalista y el materialismo científico que comienza con Descartes (*Discourse de la methode*, 1637) y Galileo (*Dialogo sopra i due massimi sistema del mondo Tolemaico e Copernicano*, 1632) la época propiamente moderna. Tal fisura epistémica se consolidaría con los principios mecánicos de Newton de 1687, los cuales conformarían el sustrato cognoscitivo de la estructura económica de la Revolución Industrial a partir de 1750. Por otro lado, los hay quienes reivindican como Habermas (1989: 133-141), en su artículo “Modernidad: un proyecto incompleto”, el papel crucial de la Revolución Francesa en 1789 y de la Revolución Americana de 1775; es decir, el lugar decisivo de la caída del Antiguo Régimen como reivindicación política de una filosofía secular, la cual se consolidaría teóricamente con Kant en un proyecto filosófico de juicios morales universales e imparciales. Sin embargo, hay otros autores como Harvey (2008) en *París, capital de la modernidad* que preponderan en la demarcación del fenómeno moderno el papel del idealismo de Hegel (1770-1831) y el positivismo de Comte (1798-1857), heredero del cristianismo industrial de Saint-Simon (1760-1825) y capaz de ofrecernos una sociedad científicamente desvelada. Pero, ¿y la figura de Fausto?, reivindican otros autores como Berman (1982: 37ss.). En 1587 con *Faustbuch* y su consolidación romántica con la versión de Goethe de 1808 sí que encontraríamos la apertura a la existencia del ser del hombre moderno y la tragedia del

desarrollo. No obstante, también hay otros autores como Toulmin (1990: 5) que indican que en tales acontecimientos ya reseñados sólo hay preludios de lo que sería el acontecimiento sin duda inaugural de la modernidad: *La interpretación de los sueños* de Freud en 1895, haciendo paralelamente hincapié en el papel de la estética en la configuración de lo moderno a través del modernismo literario de Charles Baudelaire (1821-1867), Guillaume Apollinaire (1880-1867), Walt Whitman (1819-1892) o Vladímir Mayakovsky (1893-1930). Es decir, que la modernidad sería propiamente un fenómeno de las postrimerías del siglo XIX. Otros, que también hacen hincapié en el papel del siglo XIX, centran sin embargo su cronología en fenómenos algo anteriores al fin de siglo. Lo propiamente moderno sería no la aportación de Freud en sí sino, si acaso, la “destrucción creativa” que quedó señalada a través de la Revolución de 1848 en Francia (Harvey 2006: 7) y su asimilación conceptual a través de Schopenhauer (1788-1860) y Nietzsche (1844-1900).

Además, a esta atmósfera abigarrada y cacofónica, a nivel estético-político hay quienes añaden como Benjamin (2014: 67-104) en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire” que lo que realmente inauguraría la experiencia de la modernidad sería la nueva mirada que se presenta con la estética de la *flânerie* de Baudelaire. Es posible –inciden otros autores como Harvey (2006: 33-77)–, mas la figura del hombre moderno a través del dandi de Baudelaire y el *flâneur* de la lectura de Benjamin estarían ya en la mirada fisiológica que propone *La comedia humana* de Balzac (1815-1830). Quizá –comentan otros–, pero lo definitivo de la noción de modernidad sería, más que una experiencia estética, la estructura económica del capitalismo industrial; es decir, el concepto de modernización que se introduce a través de Saint-Simon (1760-1825) y Marx (1818-1883) referente a la economía y la política (véase Berman 1982: 95/ Harvey 2008: 89-92). Lo clave de la modernidad no sería el nacimiento de una experiencia estética *per se*, sino una categoría relativa a lo económico: el permanente dinamismo que la propia noción de burguesía lleva asociada a su posibilidad de existencia, es decir, el cambio constante al que los modos de producción y las relaciones sociales quedan sometidos. Sí, reclamará Baumann (2004) con posterioridad en *Modernidad líquida*, mas esa noción de dinamismo de la estructura burguesa habría pasado ya, a día de hoy, de un estado de profanación de lo sacro y evaporación de lo permanente –la manida aseveración del Manifiesto Comunista de 1848 “Alles Ständische und Stehende verdampft” (Marx/ Engels 1972)–, a la fluidificación de la estructura social de la actual

modernidad o posmodernidad en la cual todas las relaciones son informes, líquidas y están en permanente transformación.¹²

A tales tentativas de identificación histórica del concepto de modernidad, hay además que sumarle la promiscuidad semántica que el propio término ha ido desarrollando. La modernidad se declina de múltiples maneras. Por ello, la apelación a “lo moderno” pareciese funcionar cual evocación polifónica y ambigua antes que ofrecérsenos como un espacio acotado rotundamente. “Modernidad”, “sujeto moderno”, “modernización”, “filosofía moderna”, “modernismo”, “arquitectura moderna”, “posmodernidad”, “danza moderna” o “estado moderno” son algunos de tales referentes. Les invito a introducirse conmigo en un itinerario esquemático por las acepciones de estos términos.

Con anterioridad al siglo XIX el término “modernidad” hacía ya referencia a una serie de discursos que no tenían que ver todavía con el posterior capitalismo industrial. Por un lado, “estado moderno” alude al concepto de estado-nación que nacería entre 1600 y 1650 y que, como señala Toulmin (1990: 7), alude a “the creation of separate, independent sovereign states, each of them organized around a particular nation, with its own language and culture, maintaining a government that was legitimated as expressing the national will, or national traditions, or interests.” Por otro lado, moderno alude a un concepto propiamente filosófico en cuanto que filosofía racionalista y materialismo científico desarrollados en el siglo XVII con los ya mentados Descartes (1596-1650) y Galileo (1564-1642).

La denominación “lo moderno” acaece propiamente con Baudelaire, quien con su texto *El pintor de la vida moderna* del año 1863 pone nombre a un modo de experiencia.¹³ Baudelaire

¹² Esta manida aseveración del primer párrafo “Burgueses y proletarios” del Manifiesto Comunista tiene ciertos vaivenes en su traducción que darían lugar al desarrollo de un comentario de texto. Dejo aquí puntualizado simplemente lo siguiente: “Alles Ständische und Stehende verdampft” ha sido traducido al castellano por “Todo lo que se creía permanente y perenne se esfuma” y al inglés como “All that is solid melts into the air”, frase que da título al libro de 1988 de Berman. Sin embargo, *ständig* no es sinónimo de *ständig*. *Ständig* quiere decir continuo, permanente, ordinario y proviene del participio pasado del verbo *stehen* (*stehen-stand-gestanden*). Por el contrario, *ständig* no deriva exactamente del verbo *stehen*, sino del sustantivo *der Stand* que refiere a estamento, nivel o clase social, lo cual implicaría una nueva lectura de esta manida sentencia del manifiesto que ha sido pasado por alto tanto en lectores ingleses como castellanos. En comparación a ello, la traducción francesa del Manifiesto si ha hecho una lectura más respetuosa del texto en alemán: “Tout élément de hiérarchie sociale et de stabilité d’une caste s’en va en fumet.” Agradezco a mi amiga Manuela Glaser el haberme explicado el significado del término *ständig*.

¹³ Ésta es por ejemplo la tesis de Frisby (1986: 1s.), quien realiza un análisis del concepto de modernidad en Simmel, Kracauer y Benjamin:

es en cierto modo “inventor” de la modernidad, mas no porque cree sus condiciones de vida, sino porque ejerce el papel de narrador consciente que da el nombre de “vida moderna” a la experiencia de la cotidianidad en el mundo urbano. Además, inaugura la aproximación a lo moderno no ya como concepto sino como experiencia, cual acercamiento fenomenológico que remite a una manera de estar en la ciudad, de experimentar el mundo de modo limítrofe cual mundo que es simultáneamente novedad, amenaza y, principalmente, experiencia de la vida urbana, la cual es –como señala Casullo (1989: 40)– “la geografía central de lo moderno”. Tal concepto de lo moderno como experiencia prosaica en Baudelaire se define por oposición al pasado en cuanto referencia tanto a lo clásico como a lo primitivo, es decir, frente a la Antigüedad y la Naturaleza. Posteriormente, Benjamin recogerá tal concepto de lo moderno en su ensayo sobre Baudelaire *Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo*, obra en la que trabajó entre 1937 y 1939, e inclinará semánticamente el término hacia “la modernidad”, nombre que da título a la tercera parte de “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”. En este escrito trató de buscar, exponer y analizar a aquel que era según Benjamin sujeto político de tal experiencia de la vida moderna. Benjamin lo presentó como héroe y, bajo tal halo épico, rescató las figuras del *flâneur*, el traperero y la lesbiana como símbolos vitales de resistencia política en el capitalismo industrial.¹⁴

“Hence their diverse analyses of modernity – provisionally understood as the modes of experiencing that which is ‘new’ in ‘modern’ society – are intimately connected with diverse methodological presuppositions. What their analyses of modernity have in common is an orientation – often unwittingly – towards that which Baudelaire, as the originator of the modern concept of *modernité*, characterised as ‘le transitoire, le fugitif, le contingent’.”

¹⁴ La figura de la lesbiana es en Benjamin la más controvertida de estas tres figuras. La mirada de Benjamin está plagada de estereotipos y, además, no se ajusta a ciertos modos de la época decimonónica y la polisemia que el término cargaba en su momento, lo que haría necesario desarrollar una lectura crítica específica del uso de la noción “lesbiana” en Benjamin. Esta tarea ya ha sido comenzada con los apuntes de Susan Buck-Morss al respecto en su artículo de 1986 “The Flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”, al cual sería interesante añadir los análisis de los estudios feministas y queer sobre el lesbianismo en el siglo XIX de Judith Jack Halberstam (2008) en el capítulo “Presentismo perverso. La andrógina, la tríbada, el marido mujer y otros géneros anteriores al siglo XX” en *Masculinidad femenina* y las consideraciones de Judith R. Walkowitz en el parágrafo “Sexualidades peligrosas” del cuarto volumen del libro colectivo *Historia de las mujeres. El siglo XIX*. Dejo aquí apuntado una cita de Benjamin sobre lo que él denomina el “descubrimiento” de la figura política y literaria del lesbianismo en el siglo XIX en “El París del Segundo Imperio en Baudelaire”:

“En uno de los más grandes y célebres poemas de *Les fleurs du mal* las figuras femeninas portan nombres griegos: son *Delphine et Hippolyte*, poema dedicado al amor lésbico. Y es que la lesbiana es la heroína por excelencia de la *modernité*. Pues en ella una imagen de lo erótico que ejerce de guía en Baudelaire –la de la mujer que significa la masculinidad y la dureza– ha sido penetrada por una imagen histórica que posee un carácter de guía igualmente –la que corresponde a la grandeza en el mundo antiguo–. Eso viene a hacer inconfundible en *Les fleurs du mal* la peculiar posición de la lesbiana, y explica por qué, por mucho tiempos, Baudelaire pensó en darles el título global de *Les lesbiennes*. Por lo demás, Baudelaire está muy lejos de haber descubierto a la lesbiana para el campo del arte, pues Balzac ya la había conocido en su *Fille aux yeux d’or*, como Gautier en *Mademoiselle de*

A ello hay que añadir que, si bien en el siglo XIX se consolida la noción de Modernidad como experiencia de la vida urbana, también aparecen dos nuevos términos asociados: modernización, en cuanto que concepto que alude a una estructura económica, y modernismo, como modo de denominar una tendencia artística.

Por un lado, el concepto de modernización, término político-económico en Marx al que ya se ha aludido anteriormente a través de las consideraciones de Berman en su libro *All that is solid melts into the air*, señala el dinamismo intrínseco de la burguesía y de las condiciones de producción capitalistas. La propia condición de posibilidad de la burguesía como clase estaría marcada por un incansable dinamismo en el que las relaciones de producción y consumo se encuentran en permanente cambio. En sintonía con la tesis de Berman, el movimiento en sí mismo aparece entonces como estructura latente de la economía capitalista, la cual está basada en la permanente reconfiguración de los modos de producción y las relaciones sociales. Asimismo, la modernización, en la medida que queda constituida por el movimiento, llevaría inserta la posibilidad de la revolución, la cual aparece entonces como condición intrínseca del propio sistema; se trataría, pues, de un movimiento dialéctico que haría referencia al debate entre Marx y Saint-Simon acerca de que “ningún orden social puede alcanzar cambios que no estén latiendo en su condición existente” (Harvey 2006: 5).

Por otro lado, modernismo surge como término unificador en el que se encuadran variopintas disciplinas del periodo finisecular del siglo XIX como la literatura, la pintura, la arquitectura o la danza.

En primer lugar, Clement Greenberg (1909-1994) teorizaba en su artículo de 1961 “La pintura moderna” los rasgos que hacían de Manet (1832-1883), Cézanne (1839-1906), Kandinsky (1866-1944) o Mondrian (1872-1944) pintores pertenecientes a lo moderno. El

Maupin y Delatouche en la *Fragoletta*. Baudelaire también la encuentra en Delacroix cuando, haciendo la crítica de sus cuadros, nos habla algo encubiertamente de una «manifestación heroica de la mujer moderna en el preciso sentido de lo infernal».

El motivo procede del saintsimonismo, que con mucha frecuencia ha valorado en sus veleidades cúllicas la idea de lo andrógino. Entre ellas se cuenta el templo que debía resplandecer en *La ciudad nueva* de Duveyrier. Un adepto de la escuela señala sobre aquél: «Este templo debe representar a un andrógino, un hombre y una mujer... La misma partición debe preverse para toda ciudad, es más, para todo el reino y la tierra entera: existirán el hemisferio del hombre y el hemisferio de la mujer.» (Benjamin 2014: 134-135)

modernismo pictórico o pintura moderna significaba para Greenberg la traslación del concepto de autocritica de Kant (1724-1804) a la esfera del arte: la pintura habría quedado condenada a la inmanencia de su propia disciplina, teniendo que ser capaz de justificarse a sí misma del mismo modo que el pensamiento había quedado obligado a realizar una autocritica desde su interior.

“Identifico lo moderno con la intensificación, casi la exacerbación, de la tendencia autocritica que empezó con Kant. Puesto que este filósofo fue el primero en criticar los medios mismos de la crítica, veo en Kant el primer moderno verdadero. La esencia de lo moderno consiste, en mi opinión, en el uso de los métodos específicos de una disciplina para critica esta misma disciplina. Esta crítica no se realiza con la finalidad de subvertir la disciplina, sino para afianzarla más sólidamente en su área de competencia.” (Greenberg 2006: 111)

Más allá de señalar las condiciones de producción de la pintura modernista, Greenberg estaría indicando, a través de su análisis de la pintura, la noción de autocritica como enclave propiamente moderno. Lo moderno señala el blindaje de las disciplinas. Es decir, Greenberg nos habla a través del caso de la pintura de la consolidación a partir de la filosofía de Kant de una forma discursiva que revierte constantemente hacia dentro, que condena a las disciplinas a una suerte de solipsismo o endogamia, que obliga a legitimar la autonomía de una disciplina en base a sí, como si incluso la posibilidad de una realidad externa acabase siempre por volcar al pensamiento sobre sí mismo en una suerte de útero epistemológico en el que se barruntan incansablemente las propiedades sobre las que el pensamiento se asienta; algo así como una inclinación inevitable del conocimiento humano hacia la intimidad patológica o la estructura infranqueable del pensamiento como fuerza centrípeta. La pintura modernista sería justamente modernista en tanto que kantiana. La pintura modernista es digna de su nombre porque deja de justificar la legitimidad de su campo en base a su capacidad para ser una copia potencial de la realidad –al modo que pretenden el realismo o el naturalismo– para, por el contrario, pretender orientarse hacia las propiedades que no compartiría con ninguna otra esfera del arte o de la realidad: el uso del color como medio para desdibujar y olvidar la forma, la desidentificación del espacio de los objetos y la potenciación de la bidimensionalidad del lienzo.

Asimismo, a raíz de las consideraciones de Greenberg sobre el arte modernista, llega a surgir incluso el término “crítica modernista” para indicar una manera característica de

aproximarse a la obra de arte. Es Rosalind Krauss (1993: 24) quien expone esta orientación metodológica, tanto perspectiva como retrospectiva, presentándola del siguiente modo:

“La critique moderniste est innocente. Son innocence se manifeste de trois façons: invoquant sans relâche la temporalité, elle refuse d’y reconnaître l’armature perspectiviste sur laquelle elle structure l’art qu’elle défend [...] elle refuse de voir son «histoire» comme une perspective, *ma* perspective, c’est-à-dire seulement *un* point de vue, la critique moderniste a cessé de suspecter ce qui lui paraissait aller de soi, son intelligence critique a désappris à se méfier de ce qu’elle tenait pour acquis.”¹⁵

Respecto al modernismo literario el concepto hace referencia, según qué críticos, a autores del siglo XIX en general, o del fin de siglo y los inicios del siglo XX en concreto, tan dispares como Marx (1818-1183), Kierkegaard (1813-1855), Whitman (1819-1892), Baudelaire (1821-1867), Melville (1819-1891), Carlyle (1795-1881), Stirner (1806-1856), Rimbaud (1854-1891), Strindberg (1849-1912), Apollinaire (1880-1918), Mayakovsky (1893-1930) o Dostoievski (1821-1881). Asimismo, como señala Oriol Bohigas (1973), el modernismo literario en lengua castellana, inspirado por el simbolismo y el parnasianismo franceses, fructificó en el fin de siglo con autores como Rubén Darío, Juan Ramón Jiménez, Valle Inclán, Gabriela Mistral o Manuel Machado.¹⁶

Ante tal rebotante enredo, es quizá la sistematización retrospectiva de la literatura modernista llevada a cabo en el siglo XX lo que facilita hablar de una literatura modernista como concepto unificador. Berman (1988: 23-27) recoge tres tendencias en la historiografía de la noción de literatura modernista. En primer lugar, a través de Barthes y Greenberg, el modernismo quedaría configurado como movimiento propio por su autorreferencialidad o la máxima del arte en sí mismo como ente autónomo. En segundo lugar, a través de Rosenberg, Trilling, Poggiolo y Steinberg, accederíamos a una lectura más bruna del modernismo, en el cual predominaría el sentido de revuelta y destrucción permanentes, además de una sensación de carencia de alternativas, como rasgos fundamentales del

¹⁵ “La crítica modernista es inocente. Su inocencia se manifiesta de tres maneras: invocando sin tregua la temporalidad, ella rechaza reconocer el armazón perspectivista sobre el cual ella misma estructura el arte que defiende [...] ella rechaza ver su historia como una perspectiva, *mi* perspectiva, es decir, ser solamente un punto de vista, la crítica modernista ha dejado de sospechar de aquello que le parece evidente por sí mismo, su inteligencia crítica ha olvidado cómo sospechar de aquello que daba por sentado.” (Traducción propia)

¹⁶ Oriol Bohigas (1973: 79-81) ya señalaba las variopintas declinaciones del término de lo moderno y a este polisémico debate añade la noción de “modernismo religioso” en referencia al “movimiento religioso europeo que fue condenado en 1907 por el papa Pío X en su Encíclica *Pascendi Dominici*.”

movimiento. Finalmente, el modernismo se recogería también como movimiento afirmativo a través de McLuhan, Fiedler, Sontag o Venturi, quienes reivindicarían su capacidad para romper las fronteras entre la vida y el arte, pues el movimiento desplaza la tiranía de la especialización hacia una suerte de respetable diletantismo capaz de mezclar y aunar diferentes soportes y técnicas artísticas.

En el ámbito de la arquitectura, también se señalan los términos de Modernidad y Modernismo. Con el término “arquitectura modernista” se alude a la tendencia nacida a finales del siglo XIX en relación con el surgimiento del *Art Nouveau*, corriente que se contrapuso al academicismo del momento y que también se conoció como *Sezession* o *Jugendstil*. Con anterioridad, en la década de 1860, ya había surgido con William Morris el movimiento “Arts and Crafts”, reacción al mal gusto de la producción en masa de objetos industriales. Alastair (1994: 7-8) señala que el *Art Nouveau* fue también una reacción al gusto decorativo en la época victoriana, dominado por un impostado eclecticismo y un reiterativo abigarramiento en el diseño de interiores. El modernismo arquitectónico se caracterizó por la presencia de elementos ornamentales inspirados en formas vegetales, arabescos y redondeces, un predominio de lo decorativo que se fundía con lo funcional. De este movimiento fueron arquitectos relevantes Otto Wagner (1841-1918) y Joseph Maria Olbrich (1867-1908) en la Secesión austriaca, Victor Horta (1861-1947) y Henry Van de Velde (1863-1957) en Bélgica, Hector Guimard (1867-1942) en Francia, Domènech i Montaner (1850-1923) y Antonio Gaudí (1852-1926) en España (véase también Greenhalgh 2000).

Asimismo, no ha de confundirse el concepto de arquitectura modernista con el de arquitectura moderna, el cual hace referencia a la tendencia arquitectónica desde los años veinte hasta la década de 1970 que encabezaron Le Corbusier (1887-1965), Mies van der Rohe (1886-1969), Walter Gropius (1883-1969), Alvar Aalto (1898-1976) y Jorn Utzon (1918-2008) (véase Heynen 1999). En tal tendencia predominaba la ausencia de ornamentos, la utilidad y funcionalidad del edificio y la belleza orientada hacia una finalidad, principios que presentó Bruno Taut (1880-1938) en *Die neue Baukunst in Europa und Amerika* de 1929. Con posterioridad, se llegará incluso a acuñar el término arquitectura posmoderna, que fue utilizado por Heinrich Klotz (1935-1999) para referirse a la arquitectura a partir de 1970 con Robert Venturi, quien recupera frente a un estilo

moderno, minimalista y sobrio, la tendencia hacia lo decorativo, fantástico y disfuncional, el uso del color local y las referencias históricas en los edificios (véase Filler 2012).

En cuanto al ámbito de la danza, los discursos giran en torno a lo que se denomina “modernismo coreográfico”. Siguiendo a Suquet (2012), ésta es una noción extensiva que indica múltiples formas nuevas de espectáculo que aparecen en Occidente entre 1870 y 1945, y a través de las cuales van a surgir diferentes visiones del cuerpo en danza que no coinciden necesariamente con el imaginario de la bailarina etérea del ballet romántico. Cuando hablamos de modernismo coreográfico hablamos, pues, de *music hall*, *Tiller Girls*, espectáculos de *variétés* y *vaudeville*; pero también estamos considerando la renovación del ballet romántico a través de los ballets rusos de Diáguilev (1872-1929), el ballet triádico de Oskar Schlemmer (1888-1943), el helenismo o la relectura de la Antigüedad a través de Isadora Duncan (1877-1927) y las aportaciones sobre el ritmo de Delsarte (1811-1871) o Dalcroze (1865-1950). Y ahí no acaba el imaginario coreográfico de la modernidad, pues su saturación continúa con el exotismo en las danzas de Ruth Saint Denis (1879-1968), la llegada de los bailes afroamericanos a la escena parisina con Josephine Baker (1886-1973), la reinención del folclore ruso o de los bailes españoles a través de su hibridación con las vanguardias artísticas en el primer tercio del siglo XX o el renacido primitivismo como pulsión de movimiento, retorno a un estado originario o memoria comunitaria a través de la danza expresionista de Mary Wigman (1886-1973) y Rudolf von Laban (1879-1958) y de la danza moderna de Marta Graham (1894-1991).

A este variopinto espectro de artistas y modalidades estéticas hay que añadir una última holgura: la noción de modernismo coreográfico no es sólo una noción extendida en su sentido semántico, sino también en la temporalidad, ya que comprende un prolongado paréntesis que transcurre desde el periodo finisecular del XIX hasta la clausura de la Segunda Guerra Mundial y transita entre decadentismo, impresionismo, vanguardias y totalitarismos.

A su vez, la noción de modernismo coreográfico excede a la noción de danza moderna, concepto que, en un sentido muy amplio, hace referencia a la danza de finales de siglo que rompe con las reglas y criterios del ballet clásico: mayor arraigo al suelo frente a la elevación del ballet, pies descalzos frente a las puntas del ballet clásico y movimientos más

naturales –pero no por ello, en muchos casos, menos exigentes, experimentétese por ejemplo la técnica Graham– frente a la fuerte ortopedia técnica del ballet. Dentro de la danza moderna se incluyen a artistas como Loïe Fuller (1862-1928), Isadora Duncan (1877-1927), Ruth Saint Denis (1879-1968), Marta Graham (1894-1991) o Doris Humphrey (1895-1958).

Asimismo, surge la noción *Ausdruckstanz* –danza expresionista o expresionismo en danza– como subcategoría problemática dentro de lo que se considera como danza moderna (véase Howe 1996: 1; Brandstetter 1995: 34). La danza expresionista, también conocida como *New Dance*, *New Artistic Dance*, *New German Dance* o *The Central European Dance*, surge propiamente como una ramificación específica posterior al surgimiento de la danza moderna finisecular. Concretamente ésta se configuró entre 1914 y 1917 a través de los cursos y experiencias de Rudolf von Laban en la comuna suiza *Monte Verità* y será conocida a partir de la década de 1920 como *Ausdruckstanz*. Tuvo fuerte conexión con el expresionismo en general en sus corrientes pictóricas y cinematográficas y en esta tipología se incluyen bailarines como Mary Wigman (1886-1973), Rudolf von Laban (1879-1958), Suzanne Perrottet (1889-1983), Sigurd Leeder (1902-1981), Kurt Jooss (1901-1979), Gret Palucca (1902-1993), Hanya Holm (1893-1992), Rosalía Chladek (1905-1995), Dore Hoyer (1911-1967), Grete Wiesenthal (1885-1970) o Harald Kreutzberg (1902-1968).

Y si en tales disquisiciones sobre la modernidad todavía quedaba algún recoveco por dilucidar, añadamos a esta verbena conceptual del término y sus declinaciones una conciencia de resaca póstuma a través del debate sobre la posmodernidad, el cual me limito a dejar señalado. En 1965 Peter Drucker publicaba *Landmarks for tomorrow*, libro en el que argumentaba el desfase anacrónico que suponía ya en la década de los sesenta continuar haciendo uso del término modernidad. Según Drucker, el concepto de modernidad habría quedado obsoleto al no ser ya aplicables las condiciones sociopolíticas y económicas del capitalismo industrial del siglo XIX. A ello añadía que los estados-nación contemporáneos no tenían una correspondencia con el concepto que se tenía de los mismos, en tanto que unidad política, en los siglos XVII y XVIII. A raíz de mayo del 68 el debate se ampliará con pensadores como Foucault (1926-1984), Barthes (1915-1980), Derrida (1930-2004), Lyotard (1924-1998) o Baudrillard (1929-2007).

Considerando estas disquisiciones históricas y semánticas de la ambigua modernidad, naufragar ante este litigio encarnizado entre cronistas y expertos pareciese inevitable. Ante

este estado de confusión y emergencia, probemos lo siguiente: incorporemos una metodología genealógica como flotador alternativo al salvavidas epistémico que ofrece la consistencia maciza del debate propiamente histórico.

En el texto de 1971 “Nietzsche, la genealogía, la historia” Foucault recuperaba a Nietzsche para cuestionar la construcción de la historia que éste ya presentaba en “Verdad y mentira en sentido extramoral” de 1873. La inocencia de la búsqueda de un origen o verdad en el pasado y la altanería de la propia historia, la cual ignoraría su intrínseca vulnerabilidad epistémica en pos del hallazgo de una esencia inmutable, son los dos ejes que Foucault despliega críticamente en este escrito. La genealogía, aún apoyándose en acontecimientos pasados, no busca la verdad del hecho en sí en pos del prejuicio de una construcción lineal y evolutiva de la historia, sino más bien las condiciones de producción de verdad en un discurso y la emergencia, antes que el origen fáctico, como lugar de enfrentamiento y tensión. Genealogía es, pues, ver cómo se ha construido la historia en la articulación de las relaciones entre cuerpo, poder y verdad.

Siguiendo a Nietzsche y a Foucault, reitero entonces el carácter de la modernidad como colectividad semántica o espacio común de debate: maraña de acontecimientos, desasosiegos, voluntades, fragmentos, recepciones y cuerpos a los aún hoy nos remitimos tratando de buscar un habla común desde el que poder conversar sobre nuestro actual estar en el mundo. El concepto de modernidad, tan manido e inmerso en discusiones bizantinas, un léxico de estructura coral cuando no cacofónica, es hoy justamente en su carácter conflictivo una evocación a lo común, una disposición discursiva asamblearia, un lugar diacrónico: la permanente actualización y nostalgia de imágenes, dudas, silencios e incoherencias dispersas en el pasado, a través de las cuales tratamos de dar sentido a lo presente y dialogar. La modernidad es, por decirlo con el título de un libro, el de José de la Vega a finales del siglo XVII, “confusión de confusiones”. Modernidad es, principalmente, un concepto plural y descentralizado y, por tanto, una intersección epistémica en la que encontrarse y poder generar discurso o, en palabras de Casullo (1989: 11), “la controversia de una época”.

Por lo tanto, y si ustedes tienen a bien permitirme esta metáfora desvergonzada, diríase que la modernidad rara vez es una recepción oficial con estudiadas invitaciones y cuidados

protocolos; por el contrario, ésta es, si acaso, un cuarto oscuro en el que intercambian significados, cual orgía semántica, cuerpos antagónicos e insospechados, los cuales, colindando unos con otros, sin embargo, rara vez alcanzan a verse el rostro y a arrancarse la máscara. Y si hay un espacio que identifique a la modernidad como lugar común, éste es la estructura caleidoscópica de la ciudad, la cual queda trasladada desde la geografía local, al ámbito de la palabra, la querella y el argumento. La ciudad no es sólo una localización espacial, sino también una geografía de pensamiento: el lugar de concurrencia en el que desarrollar una narración siempre intermitente, fragmentada, inacabada y condenada a la falta de exhaustividad. Una encrucijada que, además, haciendo abuso de unas palabras de Alfred Jarry (1982: 178), conforma un espacio que, teniendo lugar o más bien lugares, no está exactamente en ninguna parte. Es decir, a lo Ubu Rey, en cuanto que este universo digresivo de la modernidad, rebotante de intermitencias e irrupciones, se sitúa en “Polonia, que es, como hemos dicho, Ninguna Parte.”

Observando los distintos debates, textos, geografías y fragmentos, parece que la modernidad es ante todo una contradicción palpitante; una sincronía de promesa y destrucción que quisiese abandonar la memoria para arrojarse a la esperanza; el ocaso y el sueño en los que el superhombre nietzscheano, la destrucción creativa o el empuje hacia una revolución determinante se pretendiesen anhelos de encontrar el modo de narrarse en una tensión insalvable –la tensión de la modernidad como un mundo atravesado por el movimiento, transido por lo efímero, condenado a una inmanencia de lo dialéctico–.

Prometeo de Kafka (1920) es un signo propio de su tiempo: en la dinámica insaciable de lo moderno, esa eterna roca sobre la que descansa un cíclico sufrimiento y sanación del ser humano, no puede más que aburrir soberanamente. Y allí quedó letárgica, santificada y hermética, abandonada de dioses, de bestias, de heridas todavía abiertas, mientras los hombres peregrinaban hacia la frenética epifanía urbana tratando al menos, ante la huida de lo divino, de pasar el rato. Prometeo quedó fuera de lugar en el mundo moderno, pues su severidad ante la vida y el conocimiento resultaban intraducibles y agotadores para el cinismo y desengaño contemporáneos. Y Prometeo quedó sustituido por Sísifo, tránsito del peñasco inmóvil a aquel en inacabable movimiento: dialéctica del absurdo, volcada sobre sí, pero también hipnótica tarea que mantiene la mano humana siempre entretenida en su inutilidad de piedra. La piedra de Prometeo era demasiado taciturna para los efervescentes

quehaceres del mundo contemporáneo. La de Sísifo, con tanta ida y venida, en ese sempiterno trasiego, puso a los inaccesibles arcanos los convenientemente vistosos y llamativos fuegos de artificio.

Alejado el mundo de toda revelación misteriosa, en una modernidad recorrida por el movimiento, entrar a tales pistas de baile reclama posicionarse con táctica rítmica. Ante la ausencia de posibilidad de una narrativa lineal de la modernidad surge la necesidad de presentarla como conjunto de espacios semánticos en torno a los cuales se debate y se presta hablar de la aparición de ciertos puntos de enfrentamiento como lugares de emergencia, antes que pretender revelar la historia en un delirio de plenitud autocognoscente.

Además, si la modernidad acontece como espacio común de producción de discurso, la propuesta de un acontecimiento fundacional es, por lo tanto, no el hecho de un debate propiamente histórico, sino un simple recurso de acceso; es decir, una suerte de rito iniciático que trata de seducirle a usted, lectora o lector de esta tesis, para animarle a arrojarse de mi mano a este valle de violentas tempestades discursivas que es el debate de la modernidad, proponiéndole una determinada cumbre o altura desde la que poder precipitarse. Una entrada, pues, para dar el salto, una manera de abrirse paso en la discusión, la incorporación de una nueva gramática que quizá añada o que, al menos, levante la mano para tratar de conversar con los ya planteados debates.

En esta ocasión, el caballo de Troya al que les invito a introducirse conmigo para acceder discretamente a tal escenografía diseminada de la modernidad es la figura de Salomé. La hija de Herodías fue símbolo y síntoma del variado imaginario de lo moderno que se destila entre la acotación artificiosa que les propongo de los dos siguientes momentos literarios: la figura del *flâneur* en Baudelaire a partir de *Salón de 1859* y la obra de teatro *Salomé* de Oscar Wilde de 1893, con la incorporación complementaria de un exuberante universo de Salomés escénicas en el fin de siglo. Bien es cierto que entre tal propuesto paréntesis recorreremos antes de llegar a Troya algunos otros escenarios. Tendremos que acechar sibilamente distintos movimientos y estrategias retóricas de las disciplinas artística, científica, literaria y política para desvelar, justo cuando ya nos encontremos en la noche de un aparente sueño y borrachera distantes, la fuerza política de este mito. Y así, ocultos en

las entrañas hípicas de Salomé, estaremos entrando no sólo en la *polis*, sino también en una mesa de debate. A través de su mito podremos observar acorazados cómo se generan las condiciones de verdad que hacen posible determinados discursos de la modernidad y desde qué lógicas de género están siendo producidos.

El mito de Salomé es caballo de Troya por diferentes motivos. En primer lugar, Salomé es un trampantojo sexo-político a través del cual las mujeres van a acceder al mundo del arte. Supone una reapropiación de las condiciones políticas que las deslegitimaban y circunscribían, pasando con ello de ser objeto de deseo a sujeto deseante. Caballo de Troya, pues, porque a través de él las mujeres entrarán en una *polis* adversa, accediendo al espacio público encubiertas bajo la apariencia de un regalo que se le hace a la ciudad. Caballo de Troya también porque Salomé es una bomba de humo o un mito contemporáneo –como señala Patricia Molins (1995)–, es decir, una creación estética que oscila entre las mujeres marmóreas y vampíricas de Baudelaire, el imaginario de la *femme fatale* del fin de siglo, el antropomorfismo erotizado del espacio urbano y los movimientos feministas de la época. Salomé no existe más que en las ensoñaciones simbolistas de los escritores, es un significante polisémico, un imaginario estético-político que se inscribe en el mundo moderno primero como alteridad y luego como reescritura subversiva de una fantasía erótica. Finalmente, es Salomé caballo de Troya porque su mito se configura como una narración que se despliega cual táctica bélica, cual invasión capaz de contaminar y desgarrar todo lo que toca, cual figura tóxica que se refugia bajo la preliminar apariencia inocua de entretenido objeto de deseo.

DEL ROMÁNTICO AL FLÂNEUR

“Nur die *ergangenen* Gedanken haben Wert.”
Nietzsche (1888), *Götzen-Dämmerung*¹⁷

En 1863 Baudelaire publicaba en el diario *Le Figaro* en tres entregas su libro *Le peintre de la vie moderne*, texto dedicado a Constantin Guys, pintor que fue una rareza o excepción en un tiempo todavía dominado por los temas mitológicos en la pintura y la corriente realista.¹⁸

¹⁷ “*On ne peut penser et écrire qu’assis* (G. Flaubert). –¡Ahí te tengo, nihilista! La carne sentada es justamente el *pecado* contra el espíritu santo. Sólo las ideas *caminadas* tienen valor.” (Nietzsche 2002: 42)

¹⁸ En las ilustraciones de Constantin Guys y Honoré Daumier existe ya el precedente de Goya. Éste fue un pintor de lo moderno por varios motivos. En primer lugar, como señala Valeriano Bozal (2010: 23), comenzó

Escrito entre 1859 y 1860, su redacción acompañó a la de *Salón de 1859*, texto en el cual Baudelaire presentaba sus principales teorías sobre el artista, mientras que aquellas sobre la belleza ya habían quedado reflejadas en *Salón de 1846*.¹⁹



1.1. Francisco de Goya y Lucientes (1797-1798), *La tortura del dandy*, Museo Nacional del Prado.

Con *Le peintre de la vie moderne* Baudelaire inauguraba la noción de lo moderno antes como experiencia que como concepto teórico. Es decir, mostraba la comprensión histórica de una época antes marcada por la experiencia del hecho que por el acontecimiento en sí, tomado éste en su configuración aislada de estudio o en tanto que recepción intelectual distanciada. El acontecimiento nos desborda en cuanto que vivido y no en tanto que

a dotar de movimiento a las imágenes para aportar carácter de veracidad al costumbrismo, “eliminando la sensación de «pose»”, como se muestra en el cartón para tapiz *La nevada* (1786). Además, la reflexión jocosa e interrogante sobre la vida moderna se halla ya en la colección de dibujos y estampas de Goya. El *Álbum de Sanlúcar* (1796), *Álbum de Madrid* y *Álbum G* recogen motivos de la vida en España y finalmente en Francia, donde vivió entre 1824 hasta su muerte en 1828 en Burdeos.

De hecho, el decadentista Huysmans cita a Goya en varias ocasiones en su novela *A contrapelo*:

“Preso de una indefinible sensación de malestar ante la contemplación de estos dibujos, al igual que le ocurría con algunos de los *Proverbios* de Goya con los cuales tenían un gran parecido, o al acabar una lectura de Edgar Poe cuyos espejismo alucinantes y cuyos efectos aterradores Odilon Redon parecía haber transferido al arte de la pintura.” (Huysmans 2012: 189)

¹⁹ La mencionada antítesis entre la concepción realista del arte y aquella que propone Baudelaire es sintetizada por Águila Gómez (2005) del siguiente modo. Baudelaire rechaza el arte considerado realista por los siguientes motivos: porque sobre el valor de lo Bello se antepone aquel de lo Verdadero, por dar preferencia la función del arte como imitación de la Naturaleza y no como valor creativo en sí, y por pretender desplegar un universo sin sujeto en la obra de arte.

recepción aséptica de aquello que acontece. Lo moderno comienza así a indicar la vivencia del hombre en el cotidiano de la ciudad, un mundo dominado por la transformación, la fugacidad y los contrastes. En la mirada del artista baudelaireano el universo urbano acontece en sus supuestas insignificancias como tema central de la obra de arte, y frente a dioses, ninfas y otros dramas mitológicos se levanta la gran tragedia de lo cotidiano. Ambientes, personajes y situaciones de total irrelevancia para aquella concepción del arte con mayúsculas, aquellos temas que quedaban justamente condenados al ostracismo en los salones oficiales, invadieron con Baudelaire el que había de ser escenario central de la vida del verdadero artista: su experiencia en la ciudad.

Frente a la épica romántica se sublevaba un hijastro nunca pródigo: Charles Baudelaire. Retando a esa mirada al infinito del caminante de Caspar-David Friedrich, personaje que se otorgaba la centralidad de la imagen, se eleva un ojo más discreto y fugitivo, aunque no por ello menos presente. El paso del romántico al *flâneur* es el tránsito del narcisista melancólico al crápula *voyeur*. Frente a la solemnidad del héroe romántico quien, incluso en la derrota, muestra su pérdida con entereza y a través de una estética de miradas «friedrichianas» a un horizonte azotado de nubes, se nos presenta ahora el truhán baudelaireano. Frente al egotismo romántico de la conciencia mirándose a sí misma en la naturaleza, confirmación de que el acantilado más que ser bello nos queda bien a nosotros cuando lo contemplamos, Baudelaire, por el contrario, se hará omnipresente desapareciendo de la escena, refugiándose en el anonimato de la frenética urbe, dejando tras de sí sólo el morboso rastro escópico de una mirada canalla hacia lo cotidiano. En envite con acantilados y otros vértigos de la naturaleza, Baudelaire nos oculta y gira el rostro hacia lo prosaico, hacia tabernas y burdeles, hacia la “fantasmagoría” (Baudelaire 2006: 150) que compone la vida parisina y sus habitantes. Ésta es la dicotomía de una genealogía bastarda entre el héroe atormentado del romanticismo y el paseante disipado, pero no por ello menos doliente, que se abre paso con *Le peintre de la vie moderne*.²⁰

²⁰ Hablamos de bastardía en términos de oposición porque el romanticismo es para Baudelaire una enfermedad incurable de la que su tiempo inevitablemente es heredero:

“Il y a une fatalité dans les enfants [Eugène Lami, Wattier] de cette école victorieuse. Le romantisme est une grâce, céleste ou infernale, à qui nous devons des stigmates éternels.” (Baudelaire 2006: 38).

“La même génération qui a commencé le mouvement, l’a vu finir. Elle a assisté, impuissante, à les arrêter, à la décadence et à la ruine des idées dont elle avait inauguré la règne. L’évolution a été si courte, que les doctrines sont tombées avant les hommes: les romantiques ont survécu au romantisme.” (Wolfgang Drost en Baudelaire 2006: 125)

Dos temas del Romanticismo son reconfigurados a través de la mirada baudelaireana: el escenario y la puesta en escena del sujeto.

- **ESCENARIO**

En primer lugar, Baudelaire nos seduce con un cambio de atmósfera: nos conmina a abandonar la naturaleza para recorrer la ciudad. Baudelaire es un urbanita al que le repugna la naturaleza, entendida ésta tanto en su sentido material como simbólico. Por un lado, rechaza la naturaleza en cuanto que materialidad, llegando a decir, cual quimera reaccionaria del ecologismo, que daría todos los glaciares del mundo por el museo del Vaticano (Baudelaire 2006: 128).²¹ Por otro lado, rechaza la naturaleza entendida como fuente simbólica de virtudes, ese universo sin hombre que presumían reproducir los artistas positivistas. En concreto, en el capítulo XII de *El pintor de la vida moderna* titulado “Elogio del maquillaje”, Baudelaire expone que fue la moral del siglo XVIII la que identificó belleza y naturaleza, convirtiéndose esta última en “fuente y modelo de todo bien”. La moral rousseauiana del buen salvaje se nos presenta a través de Baudelaire como ensoñación, ya que la naturaleza, si acaso, sólo sería fuente de vicio y recurso de saciedad fisiológica, naciendo la virtud, por el contrario, como noción construida social e históricamente. Con Baudelaire ya no hay paraíso al que retornar:

“[...] la naturaleza no enseña nada, o casi nada, es decir que *constrañe* al hombre a dormir, a beber, a comer y a protegerse, como puede, contra las hostilidades de la atmósfera. [...] Pasen revista, analicen todo lo que es natural, todas las acciones y

De la condición de bastardía de la modernidad también habla Paul Greenhalgh (2000 : 36-53) para referirse a los modernistas no como hijos pródigos de ese lugar común denominado “lo clásico”, sino como hijos bastardos e indóciles, quienes, educados en la herencia de lo antiguo, tratan de reapropiarse y reescribir la tradición en la que les insertan. Greenhalgh da los ejemplos de Nietzsche recuperando el espíritu trágico mientras también atacaba la Grecia de Sócrates y el idealismo platónico, Huysmans hablando del Imperio Romano como antología de momentos de decadencia o Wilde apelando en el juicio por indecencia al que se le sometió en 1895 a Platón y la filosofía griega para legitimar la homosexualidad como espacio encumbrado de lo clásico.

“Clásico” y “arcaico” eran además conceptos unificadores que tendían a solaparse y que no sólo marcaron el pensamiento filosófico y literario, sino diversas tendencias artísticas del fin de siglo hasta la Segunda Guerra Mundial. Más allá del desarrollo del *Art Nouveau*, el *Art Deco* (1910-1939) hizo también uso de los tópicos del arcaísmo desde su propia estética. Penelope Curtis en su artículo “Deco Sculpture and Archaism” (en Benton 2015), señala la influencia del auge de los descubrimientos arqueológicos en la modernidad en la recepción y reescritura del canon clásico de la escultura a través de artistas como Antoine Bourdelle, Paul Manship, Georg Kolbe o Aristide Maillol.

²¹ Esta contraposición entre naturaleza y arte se herederá en Oscar Wilde, quien en su ensayo *The decay of lying* de 1889 nos presenta la siguiente antítesis: “Grass is hard and dumpy and damp, and full of dreadful black insects. Why, even Morris’ poorest workman could make you a more comfortable seat than the whole of Nature can.”

deseos del hombre natural puro, no encontrarán más que horror. Todo lo que es noble y bello es el resultado de la razón y del cálculo. El crimen, al que el animal humano ha tomado el gusto en el vientre de su madre, es originalmente natural. La virtud, por el contrario, es *artificial*, sobrenatural, puesto que, en todos los tiempos y en todas las manifestaciones, han sido necesarios dioses y profetas para enseñarla a la humanidad animalizada, y el hombre, *solo*, habría sido incapaz de descubrirla. El mal se hace sin esfuerzo, *naturalmente*, por fatalidad; el bien es siempre el producto de un arte.” (Baudelaire 1999: 383-384)

La naturaleza, pues, encierra la experiencia del sujeto en cuanto que agota su vivencia en una experiencia de saciedad orgánica. Con Baudelaire no hay un retorno a una naturaleza mítica o a un primitivismo extático. La naturaleza es en Baudelaire una experiencia orgánica en sentido pedestre, una escatología anodina que se solaza en el mero hartazgo fisiológico. No es que la ciudad sea para Baudelaire un inocente paraíso; sin embargo, frente a la asfixiante saciedad naturista, la escatología urbana es por el contrario creativa, abierta, expansiva. Mas ello no por la saturación física del cuerpo, sino por la seducción estética que ofrece y en la que el *flâneur* se diluye. La metrópolis no pone sólo a funcionar el estómago y sus excrecencias, sino que su alcantarillado sensorial otorga el nitrato estético para aquella mirada creadora que no pretenda sólo copiar, sino transformar la realidad.

• PUESTA EN ESCENA DEL SUJETO

Éste es el segundo lugar que reconfigura Baudelaire respecto al Romanticismo: saca nuestro ego “friedrichiano” del paisaje para, precisamente en nuestra disolución, situarnos en el centro de la experiencia; una experiencia que no tendrá ya tanto que ver con cómo nos vean los otros, sino con cómo nosotros miramos. O en palabras de Sartre (1994: 117):

“Ese es el fin de los esfuerzos de Baudelaire: apoderarse de sí mismo, en su eterna diferencia, realizar su Alteridad identificándose con el mundo entero. Aligerado, vacío, lleno de símbolos y de signos, ese mundo que lo envuelve en su inmensa totalidad no es sino él mismo.”

No existe, pues, la exhortada vida bucólica del gorrino, pero la rata de cloaca se abre paso y el infecto sumidero estético de la urbe producirá un contradictorio deleite en el cual belleza, melancolía y perversión se nos ofrecen sincrónicamente. Con esta nueva “geosofía” se reconfigura el universo estético de raíces platónicas en el cual Belleza, Bondad y Verdad conformaban una trinidad intocable. Baudelaire nos invita a abandonar el cuerpo con nombre propio para, justamente en ese gesto, otorgarnos una autoridad en cuanto que

seres de experiencia; es decir, Baudelaire nos invita a desaparecer en la multitud para precisamente reaparecer a modo de fragmentario panóptico estético: existir como ser inmerso en el tumulto. Del *flâneur* sólo hay indicio de presencia a través de su mirada camuflada y aguda, la cual es cuerpo velado que se encuentra entre el gentío. Baudelaire, traductor de Poe, se diluye en ese *hombre de la multitud*.

La disolución del sujeto en la figura del *flâneur* realiza además una última crítica al concepto de naturaleza. Una vez rechazada la noción de naturaleza en cuanto que promesa de felicidad –haciendo uso de la fórmula de Stendhal–, como primitivismo moral, también queda rechazada su fecundidad artística en cuanto que material dispuesto para la copia. Según Baudelaire, no hay copia por realizar, sino tan sólo creación, puesta en juego a través de un anonimato que no se configura como testimonio histórico, sino como experiencia tamizada. El arte no es una cuestión de reproducción, sino de impronta, imaginación, carácter o lo que Baudelaire (2006: 119) prefigura utilizando una fórmula de Zola del texto “Les réalistes du salon” de 1866: “une ouvre d’art est un coin de la création vu à travers un tempérament.” Con ello Baudelaire configura una suerte de colonialismo estético en el que el mundo es un gran almacén de imágenes y signos a disposición del artista que sepa darles uso:

“Tout l’univers visible n’est qu’un magasin d’images et de signes auxquels l’imagination donnera une place et une valeur relative; c’est une espèce de pâture que l’imagination doit digérer et transformer.” (Baudelaire 2006: 22)²²

Y así, expulsados del paraíso natural, abandonando árboles de sabrosa fruta, colinas sinuosas y perfección agreste, cual expulsados y erráticos Evas y Adanes, quedamos seducidos por la experiencia atomizada y cambiante de la multitud y comenzamos a adentrarnos en la ambigua idiosincrasia de la ciudad moderna.

²² “Todo el universo visible no es más que un almacén de imágenes y signos a los que la imaginación otorgará un lugar y un valor relativos; es una especie de alimento que la imaginación debe digerir y transformar.” (Traducción propia)



1.2. Charles Nègre (h. 1850), *Scène de marché au port de l'Hôtel de Ville*.

DE LAS FISIONOMÍAS Y OTROS DIAGNÓSTICOS

Es Judith Walkowitz (1992: 11) quien inicialmente nos presenta la experiencia de la *flânerie* desde una óptica feminista. A través de la *flânerie* se conforma el espacio simbólico de la ciudad como “male urban landscape”, en el que el burgués es un “urban explorer” cuya mirada es la de la fascinación; mirada, además, que “transforms the city into a landscape of strangers and secrets” (Walkowitz 1992: 16). Es decir, el *flâneur* convierte la ciudad en un imaginario paisajístico que se postra ante su mirada y se desnuda, despliega sus secretos, sus sombras y personajes. Todo posible vínculo emocional con el malestar ajeno se transforma en curiosidad, escrutinio y fascinación. La conmoción queda entonces transformada en estímulo estético. Ante los ojos del *flâneur* ya no se despliegan personas, sino personajes, caracteres, tipos y fisionomías, es decir, los dramas de los cuerpos anónimos.

El hombre de la multitud o caminante sin rumbo –ese anciano de gesto demoníaco del relato de Poe– pone rostro a un Caronte de la modernidad en Londres. El escaparate del café hace del protagonista de la narración un observador encubierto cuyo cuerpo se diluye entre la masa. Entre rateros, señoritas, mafiosos y banqueros la mirada del narrador pasea y su tedio se entretiene. Se trata del hastío del ciudadano: ése que se inaugurará como *spleen*

en Baudelaire y régimen del *shock* en Benjamin. Todo son imágenes, signos a descifrar, imposturas, vestimentas, detalles que nuestra mirada escudriña en busca de una ontología agazapada tras el anonimato. ¿Quién será ese hombre? ¿Qué esconde? ¿A qué se dedica? ¿Cómo es su vida? La ciudadanía, más allá de una noción meramente legal, se transfigura en el siglo XIX en pesquisa estética que trata de protegerse del anonimato urbano y sus desconfianzas a través de la conveniente teatralización. Los cuerpos se visibilizan a través de la puesta en escena en un espacio público dominado por la indiferencia y los contrastes. Un espacio urbano en el que, como decía ya Balzac en *Ferragus*, primera parte de *Historia de los Trece* (1833), refiriéndose a París y a sus festivos salones, de la misma manera que eres invitado a acceder y participar, todo encuentro quedará olvidado al día siguiente.²³

En el cuento de 1840 *El hombre de la multitud* Poe realiza todo un recorrido fisionómico de Londres y a través de ese hombre desconocido nos despliega una cartografía fisionómica de los habitantes de la metrópolis. Las personas han devenido personajes y como tales aparecen ante la mirada del narrador. Los individuos reflejan tipologías y sus dramas personales se clasifican en voluntades estereotípicas: comerciantes, abogados, rentistas, rateros, tahúres, traficantes judíos, prostitutas, innumerables borrachos. El individuo deja de remitir a una identidad única e irrepitible para entenderse como reflejo de la caracterización de tipos urbanos que aportan sistemas de identificación y referencia – personalidades al por mayor—. Fausto ya no sería Fausto, sino la tipología del romántico atormentado. Jean Valjean no podrá ser ya leído como miserable anónimo y sufrido, representa ahora la vida del Jesucristo decimonónico. Margarita Gautier no poseerá su vida en exclusividad; por el contrario, Dumas nos entrega su individualidad sin condiciones ni reservas: ella es la tipología de la prostituta.

Esta voluntad de una fisionomía narrativa de las vidas particulares no es una aproximación exclusiva de la *flânerie*, sino que había comenzado ya en Balzac con *La comedia humana* (1830-1850) y aparecía también en los dibujos de Daumier, los retratos de Joseph Ducreux o *Retrato de una dama* de Henry James (1881). Tal voluntad de clasificación e identificación

²³ “Los salones dorados del señor barón de Nucingen mostraban aquella animación particular que la sociedad parisién, alegre, al menos en apariencia, presta a las fiestas de París. En ellas, los hombres de talento infunden su ingenio a los necios y los necios les infunden este aire feliz que los caracteriza. Gracias a este intercambio, todo se anima. Pero una fiesta en París siempre se parece un poco a los fuegos de artificio: agudeza, coquetería, placer: todo brilla en ella y se extingue como los cohetes. Al día siguiente, todos han olvidado las agudezas, las coqueterías y el placer.” (Balzac 1969: 35-36)

de tipos humanos transitó además entre las artes y las ciencias, entre *La fisiología del matrimonio de Balzac* (1829) y la tipología de los trabajadores de París por Poulot en *Le sublime* (1870).

La fisionomía, gestada ya en la antigüedad griega a través de *Physiognomica* de Aristóteles y perfilada a partir de finales del siglo XVII con Charles Le Brun (*Méthode pour apprendre à dessiner les passions*, 1698) y Johan Caspar Lavater (*Physiognomische Fragmente*, 1775-78), fue una disciplina científica que gozó de gran popularidad en el siglo XIX (véase Stoongaard-Nielsen 2007, Otín del Castillo 2009, Cuesta Abad 2014). El poder que ya se le otorgaba al rostro en Aristóteles para portar inscritos rasgos del alma, y sus derivas renacentistas a través de Giambattista della Porta (*De humana physiognomia*, 1586), quien proponía sistemas de correspondencia entre formas naturales y su potencialidad curativa, se desliza hacia una fisionomía decimonónica teatral y ampliada. Teatral, porque los rasgos físicos remiten a personajes; ampliada, porque no sólo será el rostro el que juegue un papel en la identificación de caracteres humanos, sino también ropas, gestos, actitudes e incluso los lugares de tránsito.

Además de la centralidad de la fisionomía en el siglo XIX nacía la disciplina frenológica alrededor de 1800 con Franz Joseph Gall, quien publicaba en 1822 el primer volumen de *Sur les fonctions du cerveau*. Uno de sus discípulos, Louis Francisque Lélut (1804-1877), proponía en su primera obra médico-filosófica la siguiente definición para la nascente disciplina:

“C’est le désir de faire servir les dispositions anatomiques et les manifestations physiologiques de l’encéphale, à l’explication des faits psychologiques. [...] La phrénologie, car tout ceci n’est pas une définition, la phrénologie est une nouvelle doctrine de l’homme moral, [...], non-seulement la phrénologie pensó en avoir déterminé les attributions particulières, les tendances et presque le nombre, mais elle s’imagine pouvoir assigner à chacune d’elles, dans le cerveau, un organe spécial.” (Lélut 2006: 236-237)²⁴

²⁴ “Se trata del deseo de apoyar sobre las disposiciones anatómicas y las manifestaciones fisiológicas del encéfalo la explicación de los hechos psicológicos. [...] La frenología, puesto que todo esto no se trata de una definición, es una nueva doctrina del hombre moral, [...], no solamente la frenología espera haber determinado los atributos particulares, las tendencias y, prácticamente, la cantidad, sino que además ella cree poder asignar a cada una de ellas un órgano especial en el cerebro.” (Traducción propia)

Gall propuso una teoría de la localización de los rasgos del carácter y de las cualidades morales e intelectuales en las distintas partes cerebrales y su dependencia respecto a la forma del cráneo. La frenología planteaba incluso la cuestión sobre la posible inferencia de las tendencias maníacas o dementes a partir de la estructura craneal y el desarrollo de las partes del cerebro (véase Gall 2004; Gall 2006). La popularidad del pensamiento frenológico y fisionómico fue notable en el siglo XIX. Como señala Harvey (2006), éste influyó en autores como Balzac, interesado por la obra de Gall, e incluso tuvo su peso en el desarrollo de la teoría evolucionista de Darwin, quien llevando a cabo una versión herética de los postulados fisionómicos, publicaba en 1872 su obra *The expression of Emotions in Man and Animals*.

Además de la fisionomía, en el siglo XIX tendrá lugar la profesionalización e institucionalización de la fisiología experimental, principalmente en Francia y Alemania en la primera mitad del siglo y a partir de 1870 en Inglaterra²⁵. Como señala Elliott (1987), en su desarrollo y consolidación tuvo un papel central la práctica de la vivisección animal, la cual se llevaba a cabo principalmente en perros y caballos. Si bien la vivisección se practicó desde tiempos antiguos en Grecia y Roma, no fue hasta los siglos XVII y XVIII en que cobró cierta popularidad. Ya en el siglo XIX la experimentación sobre animales vivos se convirtió en parte esencial del campo fisiológico.

La vivisección animal funciona como una cirugía metonímica en la que el animal es cortado y troceado en busca de la identificación de sus funciones en partes del cuerpo. Como expondré más adelante a través del ejemplo de las constantes sinécdoques eróticas sobre el cuerpo de las mujeres, el animal también se convierte simbólicamente en “cuerpo feminizado”; es decir, el cuerpo diseccionado es objeto de investigación, de potenciales cortes y fragmentaciones en busca de una mejora de su efectividad y de la revelación de aquello que se presume naturaleza ajena a la cultura. No es por ello anecdótico que se produjese una fuerte asociación simbólica entre feminismo y liberación animal en la modernidad. Los sujetos de ambas reivindicaciones fueron ambos cuerpos cuya condición

²⁵ He aquí una breve lista de algunos libros fundamentales para la fisiología experimental que se publicaron a comienzos del siglo XIX (véase Elliott 1987: 55): *Table synoptique des propriétés caractéristiques et des principaux phénomènes de la force vitale* (Chaussier 1800), *Nouveaux éléments de physiologie* (Richerand 1801), *Principes de physiologie* (Charles-Louis Dumas 1800-1803), *Recherches physiologiques sur la vie et la mort* (Bichat 1802), *Nouveaux éléments de la science de l'homme* (Barthez 1806). En 1822 se creó una cátedra específica de fisiología en la Escuela de Medicina de París.

de alteridad, su asociación con la naturaleza y su carácter secundario en la ciudadanía les vinieron impuestos desde fuera. Como señala Peter Singer (1976; véase también Elston 1987), a la *Vindication of the Rights of Woman* de 1792 le siguió ese mismo año el panfleto anónimo *Vindication of the Rights of Brutes*, el cual se cree que fue escrito por el filósofo Thomas Taylor. Como indica Rupke (1987), en 1863 tuvo lugar la primera manifestación contra la experimentación animal en Florencia, la cual fue liderada por mujeres inglesas. En 1875 Frances Power Cobbe funda la “Victoria Street Society for the Protection of Animals liable to Vivisection” y en 1876 apareció en Gran Bretaña la primera ley que regula los experimentos animales, *The Cruelty to Animals Act*.²⁶

A su vez, en tal tendencia metonímica del siglo XIX, la cual perseguía identificar rasgos de la voluntad y funciones biológicas con fragmentos corporales, es decir, que buscaba posar la identidad en algún resquicio somático, cabe también mencionar el nacimiento de disciplinas como la antropometría, el galtonismo y el darwinismo. Éstas fueron tendencias científicas que desarrollaron una fisionomía aplicada a la criminalización de rasgos físicos y que acabarán derivando en la eugenesia de principios del siglo XX.

En 1859 Darwin publicaba *On the Origins of Species by Means of Natural Selection*. Esta publicación supuso un cambio radical en la concepción tanto de la vida en general como aquella del ser humano en particular. Con la epistemología darwinista el ser humano dejaba de ser un ángel caído, un ente en carencia y falta que, pese a su condición de fracaso, está no obstante creado a imagen y semejanza de Dios y tiene, por lo tanto, ciertos privilegios derivados de su carácter de copia fallida. Con el darwinismo el ser humano pasa a convertirse en un homínido presa de sus instintos y de una lógica natural en la que sólo sobreviven los más fuertes y mejor adaptados –idea que será posteriormente politizada a través del darwinismo social–. En consecuencia, el instinto y la reproducción dejan de ser los males inevitables de un estado primigenio de falta en el que el ser humano nace inmerso, para pasar a ser sus bazas de supervivencia y virtudes naturales. Con ello

²⁶ Si bien la doctora Elizabeth Blackwell, la *suffragette* y republicana Charlotte Despard y Annie Besant eran antiviviseccionistas y existieron conexiones sólidas entre feminismo y los incipientes movimientos de liberación animal, bien es cierto que es de suyo especificar –tal y como desarrolla Elston (1987)– que no todas las feministas compartían tales tendencias.

desaparece el lugar privilegiado del ser humano en la creación y esa idea de perfección preconcebida del ser humano en cuanto que extensión de lo divino.²⁷

Además, el darwinismo se convierte en el puente epistémico entre la naturaleza del pasado y la del futuro. El cuerpo se hace un espacio anacrónico donde conviven dos tiempos opuestos: un futuro al que el cuerpo debe tender a través de la corrección y la ortopedia, y un origen cuya verdad hereditaria quedaría grabada en el cuerpo y que, por un lado, impulsó la nostalgia de ciertos rasgos primitivos y, por otro lado, convierte al cuerpo en espacio donde los conceptos de sexo, raza, clase e incluso las tendencias morales quedaron cristalizados y galvanizados a través de la patologización y medicalización del cuerpo. Ese anhelo de retorno a un pasado mítico, a una naturaleza donde la decadencia aún no ha tenido lugar y cuyo tiempo incólume no necesariamente remite a un cristianismo, sino que se manifiesta en un paganismo precristiano, reverberará inevitablemente en el concepto de espíritu trágico en Nietzsche o el de *Pathosformel* en Aby Warburg.

En la danza este anacronismo del cuerpo, el cual refiere tanto a un pasado mítico como a un futuro teleológico, se consolidará en dos estéticas contrapuestas que irán de la mano. Por un lado, el exotismo y erotismo de bailes españoles, africanos, demás orientalismos y el surgimiento de la danza moderna a través de la figura de Salomé. Por otro lado, la aspiración a lo etéreo y el progreso de la civilización del ballet romántico que tendrá como emblema a Giselle. Entre la emulación de lo inmaterial y volátil del ballet romántico y el ímpetu de los variadísimos orientalismos, la conformación del cuerpo nacional se va a mover entre dos mujeres-alegoría gestadas, cual Ateneas, de la cabeza de Zeus. El sueño de la razón europea acabó por generar dos monstruos románticos. Por un lado, la espectral Giselle nacida en 1841, símbolo del ballet romántico y de la elevación de la cultura europea. Por otro lado, la impetuosa Carmen de 1845 y la posterior Salomé con Loïe Fuller en 1895, boca del lobo de un orientalismo nacido bajo el regazo del frenesí colonialista.

²⁷ Las relaciones estéticas entre ser humano y Dios han sufrido diversos vaivenes a lo largo de la historia de las ideas. No es, por ello, un campo decimonónico exclusivo. La idea de la belleza del mundo se encuentra en el concepto griego de la *pankalía*, el cual será heredado por los Padres Griegos de la Iglesia, que darán lugar a la noción de *kalós* –la idea de que el mundo es bello por ser una creación de Dios–. A raíz de esta concepción, aparece una noción de belleza derivada del mundo y de lo humano, en la que el mundo deja de ser hermoso en sí mismo para pasar a serlo en tanto que desarrollo secundario o efecto colateral de lo divino. Asimismo, es el tratado anónimo *Corpus Dionysiacum* del siglo V, que se atribuye a Pseudo-Dioniso, donde aparece la idea del mundo como emanación de la belleza divina. Quien explica con claridad estos dilemas estéticos es Tatarkiewicz en *Historia de la estética. II. La estética medieval*.



1.3. Carlotta Grisi en *Giselle* (1841)

El darwinismo insertaba una tensión anacrónica en la noción de cuerpo y una voluntad de dominación e intervención sobre el mismo para tratar de controlar sus posibles derivas y decadencia. En esta línea se insertó también la antropometría. En 1870 Quételet publicaba *Antropometrie*, libro que presentaba un estudio de las medidas del cuerpo para establecer patrones de clasificación o un sistema de representación comparativo del cuerpo. Con ello creó la noción de “hombre medio”, cartografiando la sociedad a través de variables aleatorias como prostitución, alcoholismo, analfabetismo o criminalidad. Como señala Preciado (2012), esto supone “el surgimiento de la norma estadística como ideal de salud nacional”, es decir, se trata de la creación de un sistema de identificación de la población a través de índices variables y de un proceso de naturalización de la norma a través de signos específicamente corporales.

Con anterioridad ya se había producido una prescripción del cuerpo a través del control y diseño eficaz del movimiento con la gimnasia. Entre 1810 y 1820 se crearon los primeros gimnasios en Londres, París, Berna y Berlín, apareciendo con ello un deseo de modulación

del cuerpo a través de actos mecánicos susceptibles de ser medidos, calculados y que además permitían llevar a cabo comparaciones entre sujetos a través de resultados cuantificables. Con ello se buscaba la eficacia medible a través de distintas variables cuantificables como, por ejemplo, la presión de manos, la fuerza de tracción o impulso y el número de pasos y movimientos. Como indica Vigarello (2005: 321-322), con el nacimiento de la gimnasia se está produciendo un nuevo tipo de movimiento que no es deporte, ya que éste no se basa en la competición fuertemente reglada, sino en la creación de un movimiento eficaz y calculable. A la consideración de Vigarello hay que añadir que tal economía del movimiento venía ya dándose con la disciplina militar del cuerpo de los soldados realizada en los ejércitos. Sin embargo, la cuestión que conllevó la gimnasia fue la democratización social y el carácter inocuo que se otorgó a la estética castrense en tal descomposición de movimientos complejos en sucesiones de movimientos simples y mecánicos. Además, Vigarello (2005: 334-335) relaciona la especificidad, reglamentación y regularidad de la actividad física con el surgimiento de modelos urbanos de vida, pues en el siglo XVIII, cuando todavía la agricultura era un modo principal de sustento en la sociedad, la energía del cuerpo se canalizaba hacia las labores del trabajo. Con ello, el cuerpo deportivo encarna en palabras de Vigarello (2005: 333)

“[...] littéralement les nouvelles vertus masculines de l'âge industriel: le culte de l'effort et du mérite, le valeur de la compétition pour elle-même, la méfiance pour tout ce qui était purement intellectuel, la croyance absolue en la différence des genres, vue comme naturelle et juste, et une adhésion tout aussi forte à l'idée de la supériorité de l'homme blanc sur toutes les autres races.”²⁸

La gimnasia conlleva la función modeladora del cuerpo a través del trabajo mecánico de ciertos músculos y la creación de la norma estadística del movimiento, de la misma manera que posteriormente la antropometría generará la estadística de la normalidad en base a fragmentos corporales. La industria se convierte en medida creciente de lo humano y Quetelet, creador de la antropometría, comenzará a trabajar con el índice de masa corporal y los primeros principios de la dietética moderna, creada para pensar el consumo medio de calorías necesario para un trabajador en la cadena taylorizada. El pensamiento normativo del cuerpo se desarrolla inserto en una lógica industrial, en la cual los cuerpos son pensados

²⁸ “Literalmente, las nuevas virtudes masculinas de la era industrial: el culto al esfuerzo y al mérito, el valor de la competición en sí misma, la desconfianza de todo aquel dedicado puramente a lo intelectual, la creencia absoluta en la diferencia de géneros, la cual es vista como natural y justa, y una adhesión fuerte a la idea de la superioridad del hombre blanco sobre todas las demás razas.” (Traducción propia)

como cuerpos sanos en cuanto que son productivos o, por el contrario, son definidos en términos de desviación si no atienden con eficiencia a las tareas que requiere la fábrica.

Siguiendo esta línea de la antropometría, Lombroso inaugurará el genetismo criminal con *L'homme criminel* de 1875 y *L'homme délinquant* de 1876. Su discurso consistió en la aplicación de la perspectiva fisionómica a la detección de la delincuencia, a través de la cual presenta el cuerpo del criminal como ejemplo de degeneración y desviación. Posteriormente, en 1883, Bertillon desarrolló la antropometría aplicada a la identificación de criminales, es decir, la galvanización de las tendencias delictivas del sujeto en sus rasgos corporales. A ello hay que añadir la figura central de Francis Galton, inventor del eugenismo, disciplina a la que dará nombre con su artículo de 1904 “Eugenics: Its Definition, Scope and Aims” publicado en *The American Journal of Sociology* y que ya Alfred Ploetz había denominado “higiene racial” en su texto de 1895 “Grundlinien einer Rassen-Hygiene. Die Tüchtigkeit unserer Rasse und der Schutz der Schwachen”. Galton buscará no ya una simple identificación de la media estadística de la población, sino su mejora. Para ello propone la necesidad de intervención en los procesos de selección natural para mejorarla a través de la selección artificial. En 1862 publicaba *Hereditary Character and Talent*, inaugurando con ello un prolífico número de ensayos que culminarán con su puesto de vicepresidente de la Sociedad Internacional de Higiene Racial, creada por Alfred Ploetz en 1907.²⁹

En la teoría evolutiva de Lamarck (1744-1829) predominaban los factores sociales y ambientales sobre los hereditarios y, si bien en Darwin y Galton la herencia ya comenzó a tener un peso, ésta se va a perfilar definitivamente con Mendel (1822-1884). El científico publicó en 1865 su teoría sobre los genes recesivos y dominantes, la cual no fue redescubierta hasta 1900. Con la teoría mendeliana la herencia dejó de remitir con exclusividad a los progenitores, para pasar a dirigirse hacia una serie de genes recesivos y dominantes que se combinan de manera matemática. A través del mendelismo el individuo comienza a convertirse en un espacio anacrónico que porta consigo variantes genéticas

²⁹ A este primer texto siguieron otros muchos: *Hereditary Genius* (1869), *Hereditary Improvement* (1871), *Inquiries into Human Faculty and Its Development* (1883), el artículo “Eugenics: Its Definition, Scopes and Aims” (1904) y “Studies in Eugenics” (1905), ambos publicados en *The American Journal of Sociology*. En 1907 comienzan a internacionalizarse las teorías de Galton, cuando como vicepresidente de la Sociedad Internacional de Higiene Racial, da en la Universidad de Oxford la conferencia “Probability, the Foundation of Eugenics”. Para una explicación más detallada de la historia de la eugenesia véase Turda 2011, quien da cuenta de esta selección enumerada de textos, y Rößler 2009.

ancestrales. La tensión anacrónica del cuerpo que inauguraba el darwinismo se intensifica aún más con la teoría de Mendel.

Como expone Marius Turda (2011: 9), el eugenismo no fue una disciplina meramente científica, sino que se trató de un conjunto de técnicas religiosas, morales, sociales y filosóficas que se dieron a partir de finales del siglo XIX y principios del siglo XX en multitud de países, y que reposaban sobre los “concepts modernes de purification et de régénération du corps humain comme de la communauté nationale”. Con el eugenismo nos encontramos con la biologización de la identidad nacional, la cual deja de residir en sus advenimientos históricos para pasar a cristalizarse en los cuerpos de sus habitantes. De este modo, la salud o enfermedad de los mismos refleja aquella del cuerpo nacional. Con el desarrollo de darwinismo, lamarckismo, weissmannismo y mendelismo a finales del siglo XIX comienza a trasladarse la cuestión del estado-nación desde una visión histórica a una visión biológica del cuerpo nacional, la cual calará en el eclecticismo de saberes de la época y no será exclusiva al campo científico.

Como señala Haley, el siglo XIX es un periodo marcado por una preocupación por la salubridad y la higiene. En esta etapa en que se están produciendo grandes avances en lo que será la anatomía, la fisiología y la farmacología, existió un gran miedo al contagio que tuvo que ver con enfermedades del momento. Entre las décadas de 1830 y 1840 hubo tres plagas de enfermedades contagiosas: en primer lugar, dos plagas de gripe y la inicial aparición del cólera; en segundo lugar, entre 1836 y 1842 hubo epidemias de gripe, tifus, viruela y fiebre escarlata; finalmente, entre 1846 y 1849 hubo epidemias de tifus, fiebre tifoidea y cólera (Haley 1978: 7). El pensamiento sobre la salud transitó desde las disciplinas médicas y naturales hasta convertirse en preocupación moral y política:

“No topic more occupied the Victorian mind than Health – not religion, or politics, or Improvement, or Darwinism. In the name of Health, Victorians flocked to the seaside, tramped about in the Alps or Cotswolds, dieted, took pills, sweated themselves in Turkish baths, adopted this “system” of medicine or that [...] Literary critics thought of Health when they read a new book of poems; social theorists thought of Health when they envisioned an ideal society. Victorians worshiped the goddess Hygeia, sought out her laws, and disciplined themselves to obey them.” (Haley 1978: 3)³⁰

³⁰ “Ningún otro tópico ocupó más la mente victoriana que la salud, ni siquiera la religión o la política, el progreso o el darwinismo. En el nombre de la salud, los victorianos fueron en manadas a la playa, caminaron

El miedo al contagio fue un *leitmotiv* decimonónico que obliga a repensar las filosofías del momento desde una sociología del conocimiento. La potencial decadencia ya no residía exclusivamente en la enfermedad orgánica, sino que se pensaba desde una continuidad entre medicina y disciplinas artísticas. La sentencia *mens sana in corpore sano* se desplegó en la modernidad del siglo XIX con fuerza inusitada, llegándose a considerar que la alienación mental sólo podría tener que ver con un cuerpo igualmente insano. Por ello, la deformación anímica bien podía reflejarse en libros, pinturas o bailes y no sólo en contagios sifilíticos o tifoideos. La palabra “fiebre” se convirtió en un término repetido en la época y no es de extrañar que se acabase configurando como semántica desplazada hacia las artes visuales para narrar el pesimismo y decadencia que recorrió el fin de siglo y principios del siglo XX. En tal preocupación por el contagio, la danza acabó por convertirse en un síntoma de tal desasosiego orgánico. Penteo en *Las Bacantes* ya señalaba la danza como un modo de fogosidad contagiosa y este diagnóstico sobre la danza será recurrente en el siglo XIX.

Los juicios a Baudelaire y Flaubert en 1857 por obscenidad se encuadran dentro de este marco de desasosiegos acerca de la insalubridad, como si la escritura de ambos hubiese dejado de tender hacia un ideal social, sanando con ello los males de la comunidad, para, por el contrario, recrearse en los vertederos del alma, provocando el contagio de la obscenidad y la incitación a deshonestos deseos en sus lectores. Si ha de haber una razón para exponer ciertas imágenes, ésta es buscar desactivarlas al generar una distancia cognoscente hacia ellas y no, en contraste, para arrojarse a las mismas y acabar, a través de la contemplación o lectura, enlodado de pasiones.

Se observa, pues, que a través del siglo XIX el cuerpo burgués va transitando hacia su conversión en el cuerpo canónico que dicta la norma poblacional y la estadística productiva del cuerpo obrero. La ciencia, inserta en delirios estadísticos y selectivos, buscaba descansar las verdades morales en algún fragmento corpóreo. Paralelamente, el cuerpo subalterno comenzará a ser pensado como combinación de cuerpos subalternos, saltándose de

por los Alpes o los montes Cotswold, hicieron dieta, tomaron pastillas, sudaron en baños turcos, adoptaron este o aquel “sistema” de medicina [...] Los críticos literarios pensaban en la salud cuando leían un nuevo libro de poemas y los teóricos sociales tenían también la salud en mente cuando visualizaban una sociedad ideal. Los victorianos adoraban a la diosa *Hygeia* (Higía), buscaban sus leyes y se disciplinaban a sí mismos obedeciéndolas.” (Traducción propia)

identificación en identificación para acabar remitiendo a un gran otro unificador que funciona como cajón de sastre de la alteridad. En concreto, atendiendo al caso de Salomé, su figura transitará entre su sobrecodificación sexual y su devaluación simbólica: en las fantasías de Flaubert será objeto orientalista de deseo y un cuerpo femenino racializado, en Ortega y Gasset se presentará a Salomé como cuerpo usurpador de la masculinidad o “fantaseadora de lo varonil”, para Cansinos será monstruosidad virginal y andrógina,³¹ o la figura de la lesbiana amenazante que se le impone socialmente a Loïe Fuller y Maud Allan, bailarinas ambas que llevaron Salomé a escena en la Europa finisecular.

El siglo XIX estuvo marcado por una férrea voluntad metonímica: la significación totalitaria de fragmentos corporales y, como expondré posteriormente en el capítulo tercero, también de sus gestos, configurándose con ello la noción de *Pathosformel* en Aby Warburg. Los tránsitos entre ciencias, crítica de arte y literatura recorrieron el siglo, perspectiva que sostienen diversos estudiosos contemporáneos de las relaciones entre las bellas artes, las artes escénicas, la sociología, la literatura y la filosofía de la época Georges Didi Huberman –*La invención de la histeria, La imagen superviviente*–, Rae Beth Gordon –*Dances with Darwin, De Charlotte a Charcot*– y Wolf Lepenies –*Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia*–. De ello es un síntoma palpitante las *revues* de espectáculos de danza, en las cuales se inaugura un género literario, el cual, a medio camino entre el fetichismo, el examen clínico y la poesía, bien podría calificarse de diagnóstico estético. Especialmente palpitante se muestra, por ejemplo, una *revue* de Gautier sobre la bailarina Petra Cámara en 1853, en la que la descripción del baile pareciese convertirse en el inventario fetichizado de las fases de una crisis histérica en la Salpêtrière y a la cual aludiremos específicamente en el capítulo sobre Warburg. Tras las Revoluciones Industriales y la masificación de las ciudades, aparece la necesidad de elaborar estrategias epistémicas que permitan la identificación de las masas. No sólo la ciencia propone métodos de clasificación protoeugenésicos, sino que además nacerán en algunos casos y en otros se consolidarán las

³¹ “Salomé ejecuta su danza prodigiosa y eterna, no en la luz clara y libre de las dionisiacas nupciales, sino en la sombra del sueño más íntimo y hermético de las embriagueces andróginas. Baila la danza terrible de la virginidad con el gesto atónito, impasible y voraz de la Mantis religiosa. [...] [es] la transfiguración literaria de los estados de angustia suscitados por la androginia temporal de la virgen”, “alegorización de la crisis de nubilidad de la efébica bailarina. [...] El Bautista representa para Salomé el misterio del sexo; el gran anhelo y el gran temor, [...], como una amenaza terrible y un agresivo anuncio de la victoria masculina.” (Cansinos-Assens 1919: 46-48)

grandes instituciones de control que heredaremos en los siglos posteriores: psiquiatría, escuela y cárcel.

EL FLÂNEUR: VARIANTE DEL TESTIGO MODESTO

Gordon (2009: 82) señala la exposición de la Venus de Hottentot en Inglaterra y Francia entre 1810 y 1815 como fenómeno femenino inaugural del siglo XIX. La vida de Sara Baartman muestra la connivencia de una época oscilante entre la espectacularización del cuerpo etnificado y feminizado cual atracción circense, y el racismo de las prácticas científicas (véase Gilman 1985).³² A este caso se sumaron otros muchos. He aquí un catálogo no exhaustivo de *phenomena*, nombre dado a los espectáculos de monstruosidades especialmente prolijos a finales del siglo XIX, los cuales comenzaron con los *dime museums*, prosiguieron en los circos y se acabaron convirtiendo en atracciones de los cafés-cantantes y del music-hall (véase Blanchard 2008; Gordon 2009): los cuerpos imposibles que aparecían en las primeras películas como *Le cake walk infernal* de George Méliès en 1903 o *Le squelette joyeux* de los hermanos Lumière en 1897; *Strange Case of Dr. Jekyll and Mr. Hyde* de Stevenson en 1886; el hombre-perro ruso Adrien Jettichew que actuó en París en 1873; *The picture of Dorian Gray* de Oscar Wilde en 1891; la Exposición Universal de 1878 que incluyó la primera exhibición de un pueblo africano en Europa, la cual tuvo lugar el mismo año que se publicaba *Iconographie photographique de la Salpêtrière* de Jean-Martin Charcot y Paul Richer; Krao la mujer-mono, quien en 1886 en *Le Bulletin de la Société d'Anthropologie de Paris* será considerada el eslabón perdido entre el hombre y el simio; el libro de Charcot y Richer publicado en 1890 *Les Difformités et les maladies dans l'art*; la canción *La Parisienne épileptique* de Alice de Tender en 1899.³³

³² Respecto al racismo científico son de reseñar las siguientes posturas de la época que expone Gordon (2009: 79-80). Mientras que Darwin consideraba que había una continuidad entre las razas humanas, otros científicos de los siglos XVIII y XIX defendían la poligénesis, es decir, la teoría que sostiene que las razas no tienen un origen común sino raíces diversas. Linneo, creador del valor de la mama como signo de distinción de especies con la nomenclatura de mamíferos y quien lleva al amamantamiento a ser tratado como valor nacional, racial, de clase y restringido al ámbito reproductivo, consideraba que los africanos se encontraban en un punto intermedio entre el hombre y el animal. Buffon consideraba que existían “anomalous existences” y “doubtful species”. Topinard publicaba en 1878 *Essai de classification des races humaines*, dando continuidad a las ideas de Linneo y Buffon, pues consideraba que “physical signs were markers of the origin of the species: a smaller cranium, the prognathian slope of the forehead, and [...] the ape’s agility.” Con ello, ya no sólo en el cuerpo cristalizaría una ideología, sino también el estado evolutivo o involutivo de una raza se posarían sobre gesto y movimiento.

³³ Sobre la epilepsia como lugar de cruce entre danza, religión y discurso clínico quede también aquí apuntada la siguiente cita del párrafo 21 de *Genealogía de la moral* de Nietzsche:



1.4. Grabado de la Biblia ilustrada de Picart (1728) Jesus chasse un esprit immonde e ilustración *Période de clownisme de la grande attaque hystérique. Contorsion – Arc de cercle*. Ambas imágenes forman parte de *Les démoniaques dans l'art* de Charcot y Richer (1887). Véase también *Les difformes et les malades dans l'art* (1889).

A ratos los discursos se centraban en histéricas, otros se hablaba sobre bailarinas o prostitutas. Un día se exponían “negras con esteatopigia” y otro “mujeres-mono”. Todos ellos eran presuntos objetos sobre los que el *flâneur*, el científico, o aquel que asistía sin dejar testimonio al cabaret, al *freak-show* o a la morgue, paseaba su mirada intermitentemente. La alteridad, si bien no fue exclusiva de cuerpos racializados, exotizados

“En el séquito del *training* de penitencia y redención encontramos enormes epidemias de epilepsia, las mayores de las que tiene noticia la historia, como las del baile de San Vito y de San Juan en la Edad Media; encontramos, como la forma de su epílogo, terribles parálisis y depresiones permanentes, con las cuales, en determinadas circunstancias, el temperamento de una nación o de una ciudad (Ginebra, Basilea) da un vuelco y se convierte en su contrario de una vez para siempre; de ese mismo fenómeno forma parte también el histerismo de las brujas, que es algo emparentado con el sonambulismo (ocho grandes erupciones epidémicas del mismo solo entre 1564 y 1605); encontramos en su séquito igualmente aquellos delirios de las masas ávidas de muerte, cuyo terrible grito <evviva la morte> se oyó por toda Europa, interrumpido por idiosincrasias ya voluptuosas, ya furiosamente destructivas; y el mismo cambio de emociones, con las mismas intermitencias y bruscas mudanzas, se observa todavía hoy por doquier, en todos los casos en que la doctrina ascética del pecado vuelve a obtener un gran éxito (la neurosis religiosa *aparece* como una forma del <ser malo>: que duda cabe. ¿Qué es esa neurosis? *Quaeritur*). Hablando en términos generales, así es como el ideal ascético y su culto sublime-moral, esta ingeniosísima, despreocupadísima y peligrosísima sistematización de todos los medios del exceso de los sentimientos bajo la protección de santos propósitos, se ha inscrito de modo tan terrible como inolvidable en toda la historia del hombre, y por desgracia *no solo* en su historia...”

y feminizados, bien es cierto que acabó convirtiendo tales categorías en estrategias para alterar y suspender el estado social de ciertos cuerpos que se distanciaban de ese otro mito que se conformaba durante el siglo: el del varón europeo burgués. La infinidad cambiante de lo grotesco se extendió como la sombra de un contagio, la cual fuese dispersándose de manera sibilina según llegaba el crepúsculo hasta acabar contaminando y oscureciendo todo el espacio.

Todo ello nos da una pista de una cierta continuidad entre la mirada que está posando la ciencia sobre el mundo en forma de diagnóstico clínico y las percepciones estéticas y espectacularizadas que la vida urbana disponía ante los ojos de sus habitantes. Existe una continuidad, con sutiles diferencias, entre la voluntad de la mirada del *flâneur* y aquella del científico: una insistencia colonizadora en la forma de celar con los ojos el mundo. Doy paso a la justificación de este paralelismo, el cual no resulta evidente de primeras, pues a simple vista resultan estéticas diferenciadas. Sin embargo, considero que ambas figuras comparten una finalidad escópica: la de apropiación del mundo a través de la mirada.

Donna Haraway, en su artículo “Modest witness@second_millennium”, da cuenta de la creación de lo que ella denomina la figura del testigo modesto, surgida a partir de la Revolución Científica en el siglo XVII. La constitución del paradigma de objetividad científica ha sido un tema que ha preocupado tanto a la teoría crítica como a la teoría feminista, pues es a través de tal estructura de conocimiento la manera en que se han legitimado los tópicos de la subalternidad.³⁴ Haraway expone el sesgo ideológico de la figura del científico: éste aparece como un sujeto construido desde la auto-invisibilidad, como un espejo de la realidad donde “su subjetividad es su objetividad” (Haraway 2004: 224) y la naturaleza –considerada ésta un ente opaco, material, informe, caótico y, por supuesto, prediscursivo– ha de esperar a que el relato del científico la ponga en discurso. La crítica de Haraway se centra en dos aspectos.

³⁴ La aportación de Donna Haraway al desarrollo de una crítica feminista al conocimiento científico es central. Al mentado texto hay que añadir *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1995). Pero para hablar de crítica feminista al conocimiento científico hay que tener en cuenta varios autores, principalmente de lengua anglosajona. Además del iniciático “Teoría tradicional y teoría crítica” (1937) de Horkheimer, base teórica que permitió cuestionar el perfil aséptico que se le suponía al conocimiento científico, son de señalar los siguientes textos en el contexto feminista: *The Mind Has No Sex? Women in the Origins of Modern Science* (1989) y *Nature's Body: Gender in the Making of Modern Science* (1993) de Londa Schiebinger, *The science question in feminism* de Sandra Harding (1986), *Reflections on Gender and Science* de Evelyn Fox Keller (1985) y *La Esperanza de Pandora. Ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia* de Bruno Latour.

En primer lugar, revela el modo en que la constitución de una noción de objetividad científica se apoya sobre un esquema dicotómico desde el que se está situando el discurso científico entre naturaleza y cultura. Éste se hace corresponder con el binomio mujer-hombre y una estructura heteronormativa que amplía su rango de actuación desde la norma social hasta la conformación del discurso científico. El discurso científico se yergue sobre la estructura patriarcal y heteronormativa. A esta constitución sexo-política de la ciencia no sólo ha atendido Donna Haraway, sino otras autoras del feminismo. En un plano genérico, fueron dos los textos que comenzaron a cuestionar el paradigma del feminismo de la igualdad o feminismo ilustrado al insertar las cuestiones relacionadas con las sexualidades no normativas en los debates feministas. Se trata del artículo de Monique Wittig *The straight mind* de 1980 y “The Traffic in Women: Notes on the “Political Economy” of Sex” de Gayle Rubin, publicado en 1986, el cual derrumbó los presupuestos sexo-políticos de marxismo y psicoanálisis. Estos textos constituyen los precedentes de la así denominada teoría queer, constituida teóricamente en 1990 con la publicación de *Gender trouble* de Judith Butler pero, sin embargo, existente ya en el activismo de la década de 1980 a través de colectivos como Queer Nation que ponían justamente en cuestión el paradigma político-científico desde el que las investigaciones del VIH-SIDA estaban siendo constituidas.³⁵

El binarismo de género en las ciencias naturales trátase de una construcción histórica. Como desarrolla Laqueur (1990), el modelo de diferenciación vertical de sexos por grado que propuso Galeno en el siglo II, es decir, aquel en el que los órganos femeninos eran interpretados como el análogo inverso y replegado de los masculinos, se empezó a desplazar a partir de finales del siglo XVII hacia un modelo de diferenciación, también vertical, pero ahora de clase: se presupondría una divergencia ontológica entre sexos que responderían a una lógica de opuestos hombre-mujer. En este cambio de paradigma

³⁵ Véase al respecto el artículo de Donna Haraway (2000) “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriated Others”, en el que se presenta el caso del VIH-SIDA en el debate entre materialismo y constructivismo científico. Véase al respecto Mateos de Manuel (2014: 568), donde explico esta cuestión:

“Nevertheless, understanding sex as an effect of gender does not mean to refuse the materiality of the body, which would be put into question but not strictly refused. It does not mean either some sort of gender voluntarism (that we could perform the representation of our bodies on our free will). These have been the two main criticisms levelled against gender performativity but these are not effective for the following reason. As Donna Haraway in her HIV-AIDS example expressed in her article «The promises of monsters», it has not been said that HIV-AIDS does not exist, it is just being said that it does not exist in the form of an objective ontological truth understood as correspondence, as it has been introduced and divulged through scientific discourses. HIV, in the case of Donna Haraway, or gendered sex in the case of performativity theory, would not be “ghostly fantasies”, but rather “tricksters”.”

tuvieron una importancia fundamental la clasificación de Linneo en 1758 de los mamíferos a partir de la capacidad lactante de las hembras (véase Schiebinger 1993a), en conjunción con las ideas de la madre cívica en Rosseau en el Emilio de 1762, donde las mujeres no aparecerían como ciudadanas sino como las madres de los ciudadanos.³⁶ También jugaron su papel las políticas pro lactancia materna que se desarrollaron a partir del siglo XVIII, ya que la introducción del pecho como símbolo de socialización y de la leche como fluido transmisor de una supuesta pureza de raza y clase, deslegitimó la anteriormente habitual práctica de las nodrizas (véase Preciado 2012; Schiebinger 1993b).³⁷ A esto son de reseñar otros hechos de los que da cuenta también Thomas Laqueur en *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud* (1990: 160-178), tales como los siguientes: la aparición científica de los ovarios a principios del siglo XIX, cuando antes ni siquiera tenían nombre propio para diferenciarse de los testículos; la analogía entre celo y menstruación que se produjo de manera dominante desde 1840 hasta principios del siglo XX y que confinaría a las mujeres a una permanente minoría de edad al mostrarlas sometidas al ciclo ovárico; la reaparición, tras años de silencioso ostracismo, del clítoris con Freud en 1905, mas ahora no como lugar de placer sino como fuente de desviación sexual; o el auge científico de la histeria como patología femenina y como estructura sociológica desde la que se pensaba la sociedad europea finisecular. Es en este panorama científico el lugar en el que se constituye el caldo de cultivo donde una figura como la de la Ninfa, Salomé o Judith no puede más que arrebatar y atormentar a esos varones que crean lo que aparentemente sólo parecen estar mostrando.

³⁶ El contrato social en Rousseau es un pacto de asociación entre varones en el que las mujeres no toman un papel activo, ya que en *Emilio* la mujer no aparece como ciudadana, sino como madre y esposa del ciudadano. Con un carácter ya dado por naturaleza, Sofía no es fin en sí misma, sino medio para agrandar y embellecer la vida de Emilio. No es la ciudadana, sino la madre cívica:

“Toda la educación de las mujeres debe referirse a los hombres. Agradarles, serles útiles, hacerse amar y honrar por ellos, educarlos de jóvenes, cuidarlos de adultos, aconsejarlos, consolarlos, hacerles la vida agradable y dulce: he aquí los deberes de la mujer en todo tiempo, y lo que debe enseñárseles desde su infancia. Mientras no nos atengamos a este principio nos alejaremos de la meta.” (Rousseau 2005: 545; véase también al respecto Jiménez Perona 1995)

³⁷ “En 1752, el científico Linneo publica el panfleto la *Nodriça Madrastra*, en el cual se exhorta a cada mujer a amamantar a sus propios hijos para "evitar la contaminación de raza y clase " a través de la leche y pide a los gobiernos que intervengan en beneficio de la higiene y del orden social, la práctica del amamantamiento ajeno. El tratado de Linneo contribuirá a la devaluación del trabajo femenino en el siglo XVIII con la criminalización de las nodrizas. La devaluación de la leche sobre el mercado de trabajo se acompañó de una nueva retórica del valor simbólico de la leche materna. La leche, representada como fluido material al través del cual se transmite el linaje social nacional de la madre a sus hijos, debe ser consumida en la esfera domestica y no debe ser objeto de intercambio económico.” (Preciado 2013)

En definitiva, el científico representa para Haraway un testigo modesto, pues su figura pareciese hacerse a un lado para mostrar al mundo en cuanto que siendo y no en tanto que siendo representado, como si él sólo se constituyese como mediador del que podría prescindirse si compartiésemos el lenguaje de la naturaleza, ya que el científico pretende mostrar las cosas en tanto que existentes y no en tanto que siendo conocidas.

Tal aparente discreción del hombre de ciencia es la que se vuelca epistemológicamente en la mirada de la *flânerie* de Baudelaire en una suerte de amplificación estética de tales máximas científicas. Si bien es cierto que el *flâneur* no oculta que accede al mundo en tanto que experiencia del mundo y no busca constituir una copia de lo real, no obstante, sí hay dos características que permiten entender al *flâneur* como variante de la epistemología del testigo modesto que nos presenta Donna Haraway. En primer lugar, la mirada del flâneur posa una voluntad totalizadora sobre la urbe y a través de la mirada se produce una reapropiación del caótico e informe espacio público. Es decir, la ciudad se constituye como la nueva naturaleza en el siglo XIX y como señala Henry James (1843-1916) en el ensayo *London* de 1876: “to stroll across the divided spaces of the metropolis, whether it was London, Paris, or New York, to experience the city as a whole” (en Walkowitz 1992: 16). En segundo lugar, el cuerpo del *flâneur* ha de pasar desapercibido entre una nueva masa caótica y sincrética que no se llama ya naturaleza, sino ciudad. La urbe se configura en el imaginario de la época como una bestia ininteligible y confusa por cuyas entrañas el *flâneur* transita inventariando personajes urbanos. Además, la voluntad escópica del flâneur no sólo se agota en el repertorio de sujetos, sino que tal registro de cuerpos se transfigura en una inscripción vivencial de sus experiencias. La mirada del *flâneur* es una mirada totalizadora no sólo porque clasifica lo que observa y desgranándolo le da un sentido, sino también porque fagocita lo que su mirada registra, nutriéndose al modo de una hiena estética de la carroña que la ciudad deposita ante sus ojos. Tal caleidoscopio de imágenes sacia al *flâneur* de ese apetito ansioso que el *spleen* le genera.

Si bien entre el testigo modesto y el *flâneur* se comparte una violencia en sus modos de acceso al mundo, también se presenta una sutil diferencia. Mientras que el hombre de ciencia desnuda una realidad con la finalidad de servirla en bandeja de plata, el artista la acuña y pretende, en cuanto que desnuda a la realidad, mejorar y encarecer su valor de

verdad.³⁹ Si bien la modestia del científico pretende sólo sacar a la luz la realidad haciéndose él a un lado –la perversión positivista–, el *flâneur* y el artista violentan la realidad y se hacen anónimos para mostrarse a través de ella –la perversión creadora–. Proyecta así el *flâneur* un ego doblemente siniestro. No le basta el descubrimiento; además ha de injertar a la ciudad en sí, pues se hace sujeto en la medida que, anulando su imagen, se muta en la alteridad del objeto de mirada. El testigo modesto pretende mantener la distancia con el objeto, no quedar tocado por la realidad, constatar una separación radical entre sujeto y objeto de conocimiento. Por el contrario, el *flâneur* y el artista penden sobre un hilo mucho más fino: su anonimato no les distancia del objeto, sino que buscan su disolución aparente para rehacerse como sello de una multitud fragmentaria, hay en su anulación como sujeto un sueño de entrega a la totalidad –paralelismo entre la *flânerie* y la sumisión al estado dionisiaco con la disolución del principio de individuación en Nietzsche–.

LA CIUDAD: UN BESTIARIO INDUSTRIAL

“Madame Bovary, por cuanto en ella hay de más enérgico y ambicioso, y también de más soñador, ...se nos aparece como hombre. Cual Palas armada, salida de la cabeza de Zeus, ese extraño andrógino ha guardado todas las seducciones de un alma viril en un encantador cuerpo femenino.”
Baudelaire (1868), *El arte romántico*

La ciudad acontece en el siglo XIX como un engendro, cual organicidad grotesca que se busca transfigurar a través de diferentes medidas higienistas, propuestas sociales e

³⁹ Se puede señalar una continuidad entre la figura del artista y la del *flâneur*, figuras que en este texto aparecerán de modo paralelo en numerosas ocasiones. Esta conexión queda establecida a través del puente que tiende la figura del dandy de Baudelaire. En *Le peintre de la vie moderne* Baudelaire presenta al pintor Guys antes como un dandy que como un artista o, si acaso, el verdadero artista deviene un dandy, el cual hace de la melancolía de la experiencia y de la fugacidad de la historia un motivo de temperamento, de experiencia, un modo de aferrar lo bello y lo eterno en lo transitorio del mundo moderno:

“Je le nommerais volontiers un *dandy*, et j’aurais pour cela quelques bonnes raisons; car le mot *dandy* implique une quintessence de caractère et une intelligence subtile de tout le mécanisme moral de ce monde; mais, d’un autre côté, le dandy aspire à l’insensibilité, et c’est par là que M.G., qui est dominé, lui, par une passion insatiable, celle de voir et de sentir, se détache violemment du dandysme.” *Amabam amare*, disait saint Augustin. «J’aime passionnément la passion», dirait volontiers M.G. Le dandy est blasé, ou il feint de l’être, par politique et raison de caste. M. G. A horreur des gens blasés. Il possède l’art si difficile (les esprits raffinés me comprendront) d’être *sincère sans ridicule*.” (Baudelaire 2010: 21)

“Le dandysme est un stoïcisme; le dandy est un ascète de l’identité qu’un incessant travail sur soi conduit au sentiment d’appartenir à une aristocratie spirituelle, à une élite crépusculaire: “Le dandysme est un soleil couchant; comme l’astre qui décline, il est superbe, sans chaleur et plein de mélancolie.”” (Jérôme Solal citando a Baudelaire, en Baudelaire 2010: 89)

“Le dandysme est le dernier éclat d’héroïsme dans les décadences: [...] «Voilà peut-être un homme riche, mais plus certainement un Hercule sans emploi.»” (Baudelaire 2010: 56)

iniciativas privadas a lo largo del siglo XIX. La ciudad es inicialmente pensada y vivida como organicidad intoxicada y mutante, mas, no obstante, también sistémica en su subjetividad monstruosa, en la cual sus habitantes conforman variopintos órganos, tumores, vísceras, heridas y detritus. De la misma manera que aparecía la significación de fragmentos corporales para dar cuenta del individuo como totalidad en la ciencia, se produce también una enunciación de la ciudad a través de sus miembros: los sujetos fisionómicos urbanos, las máquinas, determinadas localizaciones, recorridos y casas cobran un valor metonímico y todo aquello que constituye el espectro urbano es no sólo objeto del mismo, sino que se acaba conformando también como estructura desde la cual la ciudad y sus habitantes se piensan. Cuerpos, arquitecturas y maquinarias orquestan un Leviatán mutante cuyo carácter unitario reside en, justamente, su faceta de ser cuerpo enfermo, tóxico y monstruoso.

Son varias las ciudades a las que habría que atender para entender el contexto del siglo XIX en Europa. Aquí me he decidido principalmente por una que será ejemplo a través del cual bascular las ideas referentes al mundo urbano: París. Son varios los motivos que me impulsan a escoger este espacio. Como señalaba Benjamin y posteriormente historiadores como Harvey, París es una ciudad imprescindible para acceder a la Modernidad. Ciudad por antonomasia de la *flânerie* que transitó el elegante vagabundeo literario de Balzac y Baudelaire, fue uno de los centros europeos de las Bellas Artes y las artes escénicas, generándose múltiples procesos de hibridación entre los espectáculos, los salones y las colecciones expuestas en museos como el Louvre. Además, no sólo a nivel de relaciones políticas entre ambos países, sino también con fuertes influencias literarias, el contexto francés tuvo un peso en la cultura alemana, por no mencionar también los periplos por tierras francesas de los autores de lengua alemana que aparecen en esta tesis.⁴⁰ Heinrich Heine, del que Nietzsche fue gran admirador, vivió su destierro en París desde 1834 hasta

⁴⁰ Sobre las relaciones entre Francia y Alemania a nivel político-histórico, véase *France and Germany: An Historical Survey of Franco German Relations* de Rene Lauret o *Deutschland und Frankreich: Geschichte eines wechselvollen Beziehung* de François Bondy. A nivel de videodocumental hay una serie interesante acerca de esta bilateralidad, centrada en la relación entre las ciudades de París y Berlín: *Paris-Berlin, destins croisés*, publicado por el canal Arte en 2016. Asimismo, está prevista para diciembre de 2016 la publicación de nuevos volúmenes del proyecto enciclopédico sobre las relaciones histórico-políticas entre Francia y Alemania en la editorial Septentrion, en concreto dos volúmenes relativos al siglo XIX: *Nations et miroirs: France et Allemagne 1815-1870* del historiador Michael Werner y *Rivalités et interdépendances, 1870-1918* de Elise Julien.

su muerte en 1856.⁴¹ Benjamin, enamorado de la Biblioteca Nacional de Francia, vivió en París en 1926, 1927, 1934-36, 1937 (rue Bénard), 1938 (rue Dombasle), 1939 y 1940 (habiendo sido el año anterior internado en Nevers), huyendo en junio de este último año a Lourdes con su hermana e iniciando en septiembre la huida fracasada por los Pirineos. Además, Bernd Witte (1990: 100; 118) señala una serie de relaciones no sólo locales, sino también temáticas de Benjamin con el mundo francés: *El Libro de los Pasajes* estuvo muy influido por su lectura reiterada de *Un Campesino de París* de Louis Aragon (1926) y su conocimiento de literatura francesa le condujo a la oferta de Scholem en 1929, quien era intermediario de Magnès, rector de la Universidad Hebrea en Jerusalem, para ser profesor allí; cargo que, por cierto, nunca llegó a ejercer, pero cuyo adelanto monetario por parte del rectorado, sin embargo, nunca devolvió.⁴² Por su parte, como explica Le Rider (1992), Nietzsche pasó los otoños e inviernos entre 1883 y 1888 en Niza, donde descubrió a Baudelaire, introduciéndose en la teoría del decadentismo a través de su lectura de Paul Bourget (1852-1935). Éste había publicado en 1883 *Essais de psychologie contemporaine*, uno de cuyos capítulos se titulaba “Teoría de la decadencia”. A raíz de Bourget, Nietzsche comienza a sumergirse en la literatura francesa en busca de aquellos puntos de inflexión de la decadencia y descubriendo a autores como Théophile Gautier, Gustave Flaubert, Edmond y Jules de Goncourt, Maupassant, Mérimée, Sainte-Beuve, Taine, Renau o Baudelaire.

Bien es cierto que cada ciudad vivió la modernidad dentro de sus idiosincrasias particulares, mas la experiencia de la ciudad como totalidad nos permite extender las geografías particulares –en este caso la ciudad de París al señalar a Baudelaire como testigo central de su tránsito– a espacios comunes de debate de la modernidad europea en el siglo XIX. Como señala Harvey (2006:73), París se consolidó como antropomorfismo en el siglo XIX,

⁴¹ “La más alta concepción de la lírica me fue proporcionada por Heinrich Heine. En vano busqué a través de los siglos una música tan dulce y apasionada. Poseía aquella divina malignidad sin la cual yo no concibo la perfección: yo aprecio el valor de los hombres y de las razas por el modo como saben necesariamente entender el dios inseparable del sátiro. Y ¡cómo maneja la lengua alemana! Algún día se dirá que Heine y yo hemos sido, con mucho, los mejores artistas de la lengua alemana, incalculablemente por encima de lo que han hecho de ella los simples alemanes.” (Nietzsche 1998: 32)

⁴² La condición del proyecto era que Benjamin aprendiese hebreo, lo cual Benjamin nunca llevó a cabo a pesar del compromiso tomado y el adelanto aceptado. En 1929 debía haberse mudado a Palestina, lo cual nunca realizó, hecho que marcó el deterioro de su amistad con Scholem, a quien había conocido en 1915.

“Naturalmente la decepción de Scholem fue grande. A sus ojos se agregaba el hecho imperdonable de que su amigo había aceptado dinero de una organización judía sin aportar la parte prometida. Cuando años después, Benjamin viendo en el exilio su existencia amenazada de manera grave rogó a Scholem que le facilitara el viaje a Palestina, Scholem respondió evasivamente y por fin se negó a contribuir a la emigración de su amigo en peligro.” (Witte 1990: 124)

entendiéndose la ciudad desde la metáfora del organismo. Pero, además, París se configuró específicamente como una visita a la consulta ginecológica, pues el citado antropomorfismo se trató en concreto de un cuerpo femenino a escala arquitectónica, imaginario de la mujer-ciudad que irá transitando entre la idea de París como grotesca *femme* en Balzac en los años treinta, la gran prostituta de Baudelaire,⁴³ el cuerpo herido y sangrante en *La jauría* de Zola (1871-72)⁴⁴ y, finalmente, también la cirugía estética del arquitecto Haussmann sobre la ciudad, quien buscó reconvertir el espacio urbano desde la imagen de la mujer revolucionaria y mutante hacia el de la mujer burguesa, y tratar así de reorganizar su sediciosa metástasis a través del control de los permanentes brotes revolucionarios que germinaron en París en el siglo XIX: la Revolución de 1830 que llevó al trono de Francia a Luis Felipe I, inaugurándose el período conocido como Monarquía de Julio; la Revolución de 1848, la cual supuso la abdicación de Luis Felipe I y la instauración de la Segunda República Francesa hasta 1852, año en que Luis Napoleón Bonaparte es proclamado emperador, estableciéndose el Segundo Imperio hasta 1870 cuando Napoleón III es capturado en la Batalla de Sedán de la Guerra Franco-Prusiana y se funda la Tercera República Francesa (1870-1940); y además de ambas revoluciones liberales o burguesas, en 1871 tuvo lugar la Comuna de París, bajo cuyo gobierno popular se mantuvo la ciudad durante cuatro meses.

Lo grotesco domina la percepción de la ciudad y su aburguesamiento será una reacción al inicial caos. De este modo, en conjunción con una feminización del espacio urbano, nos

⁴³ En el epílogo de *Spleen de Paris* (1869), Baudelaire cierra el texto con un poema sobre París en el cual, si bien ella es “hospital, lupanares, limbo, infierno, presidio”, no puede evitar su entrega incondicional a la ciudad:

“te quiero, ¡oh capital infame! Cortesanas,
bandidos, con frecuencia convidáis a placeres
que luego no comprenden los vulgares profanos.” (Baudelaire 2009: 219)

⁴⁴ “«¡Qué inocentón de París! ¡Mira lo inmenso que es y cómo duerme dulcemente! ¡Son idiotas, estas grandes ciudades! Ni siquiera sospecha el ejército de piquetas que la atacará un día de estos, y ciertos hoteles de la calle de Anjou no relucirían tan fuerte bajo el sol poniente si supieran que sólo les quedan tres o cuatro años de vida. [...]

Mira allá abajo, por el lado de Les Halles, se ha cortado París en cuatro...».

Y con su mano extendida, abierta y cortante como un machete, hizo el ademán de separar la ciudad en cuatro partes.

«[...] Cuando la primera red esté terminada, entonces comenzará el gran baile. La segunda red agujereará la ciudad por todas partes, para unir los arrabales con la primera red. Los ramales agonizarán en el yeso... Fíjate, sigue mi mano. Del bulevar del Temple a la barrera del Trono, un corte; después, por este lado, otro corte, de la Madeleine al llano de Monceau, y un tercer corte en este sentido, otro por aquí, un corte allá, un corte más lejos, cortes por todas partes, París picada a sablazos, con las venas abiertas, alimentando a cien mil cadáveres y albañiles, cruzada por admirables vías estratégicas que meterán los fuertes en el corazón de los viejos barrios.» (Zola 1981: 88-89)

presenta David Harvey la ciudad de París releyendo algunas citas de Balzac en *Historia de los trece* (1833-39):

“París tiene una personalidad y un cuerpo. París, «el más delicioso de los monstruos», es descrito a menudo como una mujer, representando las fantasías masculinas de Balzac: «Aquí una preciosa mujer, más lejos una arpía aquejada por la pobreza; aquí aparece acuñada con la frescura de la moneda de un nuevo reino, y en otra esquina de la ciudad, tan elegante como una mujer a la moda». La ciudad de París es «triste o divertida, fea o preciosa, vida o muerte; para sus devotos es un ser vivo; cada individuo, cada trocito de una casa, es un lóbulo del tejido celular de esa gran cortesana cuya cabeza, corazón y comportamiento impredecible son perfectamente familiares para ellos». Pero en sus funciones cerebrales, París adquiere una personalidad masculina como centro intelectual del planeta, «un cerebro repleto de genios que marcha a la vanguardia de la civilización; un gran hombre, un artista incesantemente creativo, un pensador político con visión de futuro».” (Harvey 2010: 68)⁴⁵

A través de Balzac se nos presenta la ciudad como una mujer monstruosa que los parisinos habitan e idolatran precisamente en su carácter grotesco. Eso sí, la mujer-monstruo pone el cuerpo, mas el pensamiento creador, el cerebro de la ciudad, lo introducen los genios artistas, quienes dan brillo a tal naturaleza salvaje pero deseable. Habitar el entorno aterrador de la ciudad es gozoso si sobre ese pecho desbordante y bárbaro reposa una cabecita masculina que le incorpora sentido y sujeción, cual domador heroico de una bestia circense. Y esa cabeza soberana se sostiene entre los hemisferios cerebrales que se le presuponen a las figuras del artista y del *flâneur*. Como señala Harvey (2006: 287), el *flâneur* aporta un “punto de referencia masculino” en medio del caos. A su vez Benjamin

⁴⁵ Harvey se está refiriendo a esta cita que aparece en *Ferragus*, primera parte de *Historia de los Trece*:

“Estas observaciones, incomprensibles fuera de París, serán comprendidas sin duda por esos hombres, de estudio y pensamiento, de poesía y placer, que saben cosechar, vagando por París, la masa de flotantes goces que discurren, a cualquier hora, entre sus murallas; por aquéllos para quienes París es el más delicioso de los monstruos: aquí, bella mujer; más allá, viejo y pobre; en otra parte, como moneda de un nuevo reinado; en aquel rincón, elegante, como una dama a la última moda. ¡Monstruo completo, en verdad! Sus desvanes vienen a ser cabeza llena de ciencia e ingenio; los primeros pisos, estómagos satisfechos; sus tiendas, verdaderos pies: de allí parten los trotamundos, todos los atareados. ¡Y qué activa la vida del monstruo! Apenas cesa en su corazón el postrer bullicio de los coches que vuelven del baile, cuando ya en sus brazos se mueven antes sus puertas, y se despabila con lentitud. [...]

Existe un pequeño número de amantes de París, de personas que nunca caminan con aturdimiento, que degustan su querida ciudad, cuya fisionomía conocen tan a fondo que son capaces de distinguir en ella una verruga, un grano, un rubor. Para los demás, París es siempre una monstruosa maravilla, un sorprendente conjunto de movimientos, de máquinas y de pensamientos: la ciudad de las cien mil novelas, la cabeza del mundo. Mas para ellos, París es triste o alegre, feo o hermoso, vivo o muerto; París es una criatura; todos los hombres, todos los bloques de casas son un lóbulo del tejido celular de esta gran cortesana, cuya cabeza, cuyo corazón y cuyas costumbres caprichosas conocen ellos perfectamente.” (Balzac 1969: 18-19)

subrayaba en su lectura de Baudelaire que el *flâneur* se encuentra “intoxicado de multitud pero al margen de ella”,⁴⁶ es decir, es cabeza incorporada geopolíticamente pero también desgajada, al margen, de un cuerpo-multitud. Mientras que el cuerpo de la mujer se disuelve en una alegoría monstruosa que encarna eróticamente el caos urbano, por el contrario, el imaginario masculino se incorpora en un sujeto oculto que, sin embargo, tiene nombre propio y función cognoscente: el *flâneur*, representado en la metonimia de la cabeza creadora o cerebro pensante.

Cierto es, no obstante, que entre la figura del *flâneur* en Balzac y en Baudelaire hay una distancia a tener en cuenta. En Balzac la figura del *flâneur* es todavía un sujeto político en tanto que sujeto cognoscente, “algo más que un esteta o un observador reflexivo, [pues] también está tratando de penetrar el fetiche, buscando desvelar los misterios de la ciudad y de las relaciones sociales.” (Harvey 2006: 75). En Balzac el *flâneur* todavía desentraña un misterio, funcionando aún como una figura política en cuanto que trata de ilustrar o aportar cierta luz que oriente en medio del desorden. El *flâneur* escapa al fetichismo de la mercancía con su mirar porque desentraña el enmarañado mapa de relaciones y espacios urbanos. Es decir, tiene una función cognoscente que trata de ser iluminadora en su vicio escópico; busca realizar una escritura de la ciudad haciendo que ésta se torne “legible para nosotros” (Harvey 2006: 76). Sin embargo, en Baudelaire el *flâneur* ya no trata de desentrañar el galimatías urbano, sino que hay en su figura, por el contrario, una inclinación hacia la mera recreación estética: el *flâneur* se deja atraer por los símbolos para generar su superación estética, sin necesariamente desentrañarlos a través del discurso.

La Revolución de 1848 fue la constatación del terror al monstruo que presentaba Balzac. Haussmann comenzará una ortopedia del organismo urbano, una geometrización de su

⁴⁶ De tal modo es como recoge Harvey (2006: 287) la lectura del *flâneur* en Benjamin:

“El espléndido análisis de Benjamin sobre la fascinación de Baudelaire con el hombre en la multitud, con el *flâneur* y el dandy, arrastrados por la multitud, intoxicados por ella, pero sin embargo, de alguna manera al margen de ella, proporciona un interesante punto de referencia masculino.”

Ese ser margen en la multitud Benjamin lo recoge de la siguiente manera en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*:

“El desconocido es el *flâneur*. Así lo entendería Baudelaire cuando en su ensayo sobre Guys, calificó al *flâneur* de «l’homme des foules». Pero la descripción que Poe hace de esta figura se encuentra libre de la connivencia que el propio Baudelaire le dispensaba. Para Poe el *flâneur* es ante todo alguien que no está cómodo en su sociedad. Por eso busca la multitud: no habrá que buscar lejos la razón por la que se oculta en medio de ella. Poe difumina adrede la diferencia entre el *flâneur* y el asocial, pues un hombre se hace tanto más sospechoso entre la masa cuanto más difícil es dar con él.” (Benjamin 2014: 83-84)

cuerpo a la medida del que se pretendía cuerpo canónico de la época: el cuerpo burgués. Se llevó a cabo, como explica Harvey (2006: 144-150), el embellecimiento de la ciudad a través de nuevas redes de calles, alcantarillado, parques, monumentos, colegios, iglesias, edificios de la administración, viviendas, hoteles y locales comerciales. También tuvo lugar la construcción de amplios bulevares que permitiesen mejorar el control de los transeúntes. Igualmente se instaló el alumbrado nocturno de gas y se crea un monopolio privado de transporte. La prostitución, el crimen, enfermedades y miseria eran realidades frecuentes de las ciudades de la época y comenzó la necesidad de reformar la infraestructura urbana, por un lado, para paliar tal caos social, pero, por otro lado y mayormente, por las nuevas necesidades entre producción y consumo que surgían con el capitalismo industrial que se desarrollaba en Francia, Gran Bretaña, Bélgica, Alemania o Austria (véase Harvey 2006: 125). Como señalaba Benjamin (en Harvey 2006: 369), se busca convertir París en una suerte de “*fête* imperial democratizada” y transitar en la concepción de la ciudad de la libérrima e infesta taberna al protocolario salón.

A ello hay que añadir que la ciudad se convierte en una geografía extendida a través de las carreteras, la red de ferrocarriles, el sistema de telégrafo, el Canal de Suez en 1869 e incluso la llegada masiva de turismo a París hacia 1870. Con la modernidad todo empieza a estar desplazado, incluso en la imaginación y no es de extrañar que el movimiento sea tanto objeto que se construye y muestra sobre los escenarios, como estructura sociológica desde la que la ciudad se concibe. Ya sea a través de la facticidad de las conexiones de transporte –un imaginario de arterias ferroviarias que se extienden por el territorio–, de la comunicación con otros mundos a través de las crónicas de viaje, las fotografías y dibujos de campañas en el extranjero, o de las colecciones orientales de museos como el Louvre, nos encontramos una expansión paralela de las geografías mentales.⁴⁷ Cuando se mentaba

⁴⁷ La fotografía es, respecto a tal expansión local y ampliación del imaginario, una herramienta de gran relevancia. Inicialmente, debido a las precariedades técnicas del aparato fotográfico, las cuales obligaban a hacer posar al referente de la imagen durante largos periodos de tiempo, predominó la fotografía de paisajes. El paisaje permitía contar con un referente inmóvil, lo cual evitaba grandes disgustos a la hora de revelar las imágenes, pues se evitaba el desenfoque, y garantizaba un mayor éxito de la fotografía tomada, a pesar de lo aparatoso que era el transporte de los utensilios fotográficos. Las expediciones fotográficas fueron un fenómeno común entre 1850 y finales de siglo, y sirvieron además para dejar constancia de lugares remotos y expediciones arqueológicas: Oriente, los Alpes, México, el Himalaya, Egipto, Tierra Santa, Camboya, Malasia, China... Además, algunos de tales fotógrafos de expediciones acabaron también fotografiando las ciudades europeas, que en el siglo XIX eran también el espacio perfecto para ilustrar el carácter de ruina de una civilización y su renovación, como fue el caso de París con las reformas de Haussmann (véase Newhall 2007: 100-103).

anteriormente la modernidad como un espacio atravesado por el movimiento, no sólo se puntualizaba un recurso material de lo dinámico, sino el hecho de que incluso el pensamiento está desplazado local y temporalmente. No es entonces de extrañar que en esta época se reavive fuertemente el imaginario orientalista y una ensoñación masculina entre el erotismo y la alteridad a través de mitos contemporáneos como Salomé, los cuales se gestaron realmente en Europa. Como mencionaba el historiador de la época Michelet (en Harvey 2008: 350), la civilización acontece como resultado de “la lucha de la razón, del espíritu, de Occidente y del varón para separarse y establecer su autoridad sobre sus orígenes en la naturaleza, la materia, Oriente y la mujer.”

Hay una voluntad entre la década de 1830 y el fin de siglo por pasar de la metáfora de la ciudad como “grotesquería” feminizada, al símbolo de la arrogante y recatada mujer burguesa. Con Haussmann se inicia la materialización de una reforma que ya había comenzado a ser planteada durante la Monarquía de Julio con Berger (véase Harvey 2006: 15). Durante la década de 1840 se propusieron nuevos sistemas de calles, hacia 1860 París queda dividido en *arrondissements*, cada uno con su correspondiente ayuntamiento, y en 1870 París había llegado casi a la completa desindustrialización del centro de la ciudad. París – decía Haussmann– era “la cabeza y el corazón de Francia” (Harvey 2006: 146) y buscó “librar la ciudad de su base industrial y de su clase obrera” para convertir la ciudad “en un bastión no revolucionario de orden burgués” (Harvey 2006: 192).

La metrópolis ponía el escenario y una infinidad de instrumentos para componer eso que Walter Ruttmann denominará con su film de 1927 refiriéndose a Berlín “Symphonie der Großstadt”. La máquina de vapor, la hilatura, ferrocarril y locomotora, el auge de la metalurgia y la industria minera. Potencia, velocidad, ruidos y humo. La primera revolución industrial de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX pone los instrumentos, nuevos sonidos, toscas melodías que son todavía murmullo desconcertante. La llegada del tren en 1840 supuso un auténtico shock social, como se observa en el *Lutetia* de Heinrich Heine, recopilación de crónicas que Heine escribió para el *Allgemeine Zeitung* de Augsburgo

Asimismo, la relación entre fotografía y exotismo fue estrecha. La literatura etnológica trajo a la imaginación la narración de Oriente en tanto que otredad a través de la palabra. La fotografía permitió dar mayor credibilidad a la alteridad que ya propugnaban los relatos etnológicos desde el siglo XVIII, al constituir al otro no ya como relato sino como imagen, haciendo pasar su reproducción en la fotografía como copia de lo real. Sobre la relación entre fotografía y orientalismo véase al respecto el catálogo de exposición *Miroirs de Orient* editado por el Palais de Beaux-Arts de Lille (2009).

y que fue publicado inicialmente como libro en 1854. En el artículo LVII, escrito en París el 5 de mayo de 1843, Heine compara el carácter perturbador que supuso la introducción del tren, similar a la que produjo el descubrimiento de América o la imprenta. Esta comparación aparecerá nuevamente en el texto de Henry Adams (1999: 51) “La virgen y la dinamo”, en el cual la Exposición Universal de 1900, con sus maquinarias, es considerada como la institucionalización de un cambio de paradigma comparable no sólo con el viaje de Colón, sino también con el heliocentrismo de Copérnico y Galileo o la proclamación de la libertad de culto por Constantino I el Grande en el año 313 con el Edicto de Milán.

“Die Eröffnung der beiden neuen Eisenbahnen, wovon die eine nach Orléans, die andere nach Rouen führt, verursacht hier eine Erschütterung, die jeder mitempfindet, wenn er nicht etwa auf einem sozialen Isolierschemel steht. Die ganze Bevölkerung von Paris bildet in diesem Augenblick gleichsam eine Kette, wo einer dem andern den elektrischen Schlag mitteilt. Während aber die große Menge verdutzt und betäubt die äußere Erscheinung der großen Bewegungsmächte anstarrt, erfährt der Denker ein unheimliches Grauen, wie wir es immer empfinden, wenn das Ungeheuerste, das Unerhörteste geschieht, dessen Folgen unabsehbar und unberechenbar sind. Wir merken bloß, daß unsere ganze Existenz in neue Gleise fortgerissen, fortgeschleudert wird, daß neue Verhältnisse, Freuden und Drangsale uns erwarten, und das Unbekannte übt seinen schauerlichen Reiz, verlockend und zugleich beängstigend. So muß unsern Vätern zumut gewesen sein, als Amerika entdeckt wurde, als die Erfindung des Pulvers sich durch ihre ersten Schüsse ankündigte, als die Buchdruckerei die ersten Aushängebogen des göttlichen Wortes in die Welt schickte. Die Eisenbahnen sind wieder ein solches providentielles Ereignis, das der Menschheit einen neuen Umschwung gibt, das die Farbe und Gestalt des Lebens verändert; es beginnt ein neuer Abschnitt in der Weltgeschichte, und unsre Generation darf sich rühmen, daß sie dabeigewesen. Welche Veränderungen müssen jetzt eintreten in unsrer Anschauungsweise und in unsern Vorstellungen! Sogar die Elementarbegriffe von Zeit und Raum sind schwankend geworden. Durch die Eisenbahnen wird der Raum getötet, und es bleibt uns nur noch die Zeit übrig. Hätten wir nur Geld genug, um auch letztere anständig zu töten! In vierthalb Stunden reist man jetzt nach Orleans, in ebensoviel Stunden nach Rouen. Was wird das erst geben, wenn die Linien nach Belgien und Deutschland ausgeführt und mit den dortigen Bahnen verbunden sein werden! Mir ist, als kämen die Berge und Wälder aller Länder auf Paris angerückt. Ich rieche schon den Duft der deutschen Linden; vor meiner Türe brandet die Nordsee.“⁴⁸ (Heine 1854)

⁴⁸ “La inauguración de dos nuevos trayectos de ferrocarril, que conducían respectivamente a Orleans y Rouen, provocaron aquí un estremecimiento colectivo en todo aquel que formaba parte de la sociedad y no vivía aislado de los acontecimientos. Toda la población de París formaba conjuntamente en ese momento una cadena, en la cual cada persona pasaba a la siguiente la descarga eléctrica. Mientras la mayoría, atónita y aturdida, clavaba la mirada en la apariencia exterior de esas enormes potencias móviles, le apesó al pensador un terror inquietante, aquello que siempre se experimenta cuando lo monstruoso e inaudito acontece, cuyas consecuencias son imprevisibles e incalculables. Sólo éramos conscientes de que nuestra completa existencia era arrastrada y arrojada a una nueva vía, que nuevas relaciones, amigos y tormentos nos esperaban, que lo

El caos urbano y el aterrador mundo industrial necesitaban de estrategias de reapropiación simbólica que permitiesen al habitante convivir en tal circunstancia inhóspita, y la erotización del caos y del espacio industrial fue un relato persistente en la época. La dicotomía entre genio-creador y musa que planteaba el inicial relato de Balzac, esa arquitectura polimórfica ciudad-mujer-monstruo, no suponía sólo un correlato entre cuerpos y espacio urbano, sino que va a extenderse a aquellos artefactos asociados con la ciudad. No sólo la geografía urbana es feminizada, sino que también algunos de sus elementos constituyentes, principalmente todos aquellos asociados con el mundo industrial, son erotizados a través de su proyección genitalizada. Así ocurrirá, por ejemplo, con la inicial máquina de vapor, creada en 1785 por el escocés James Watt y que dará lugar al ferrocarril hacia 1800 y la locomotora hacia 1830, como quedará patente con fragmentos de *La bête humaine* de Zola (1890) o *À rebours* de Huysmans (1884), en los cuales se impregna a las máquinas de un erotismo humanizador. Si la ciudad es una mujer grotesca, el tren será una cíclope arrebatadora, conformándose industria y alcantarillado como la ensoñación literaria de mórbidas alcobas, desplazadas éstas ahora desde el hogar hacia el aterrador espacio público.

“Contábanse historias de salvamentos: una carreta retirada de la vía al pasar un tren; un vagón que bajaba solo por la cuesta de Barentín, detenido; como una bestia feroz galopando al encuentro de un exprés. [...]

-Y tú, ¿no tienes novia?

Santiago a su vez se puso serio. Sus ojos se extraviaron, fijándose a lo lejos en la noche.

Después respondió con brevedad:

- No.

- Eso es, me han contado que odias a las mujeres. Además, no te conozco de ayer; jamás nos has dirigido una palabra amable... ¿Por qué, di?

Santiago continuaba callado, y Flora, abandonando el nudo, se decidió a mirarle.

desconocido ejercía su estímulo estremecedor, el cual es al mismo tiempo atemorizante y tentador. Así debieron sentirse impelidos nuestros padres cuando América fue descubierta, cuando el descubrimiento de la pólvora quedó anunciado por la primera mecha que quedó prendida, cuando la imprenta lanzó al mundo las primeras páginas de la palabra divina. Los ferrocarriles son nuevamente un acontecimiento providencial de ese calibre, el cual trae a la humanidad un nuevo cambio, pues altera el color y la forma de la vida; comienza una nueva etapa en la historia del mundo y nuestra generación debe vanagloriarse de ser partícipe de ella. ¡Qué cambios habrán ahora de introducirse en nuestro modo de percibir y en nuestras ideas! Incluso los conceptos elementales de tiempo y espacio han titubeado. A través de los ferrocarriles morirá el espacio y sólo restará el tiempo. ¡Si sólo tuviésemos dinero suficiente para matar honradamente también a este último! En cuatro horas y media se viaja ahora a Orleans y en otras tantas a Rouen. ¡Qué pasará cuando las líneas del ferrocarril sean conducidas a Bélgica y Alemania y éstas queden conectadas con la vías de esos lugares! Para mí es como si las montañas y bosques de todos los países fuesen traídos hasta París. Huelo ya el aroma de los tilos alemanes y ante mi puerta rompe olas el Mar del Norte.” (Traducción propia)

- ¿Es que sólo quieres a tu máquina? Se dicen muchas cosas respecto de eso, ¿sabes? Dicen que estás siempre en la frontera haciéndola relucir, como si sólo tuvieses caricias para ella...” (Zola 1897: 69-70)

“¿Existe acaso, en este mundo, un ser concebido en el gozo de la fornicación y nacido entre los dolores del parto que ofrezca un aspecto más deslumbrante y más espléndido que el que presentan las dos locomotoras incorporadas a la línea de ferrocarril del Norte? Una de ellas, la llamada Crampton, es una rubia adorable, de voz aguda, de cuerpo esbelto y delicado, aprisionado en un destellante corsé de cobre, estirada como una gata ágil y nerviosa; una rubia impresionante y dorada, cuya gracia extraordinaria causa espanto [...].

La otra se llama Engerth, y es una morena monumental y sombría, que ruge con ruido sordo y ronco, de flancos robustos, apretados dentro de una coraza de hierro fundido; una bestia monstruosa con una desgreñada crin de humo negro y seis ruedas bajas bien acopladas; [...].

[...], no existen seguramente tipos de una esbeltez tan delicada y de una fuerza tan aterradora como la de estas dos locomotoras. Podemos afirmar con toda seguridad que el hombre ha sabido actuar, a su nivel, tan bien como el Dios en el que cree.” (Huysmans 2012: 145)

La imbricación entre cuerpo humano y máquina fue una manifestación literaria propia del siglo XIX y del mismo modo que la máquina se erotizaba en las narraciones de Huysmans o Zola, el cuerpo humano se maquinizaba en el sueño del cuerpo-automóvil. Surgido con Benz en 1886 y producido en cadena de montaje con Ford a partir de 1908, el automóvil, antes de ser un invento de la mecánica, fue un descubrimiento literario. Se trata de la culminación arquitectónica del sueño del Prometeo moderno o el doctor Frankenstein, creador de un primer zombi literario construido a partir de retales de multitudes y una electricidad todavía pensada como fuente misteriosa.⁴⁹ Con *Frankenstein* (1818) Mary Shelley instaló en el imaginario colectivo el poder de la electricidad para revivir cuerpos inertes o – citando a Julio Díaz (2010) acerca de la figura del zombi– la capacidad de “otorgar movimiento mecánico a un cuerpo muerto, listo para la obediencia absoluta”. La arquitectura de la ciudad, ese inicial híbrido femenino de Balzac, a través de permanentes desplazamientos metafóricos y metonímicos generó, paso a paso, a una nueva arquitectura somatopolítica tanto del espacio como de los cuerpos orgánicos e inorgánicos. El

⁴⁹ En el siglo XVIII ya hubo aproximaciones al fenómeno de la electricidad con Watson, Cavendish, Galvani, Volta, Coulomb o Franklin y posteriormente, ya en el siglo XIX, con Ampère, Faraday u Ohm. La primera Revolución Industrial no hizo uso de la electricidad, pero ésta sí fue uno de los motores de la segunda entre 1850 y 1914. Ése fue el tiempo de Gramme, Westinghouse, von Siemens, Graham Bell, Tesla y Thomas Alva Edison. En 1833 aparece el telégrafo eléctrico de Samuel Morse. En 1876 el fonógrafo de Edison, quien también en 1880 inventaría la lámpara incandescente o bombilla, y el teléfono que patentaría Graham Bell. De la Segunda Revolución Industrial son también destacables el gas, el petróleo, el motor de combustión interna, el aeroplano, el automóvil, la refrigeración mecánica, la invención del teléfono y la radio. (Véase Nye 2004)

Prometeo moderno culminará con la imagen del zombie en el cine de serie B tras el crack de 1929 y será reflejo de los procesos de subjetivación en la sociedad de consumo, cuestiones todas ellas que desarrolla Julio Díaz en “Planet terror: esbozo de una tanatopolítica”. Es “la promesa autodinámica del cuerpo muerto” que se encuentra en la ilusión del automóvil como máxima moderna. El coche: cuerpo inerte y abúlico que puede, pese a todo, moverse por sí mismo y perpetuar su circulación. La hibridación entre cuerpos orgánicos e inorgánicos es una inclinación orgiástica propia del siglo XIX, de tal modo que no sólo el automóvil es inicialmente pensado desde el cuerpo humano –la creación de Frankenstein–, sino que el cuerpo humano acabará pensado desde el paradigma automovilístico. Así, el coche –objeto desarrollado por la mecánica y pericia humanas– acaba convirtiéndose en estructura desde la que el ser humano se piensa a sí y busca redescubrirse en su naturaleza “tan liso y brillante como un coche”, tal y como indica Kracauer (2008: 44) en la década de 1930 con su artículo “Die Reise und der Tanz”, cuestión que se abordará en el capítulo sexto. Es decir, nos encontramos ante el paradigma de la reversibilidad y rebelión de los objetos de conocimiento; su desplazamiento permanente entre ser, a ratos, objetos de conocimiento y, a otros, estructuras cognoscentes.

Con *Frankenstein* comienza en 1818 la incipiente simbiosis hombre-máquina en la que se va a dar una tecnificación del cuerpo a través de la electricidad. Con la invención del tren en torno a 1800 va a comenzar también el proceso inverso, la humanización de la máquina, de la cual se habla en términos antropomórficos de la misma manera que Balzac habla de París como monstruosa organicidad sexuada. En *La Bête humaine* y *À rebours* se va a pasar del inicial terror o shock a la máquina de Heinrich Heine a la erotización y feminización de la máquina en torno a 1900. Los intercambios entre ciencia y construcción del sujeto son permanentes y hablamos de un territorio fronterizo en que la técnica es un dispositivo de lo humano y lo humano es un dispositivo de la técnica. Si el nacimiento de la fotografía, a la cual atenderé más extensamente en el capítulo cuarto a través de una lectura de Walter Benjamin y su noción de aura, había conseguido un registro de la mirada y de su orientación, pero a la vez había conformado el voyerismo sobre el movimiento, lo mismo va a pasar con el tren y con otros tantos intercambios estéticos que se están dando en la época, brindándose no sólo una humanización de la máquina, sino también una percepción industrial del cuerpo. Si atendemos, por ejemplo, a la noción de edición, éste es un término que va a transitar entre la cadena de montaje, el imaginario del Frankenstein como anexión

de fragmentos, el enlace de fotogramas en el incipiente cine del fin de siglo y la labor de edición coreográfica que tiene lugar en lo que vino a llamarse danza de precisión a principios del siglo XX.

Asimismo, por si el intercambio antropomórfico con lo industrial resultase demasiado simétrico, se añadirá lo animal como tercero en disputa, tal y como desarrolla el análisis que lleva a cabo Quigues (1977: 217-218). La conexión entre caballo y máquina comienza en 1830, cuando el escritor romántico alemán Adelbert von Chamisso (1781-1838) llama a su poema sobre el ferrocarril *Das Dampfross* y el tren queda entonces señalado como “caballo a vapor” en la literatura alemana.

“Schnell! schnell, mein Schmied! mit des Rosses Beschlag!
Derweil du zauderst, verstreicht der Tag.
Wie dampfet dein ungeheures Pferd!
Wo eilst du so hin, mein Ritter wert?”⁵⁰ (Chamisso 1851)



1.6. La mujer-máquina María en *Metropolis*, de Fritz Lang (1926). Este tópico que recorre el siglo XIX a través de la imagen de la ciudad acaba aterrizando en el cine. Además, en esta escena se añade el exotismo al ideal de la maquinaria erotizada y sexualizada: María se disfraza de egipcia para un espectáculo, momento en el que la industrialización y el arcaísmo se entrecruzan como expresión de lo mismo. Obsérvese también la forzada contractura del cuerpo, imagen que enlaza tanto con los archivos de deformidades de Galton, como con las posturas imposibles de histéricas y bailarinas (véase capítulo III).

⁵⁰ “¡Rápido! ¡Rápido, mi herrero! ¡Pon la herradura al caballo!
Mientras tú vacilas, el día transcurre.
¡Cómo humea tu caballo monstruoso!
¿Hacia dónde te apresuras de ese modo, mi valeroso caballero?” (Traducción propia)

Los medios de locomoción transitan desde la máquina hacia su inserción simbólica como parte del bestiario de la época. Quigues (1979 : 206- 218) señala otras hibridaciones entre maquinaria y bestiario. Thomas Mann en *El armario* (1899) creará la metáfora de la locomotora como un caballo “qui soulève ses sabots frémissants, agite les oreilles et attend en piaffant d’impatience le signal du départ”. Los automóviles, así como habían sido los trenes, también serán asociados con el cuerpo orgánico, como muestra la dedicatoria de Octave Mirbeau en *La 628-E8* (1908) a Fernand Charron: “se révèle finalement incapable de l’appréhender en dehors d’un complexe organique –corps, coeur, poumons, vaisseaux et nerfs–”. O el capítulo “The virgin and the dinamo” sobre la Exposición Universal de París en 1900 en la autobiografía de Henry Adams *The education of Henry Adams*, libro que escribió en 1905, distribuyó entre amigos en 1906 y no fue publicado abiertamente hasta 1918. En él la contemplación de una dinamo va a presentarse como objeto de culto y de visión mística en la que la máquina ejerce el papel de cuerpo mariano y cuestión de fuerzas, finalizando el libro con un paralelismo entre una oración a la Virgen de Chartres y otra a la dinamo:

“Para Adams, sin embargo, la dinamo se convirtió en el símbolo del infinito. Una vez se hubo acostumbrado a la gran galería de las máquinas, empezó a sentir las dinamos de doce metros como una fuerza moral, del mismo modo que los primeros cristianos habían sentido la Cruz. [...] Al final, uno empezaba a rezarle. El instinto heredado formaba la expresión natural del hombre ante la fuerza silenciosa e infinita. Entre los miles de símbolos de la energía última, la dinamo no era tan humano como otros, pero sí el más expresivo.” (Adams 1996: 45)

“De este modo, sucedió que, tras diez años de búsqueda, se hallaba en la Galería de las Máquinas de la Gran Exposición de 1900, con el cuello histórico roto por la súbita irrupción de una fuerza totalmente nueva. [...] Eran una revelación de energía misteriosa como la de la Cruz. Eran lo que, en términos de la ciencia medieval, se conocía como modos inmediatos de la sustancia divina. [...] La fuerza de la Virgen todavía podía sentirse en Lourdes, y parecía tan potente como los rayos X.” (Adams 1996: 52-53)

Como expone Quigues (1979: 207) en *Femmes et machines de 1900* existen cuatro grandes metáforas en torno al fin de siglo: “la Tempête, le Cheval, la Femme, le Monstre”. Tales huellas finiseculares se rastrean a lo largo de todo el siglo XIX, el cual nos va mostrando los contagios semánticos. La conexión entre todas estas expresiones es el movimiento, el cual hace de cada una de estas metáforas una expresión de lo mismo. En el caso de la psicología y sociología de masas –tema de la época en el pensamiento y la literatura al que

atenderé en el capítulo sexto– la muchedumbre es contemplada con ese terror hacia lo informe, quedando metaforizadas como tempestades y monstruos y siendo representadas por el espacio simbólico de lo femenino. La modernidad se nos presenta como espacio común en el que lo grotesco intersecta y se ofrece a través de la fragmentación caleidoscópica de sus realidades y su convivencia espacio-temporal en la masa.⁵¹



1.7. *Thérèse Rentz baila 'La Loïe Fuller a caballo' en el Cirque Molier (1904), Archivo Hermes.*

La cultura del espectáculo fue un modo de representar y erotizar el bestiario de la época y otorgar una atmósfera lúdica a la centralidad del movimiento como estructura constituyente del espacio moderno. La imagen de Thérèse Rentz bailando “La Loïe Fuller a caballo” en el Cirque Molier en 1904 nos contempla como rémora resacosa y constatación de la orgía semántica decimonónica, generándose un sincretismo metafórico o proceso de intoxicación en los modos de significación en el que ciudad, monstruo, mujer, caballo, máquina, *flâneur* y demás sustantivos asociados entre sí acaban por conformar una alteridad iconográfica de “un mismo” que se condensa en cada fragmento que se ofrece a la visión, pero que carece de una estructura sólida que lo articule. Hibridación, contagio, movimiento

⁵¹ Las mujeres son un permanente sujeto alegórico en la modernidad y son varios los autores que han desarrollado este fenómeno en relación a los monumentos en el espacio público y diferentes mitos literarios. Véase Warner 1996; Paglia 1991 –quien además dedica los capítulos 15 y 16 de *Sexual Personae* al sesgo sexopolítico en la estética de Balzac, Gautier, Baudelaire y Huysmans; González García 2006.

son constantes vitales del mundo moderno. Se trata justamente de eso que Haraway (2004) denominaba “la estructura del potente corazón de Occidente”, simultáneamente vacua y central. Caballo, máquina, mujer, movimiento. Thérèse Rentz en 1904 nos aparece como una presencia icónica de los procesos de hibridación semántica que el siglo XIX venía produciendo y en torno a los cuales se articularon discursos nacionales, clínicos y culturales. “La Loïe Fuller bailando” es Thérèse Rentz, mujer de carne y hueso, pero también alegoría de la modernidad que nos observa con advenimiento atávico, cual rémora de un bestiario decimonónico y de una belleza diabólica y grotesca que se reescribía en cambiantes metáforas y una permanente evocación de lo femenino. Solacémonos en estas dos citas de Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*. La modernidad queda ya con Baudelaire presentada como gestión y obsesión por la otredad, que es formalizada en dos modos de discurso: el del otro-femenino y el de la modernidad como síntoma.

“Ici majestueuse, là légère, tantôt svelte, grêle même, tantôt cyclopéenne, tantôt petite et pétillante, tantôt lourde et monumentale. Elle a inventé une élégance provocante et barbare, ou bien elle vise, avec plus ou moins de bonheur, à la simplicité usitée dans un meilleur monde. Elle s’avance, glisse, danse, roule avec son poids de jupons brodés qui lui sert à la fois de piédestal et de balancier; elle darde son regard sous son chapeau, comme un portrait dans son cadre. Elle représente bien la sauvagerie dans la civilisation. Elle a sa beauté qui lui vient du Mal, toujours dénuée de spiritualité, mais quelques fois teintée d’une fatigue qui joue la mélancolie.” (Baudelaire 2010: 70)⁵²

“Il [Constantin Guys] cherche ce quelque chose qu’on nous permettra d’appeler la *modernité*; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l’idée en question. Il s’agit, pour lui, de dégager de la mode ce qu’elle peut contenir de poétique dans l’historique, de tirer l’éternel du transitoire. [...] La modernité, c’est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l’art, dont l’autre moitié est l’éternel et l’immuable. [...] Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n’avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d’une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l’unique femme avant le premier péché.” (Baudelaire 2010: 26-27)⁵³

⁵² “Aquí majestuosa, allí ligera, unas veces esbelta, escuchimizada incluso, otras ciclópea; a veces pequeña y chispeante, otras pesada y monumental. Ha inventado una elegancia provocadora y bárbara, o bien busca, con mayor o menor acierto, la simplicidad en uso en un mundo mejor. Avanza, se desliza, danza, gira, con su peso de faldas bordadas que le sirva a un tiempo de pedestal y de columpio; asesta su mirada bajo el sombrero, como un retrato en su marco. Representa bien el salvajismo en la civilización. Tiene su belleza que le proviene del Mal, siempre desprovisto de espiritualidad, pero en ocasiones teñida de una fatiga que imita la melancolía.” (Baudelaire 1999: 388)

⁵³ “Busca algo que se nos permitirá llamar la *modernidad*; pues no surge mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio. La modernidad es lo transitorio, lo fugitivo, lo contingente, la mitad del arte, cuya otra mitad es lo eterno y lo inmutable. Este elemento transitorio, fugitivo, cuyas metamorfosis son tan

LAS MUJERES MARMÓREAS

En tal metáfora de la ciudad como cabeza de hombre inserta en el erótico y feminizado cuerpo urbano, en tal retención de lo transitorio a través de la mujer poetizada, en tal uso de lo femenino para personificar, erotizar y domar parcialmente a través de una categoría el terror a lo informe, resuena la dicotomía genio-musa que ya se encontraba en el relato de Balzac *Le chef d'oeuvre inconnu* de 1831. Nos encontramos en el taller del pintor Porbus, al que ha acudido el maestro Frenhofer y donde ha conseguido colarse el joven aprendiz Nicolas Pousin. Nicolás tiene una agraciada novia, la cual acabará siendo prestada al maestro para que ejerza como modelo de una pintura, bien es cierto que con el consentimiento de la susodicha, quien acepta entusiasmada tal propuesta en pos de su amor a este aprendiz de artista y del aura mistificada que ya en el siglo XIX ornamentaba el proxenetismo artístico. El maestro Frenhofer necesitaba una modelo para transportar la vivacidad del cuerpo femenino de carne y hueso a su obra pictórica y ella posará para Frenhofer. La sorpresa tiene lugar cuando Pousin y Porbus ven la obra y contemplan un cuadro vacío con, si acaso, algunas líneas en las que el maestro dice haber expresado la fuerza vital del cuerpo femenino. Ante el rechazo estético que provoca tal obra en Pousin y Porbus, el maestro, que no soporta la intransmisibilidad de su arte y la incompreensión social, acabará quemando todos sus cuadros y suicidándose.

La dicotomía genio-musa que aparece en el relato de Balzac nos retorna inicialmente a la cuestión de la relación entre obra de arte y realidad que habíamos apuntado en Baudelaire. El verdadero artista imprime su propio temperamento sobre la realidad, de tal modo que incluso el objeto en base al cual el artista realiza la obra cobra valor de verdad a través del arte. Tal criticada relación del arte como mera copia de la realidad se ejecuta sobre una tensión entre el papel del artista como creador y el papel del susodicho como descubridor, la cual aparece tanto en Balzac como en Baudelaire. Retomo para apuntar esta idea unas palabras del maestro Frenhofer hacia el pintor Porbus:

“La mission de l’art n’est pas de copier la nature, mais de l’exprimer! Tu n’es pas un vil copiste, mais un poète! [...] La beauté est une chose sévère et difficile qui ne se laisse point atteindre ainsi; il faut attendre ses heures, l’épier, la presser et l’enlacer

frecuentes, no tienen el derecho de despreciarlo o de prescindir de él. Suprimiéndolo, caen forzosamente en el vacío de una belleza abstracta e indefinible, como la de la única mujer antes del primer pecado.” (Baudelaire 1999: 361-362)

étroitement pour la forcer à se rendre. Ces peintres invaincus ne se laissent pas tromper à tous ces faux-fuyants; ils persévèrent jusqu'à ce que la nature en soit réduite à se montrer toute nue et dans son véritable esprit." (Balzac 1999: 42-44)⁵⁴



1.8. Gustav Klimt (1909), *Judith II (Salome)*, Galleria d'Arte Moderna, Venecia.

Frente a la posición aparentemente positivista de naturalismo y realismo, Balzac y posteriormente Baudelaire nos proponen al poeta como mediador de una verdad. Mas ésta es una verdad fenoménica, filtrada por la experiencia y el carácter del artista. Es decir, el objeto cobra valor –una intensificación de realidad– en cuanto que tamizado por el creador. Mientras que el objeto en sí sería una mera verdad fáctica que reposa sin valor alguno, el genio creador le estaría generando su valor de verdad, insuflándole una plenitud *a posteriori* a través de su recepción. En la medida que el artista imprime su cuño sobre el objeto, éste resurge con cumplido valor de verdad y plusvalía óptica.

⁵⁴ “¡La misión del arte no es copiar la naturaleza, sino expresarla! ¡Tú no eres un vil copista sino un poeta! [...] La belleza es una cosa seria y difícil que no se deja alcanzar de ese modo; hay que esperar el momento, espiarla, acosarla y abrazarla estrechamente para forzarla a entregarse. [...] Esos pintores invencibles no se dejan engañar por todos esos pretextos, perseveran hasta que la naturaleza se ve obligada a mostrarse completamente desnuda y en su verdadero espíritu.” (Balzac 2007: 175-176)

La crítica del valor reproductivo del arte, entendido éste como la reproducción de una verdad que ya estaría dada en plenitud en ese ahí-afuera, es una posición sexo-política en la que el artista se arroga una suerte de perspectiva teológica respecto a la realidad, la cual es además metaforizada como mujer. A ello hay que añadir que tal perspectiva excederá el mundo del arte para contagiar otras disciplinas de la época, pues se encontrará tanto el campo científico como el desarrollo industrial. Por ejemplo, la locomotora se convierte en una mujer que no ha de procrear, la mujer re-construida y erotizada por y para el genio del hombre, de la cual se ha eliminado su carácter reproductivo; es como señala Quigues (1979: 251) “l’artifice suprême, le gran golem libre de l’art émancipé”.⁵⁵ Podría decirse que se presupone una emancipación y cumplimiento de la realidad a través de su ejecución en la obra y que la realidad sólo cobra afirmación estética y valor en cuanto que es realidad conocida, tamizada, inscrita a través de un acto de conocimiento que hace de ella materia desnuda para la ornamentación. Toda esta epistemología estética se sedimenta en la ya mencionada figura cognoscente del testigo modesto, pues permanentemente nos movemos sobre la misma estructura cognoscente: revalorizar la materialidad a través de la acuñación de lo humano.

Tal proceso de inscripción es además constituido desde la metáfora de la violación, en el que se ofrece un paralelismo entre el acto sexual forzado y el acto de conocimiento. Es Haraway nuevamente quien desarrolla con perspectiva crítica esta imagen, de la cual la

⁵⁵ La máquina se convierte en símbolo supremo del arte emancipado al haber eliminado de su modo de ser toda pretensión reproductiva de la obra. Es de establecerse un paralelismo entre tal eliminación del carácter reproductivo del arte en pos de un arte que quedaría justificado en sí mismo o plenamente autorreferencial, tema omnipresente en Baudelaire, y la figura de la lesbiana. *Les fleurs du mal* iba a ser titulado inicialmente como *Les lesbiennes* y en 1874 Jules Barbey d’Aureville publicó *Les diaboliques* y anteriormente ya habían aparecido otras obras en las que se generaba un morboso sincretismo entre la mujer moderna, la lesbiana, lo diabólico y lo revolucionario: *Mademoiselle de Maupin* (Gautier 1836), *Fille aux yeux d’or* (Balzac 1834) o *Fragoletta* (Delatouche 1829).

La fascinación de Baudelaire por la figura de la lesbiana tuvo que ver con una interpretación de su supuesta identidad sexual como enfrentamiento a la naturaleza reproductiva que se le suponía a las mujeres. En cierto modo, la lesbiana haría de su cuerpo una obra de arte en el sentido baudelaireano, pues ha escapado a la agónica repetición de un mundo natural que la condena al papel de madre para reinventar, reafirmar y disfrutar su sexualidad fuera de la reproducción. La sentencia de Monique Wittig que afirmaba que “las lesbianas no son mujeres” en *The straight mind* (1877), resurge como una toma de conciencia feminista de un modo de entender la experiencia vital como obra de arte que ya acontecía en Baudelaire.

Posteriormente, como ya he señalado en la segunda nota al pie, Benjamin (2014: 134) retomará la figura de la lesbiana en *Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter von Hochkapitalismus* afirmando que “la lesbiana es la heroína por excelencia de la *modernité*. Pues en ella una imagen de lo erótico que ejerce de guía en Baudelaire —la de la mujer que significa la masculinidad y la dureza [...]”.

imagen del velo –elemento insistente no sólo en Salomé sino también en la filosofía de Nietzsche a través del velo de Maya, la historia del arte de Warburg en el drapeado de la Ninfa de Ghirlandaio o el caminar de la Gradiva en Freud– se torna metáfora identificativa de la contraposición heroicidad-gracia, cultura-naturaleza, hombre-mujer:

“Hay otro tema central que requiere un somero comentario: la estructura de la acción heroica en la ciencia. Algunos críticos han comentado la proliferación de imágenes violentas y misóginas en muchos de los documentos principales de la Revolución Científica. El hombre modesto tenía al menos un gusto por la violación de la naturaleza como tropo. Hacer ciencia era desnudar a la naturaleza, por elaborar las metáforas del importante *Science in Action* de Bruno Latour (1987). La resistencia virginal de la naturaleza formaba parte de la historia, y forzarla a revelar sus secretos era el premio al valor viril. [...] Como mínimo, es una variación interesante respecto a la dirección normal del desvelamiento discursivo y la erótica epistemológica heterosexual. (Haraway 2000: 25)”

“El velo es el elemento epistemológico principal en los sistemas orientalistas de representación, incluyendo gran parte de la tecnociencia. El objeto del velo es prometer que hay algo detrás de él. El velo garantiza el valor de la búsqueda más que lo que se encuentra. El sistema metafórico de descubrimiento que es tan crucial para el discurso sobre la ciencia depende de que haya cosas escondidas esperando a ser descubiertas.” (Haraway 2004: 25)

Hay que violentar la realidad para acceder a ella, acosarla, abusar de ella, forzarla hasta que ceda a nuestro poder. No basta con dar cuenta de ella, porque la realidad por sí sola es un acto agotado, tedioso, mudo.⁵⁶ La violación se convierte en el modo de inscripción del cuerpo en la cultura y, desde un plano muy distinto y también, sin lugar a duda, sacando de su contexto unas palabras de Benjamin, resuena sin embargo esa manida cita que afirma que todo acto de cultura es un acto de barbarie.

Recuperemos nuevamente una imagen que aparece en el relato de Balzac. En el acto de insuflar de vida –que desarrollaré desde la perspectiva del vitalismo en el capítulo segundo–

⁵⁶ No sólo en el campo de la epistemología, sino también en la filosofía política aparece el acto de la violencia como tropo recurrente. Destacable es al respecto la alusión de Maquiavelo en *El Príncipe* al trato vejatorio a la fortuna como modo de domeñarla y dotar de mayor control a las acciones humanas frente al mundo cambiante y su carácter mudable. El capítulo 25 “En qué medida están sometidos a la fortuna los asuntos humanos y de qué forma se le ha de hacer frente” se cierra del siguiente modo:

“Así pues, concluyo que, al mutar la fortuna y seguir apegados los hombres a su modo de proceder, prosperan mientras ambos concuerdan, y fracasan cuando no. Ésta es, por cierto, mi opinión: es mejor ser impetuoso que cauto, porque la fortuna es mujer y, es necesario, si se la quiere poseer, forzarla y golpearla. Y se ve que se deja someter más por éstos que por quienes fríamente proceden. Por ello, es siempre, como mujer, amiga de los jóvenes, pues éstos son menos cautos, más fieros y le dan órdenes con más audacia.” (Maquiavelo 2010: 85)

yacen rescoldos de un discurso que está inserto en el mito de Pigmalión. En el Libro X de *Metamorfosis*, Ovidio (2003: 311) nos presenta la historia de un torpe solterón desahuciado de toda expectativa amorosa: Pigmalión. Ante el páramo sexual y afectivo en el que se encuentra, éste concibe una ingeniosa y bella solución parafilica a su soledad: se construye su propia escultura de la mujer de sus sueños; sí, esa mujer que sobrepasa con holgura la decepción, defectos y sombras de todo ser encarnado. Pigmalión, galán atento y generoso, colma de agasajos, joyas, flores y besos a su estatua, hasta que un día pide a los dioses esa “virgen de marfil” como esposa y así “tocado se ablanda el marfil y depuesto su rigor en él se asientan sus dedos y cede”.

Este mito se puede interpretar de múltiples maneras. En primer lugar, el relato presenta la creación artística como puente ante el desajuste del sujeto con el mundo: ante una realidad decepcionante que no responde a las expectativas del sujeto, quien bien desearía no haber nacido o que el mundo fuese otro, el arte aparece como plataforma estética que busca superar la decepción con una realidad que no nos sacia ni complace, amén de hostigarnos y herirnos. En segundo término, aparece nuevamente el esquema heteropatriarcal que media entre sujeto de conocimiento y mundo. Esa brecha entre el artista y la realidad cobra forma binaria en la escisión entre hombre artista y musa, pues Galatea emerge a la realidad cual prodigioso conejo sacado de la chistera del creador-artista. Pigmalión representa la inmersión en la vida de lo creado, el intento de inscribir la vida misma en la creación. Asimismo, en el mito de Pigmalión y Galatea aparece ya la imagen de la violación como modo de hacerse soberano ante un mundo que desalienta: la estatua toma vida, la mujer ficticia se hace mujer real a través del rito iniciático del acto sexual, que en el relato de Ovidio (2001: 311-312) cobra el tímido nombre de un beso:

“Cuando regresó, Pigmalión fue a buscar la estatua de su amada y, reclinándose sobre el lecho, la besó: le pareció que estaba templada; acercó de nuevo sus labios, palpó también su pecho con las manos: el marfil palpado se ablandó, sin rigidez quedó bajo los dedos, cedió ante ellos, [...] finalmente con su boca oprimió una boca no falsa: la doncella sintió los besos que le daba, se ruborizó y, levantando sus tímidos ojos hacia los suyos, vio a su enamorado a la vez que el cielo.”

Mientras que en el mito de Pigmalión el artista, enamorado de su estatua, buscaba insuflarle vida, convertir a la estatua en ser real y autónomo, la imagen del maestro Frenhofer en el relato de Balzac es una inversión del discurso de Ovidio: la vida reposa antes en la obra que

en el cuerpo. Frenhofer prefiere la fuerza de vida en el cuadro que la fuerza de vida del referente, en este caso la novia de Pousin. Con el relato de Balzac es, si acaso, la vida la que copia al arte y no a la inversa. Aparece, por lo tanto, el ideal de la autonomía de la creación: todo es producción, desaparece la reproducción como paradigma, eliminándose incluso el mundo como referencia de un valor de verdad. Este tema que ya aparece en Balzac será un principio del posterior decadentismo finisecular, como se observa en *The Decay of Lying* de Oscar Wilde.⁵⁷ El simbolismo, en reacción al parnasianismo naturalista, invirtió la dirección entre sujeto y mundo. Emancipó la práctica artística de un compromiso de realidad externo y reivindicó la introspección y lo subjetivo como motivos centrales e independientes de la obra frente a un ahí afuera (véase Silverman 2004: 371-372). Como ya señalaba al indicar la tesis de Greenberg acerca del arte moderno como una máxima de autonomía, hermetismo y clausura, la obra de arte acaba por quedar encerrada en un universo privativo y endogámico, en el que ya no hay una exterioridad a la que dar cuentas y lo que prima es la legitimación en base a un propio ecosistema cerrado.



1.9. Edward Steichen (h. 1909), *Henri Matisse y "La Serpentina"*, The Museum of Modern Art, Nueva York.

⁵⁷ "I am glad to say that I have entirely lost that faculty. People tell us that Art makes us love Nature more than we loved her before; that it reveals her secrets to us; and that after a careful study of Corot and Constable we see things in her that had escaped our observation. My own experience is that the more we study Art, the less we care for Nature. What Art really reveals to us is Nature's lack of design, her curious crudities, her extraordinary monotony, her absolutely unfinished condition." (Wilde 1891)

Pigmali3n supone un primer instante de reconfiguraci3n de las relaciones entre arte y mundo: se trata de convertir la obra de arte en obra de vida. La figura del maestro Frenhofer funciona como un segundo escal3n que reescribe el mito: ya no se trata tanto de insuflar vida en la obra, como de que la obra de arte se nos presenta como superaci3n de la vida. Baudelaire es un tercer tr3nsito, pues hace de la experiencia de la vida una obra de arte. Es decir, traslada all3 donde hay vida y subjetividad, una mirada intrusiva que pone artificio y genialidad, y la materialidad de la obra se disuelve en vivencia –el cuadro o la obra de arte es ahora la acci3n o experiencia misma, es decir, la cultura de la performance o la preponderancia de la acci3n propia de la segunda mitad del siglo XX se abre paso con la fl3nerie de Baudelaire y su noci3n de experiencia moderna–. Baudelaire convierte la vida misma en motivo art3stico y hace de la experiencia de la vida moderna un gesto de cu3o est3tico y heroico. A trav3s de Baudelaire y Balzac no se trata de recuperar un cuerpo, el cual de por s3 ya estar3a agotado en su naturaleza, sino de desatar una belleza artificial destilada por el artista. Frente al prodigio que persigue Pigmali3n –hacer de la estatua un cuerpo de carne y hueso– podr3a decirse que, por un lado, Balzac es aquel Pigmali3n que decide quedarse con la escultura y desde3ar la carne y, por otro lado, Baudelaire es aquel que se cobija y recrea, m3s all3 de la piedra o la piel de la escultura, en los besos y dem3s ademanes que disfruta el escultor en su parafilia estatuaria.

Perm3tanme ahora que retome de nuevo la narraci3n de Balzac *Le chef d'oeuvre inconnu*, pues quiero compartirles otra observaci3n. Porbus se encuentra pintando un lienzo y el maestro Frenhofer, desatado en sus enso3aciones er3ticas, verbaliza lo siguiente:

“[...], et parce que vous regardez de temps en temps une femme nue qui se tient debout sur une table, vous croyez avoir copi3 la nature, vous vous imaginez 3tre des peintres et avoir d3rob3 le secret de Dieu! [...] Il me semble que si je portais la main sur cette gorge d'une si ferme rondeur, je la trouverais froide comme du marbre! Non, mon ami, le sang ne court pas sous cette peau d'ivoire, l'existence ne gonfle pas de sa ros3e de pourpre les veines fibrilles qui s'entrelacent en r3seau sous la transparence ambr3e des tempes et de la poitrine. Cette place palpite, mais cette autre est immobile; la vie et la mort luttent dans chaque morceau: ici c'est une femme, l3 une statue, plus loin un cadavre.” (Balzac 1999: 39-41)⁵⁸

⁵⁸ “[...], y s3lo porque miran de vez en cuando a una mujer desnuda puesta en pie sobre una mesa, creen haber copiado la naturaleza, creen ser pintores y haber robado su secreto a Dios. [...] Tengo la impresi3n de que si pusiera la mano sobre este seno de tan firme redondez, lo encontrar3a fr3o como el m3rmo. [...] No, amigo m3o, la sangre no corre bajo esa piel de marfil, la vida no llena con su corriente purp3rea las venas que se entrelazan en ret3culas bajo la ambarina transparencia de las sienas y del pecho. Este lugar palpita, pero ese

Nos encontramos ante un proceso de alquimia estético-política. Balzac es un primer momento de colonización artística del mundo de la vida que sigue la estela de Pigmalión: si Pigmalión trataba de que la Galatea marmórea cobrara vida, Frenhofer se obsesionará con insuflar vida al pecho pictórico. La piedra es todavía un valor negativo, muerto, yacente, el cual ha de recuperarse para el mundo de la vida. Se busca transfigurar la piedra en carne, sangre, organicidad, mas hacer esto sobre la piedra misma, sin abandonar el registro de lo inorgánico. Diríase que las pretensiones van decreciendo entre el mundo griego y la modernidad decimonónica. O, quizá, más bien deshacen sus pasos, alejándose del mundo como referente a alcanzar hasta volcarse en una introspección desheredada de cualquier valor de verdad referente al mundo externo. Si en Pigmalión el objetivo era vivificar a Galatea, la mujer pictórica de Frenhofer, por el contrario, sólo interesará al artista en cuanto que es un recurso de intensificación. Es decir, no se trata tanto de resucitarla como de mostrar una energía de vida a través de su representación. Lentamente, a través de las figuras del *flâneur* y el genio-creador, transitamos de una visión del mundo como cuestión de referentes a aquella que lo contempla como expresión de fuerzas. Y si antes la imagen de Thérèse Renz sobre un caballo y bailando a lo Loïe Fuller era expresión encarnada de la hibridación semántica bestiarío-maquinaria-mujer-movimiento, también respecto a la modernidad, entendida como expresión de fuerzas, aparece la figura de la bailarina en el fin de siglo como símbolo encarnado. Mallarmé en el año 1893 presentará la figura de esta bailarina como metáfora, en la medida que ella es “la forme théâtrale de poésie par excellence”, escenificación por tanto del acto creador de la *poiesis* (véase también Badiou 2009: 105-120). Es decir, Mallarmé transforma explícitamente el cuerpo sexuado en movimiento en recurso de intensificación alejado de su materialidad, tema que ya se abría en Balzac a través de *Le chef d'oeuvre inconnu* cuando lo femenino sobre el lienzo se convertía en expresión de una fuerza de vida y no de un cuerpo con identidad particular.

Pigmalión busca rescatar un cuerpo con vida, el cual, si bien está creado a su gusto y es prolongación de sus fantasías de solterón desconsolado, trata a su vez de recuperar la vida como cuerpo en su totalidad y constituir el cuerpo de una mujer en completud. En Balzac, por el contrario, empieza a desplazarse tal deseo de vivificación de un cuerpo en voluntad metonímica: no se trata ya de dominar un cuerpo completo, sino de alcanzar el espacio más

otro está inmóvil; la vida y la muerte luchan en cada detalle: aquí es una mujer, allí una estatua, más allá un cadáver.” (Balzac 2007: 173)

reducido de un pecho, busto pictórico que por sí sólo desvela una fuerza orgánica de vida. Más que materializar un cuerpo se busca expresar un impulso, idea que se recogerá en el concepto de *Pathosformel* warburgiano. Usando una sentencia de Karl Kraus en 1908, se advierten ya los desconuelos del fetichista, figura protagonista de la modernidad: “Il n’y a pas d’être plus malheureux sous le soleil qu’un fétichiste qui inaguit après une bottine et qui doit se contenter d’une femme entière” (en Laurent 1994: 42). El cuerpo femenino se desplaza hacia un impuesto territorio simbólico en el que, si primero se le había condenado a ser pura materialidad naturalizada, pornografía originaria y en bruto, ahora es disuelto en ser voluntad de sinécdoque, recurso de intensificación hacia esa botita o llamativo busto que por entonces Balzac llamaba “plenitud vital” y que los vitalistas acabarán denominando “fuerza de vida”.⁵⁹

Baudelaire, si bien se sitúa dentro de esta estela estética, surge como un lugar de enfrentamiento con la postura de Balzac, ya que asienta su voluntad existencial sobre la posición contraria: volcar la inorganicidad sobre el mundo de la vida, quedarse con su fantasía, rescatar a los objetos y rescatarse del tedio a través del arte, galvanizar en la

⁵⁹ La cuestión del busto no es sólo un asunto que aparezca en el relato de Balzac, sino que tiene su peso en la historia del arte. En concreto, Winckelmann dedica los capítulos IX y X de *Historia del Arte en la Antigüedad* de 1764 al sentido de la belleza en las distintas partes del cuerpo. Un párrafo está dedicado al pecho y el subsiguiente a los pezones. Mientras que sobre el pecho del varón Winckelmann se entretiene tres contadas líneas, sobre el pecho femenino dedica una variada y detallada prosa poética, de la cual paso a señalar algunos fragmentos:

“La belleza del pecho en las figuras masculinas reside en una bella y majestuosa elevación. Un pecho como el que el príncipe de los poetas atribuye a Neptuno, y después de él a Agamenón. Anacreonte deseaba ver un pecho así en la representación de su adorado Batilo. [...]

El pecho o seno de las mujeres no se halla representado en las obras de arte de los antiguos con excesiva protuberancia ni demasiada elevación; y el abate Banier estaba mal informado cuando afirma que Ceres era representada en los monumentos antiguos con grandes senos. [...]

En las figuras antiguas, el pecho siempre tiene una forma virginal [...] Los poetas comparaban un seno virginal con un racimo de uvas aún no maduras. Valeriano Flaco expresa esta moderada elevación del seno de las ninfas por la palabra latina *obscura*, [...] En algunas Venus de tamaño menor del natural, los senos son pequeños y como prominencias terminadas en punta: esta forma de pechos parece ser que era considerada como la más bella.

Como es lógico, debemos exceptuar de esta regla a la Diana de Éfeso, que tiene unos pechos no solamente gruesos y llenos, sino que también en gran número; como se trataba de una simple representación simbólica, la belleza no era el objeto perseguido.

Entre las figuras ideales, solamente las amazonas tenían unos senos amplios y gruesos, y como representan a mujeres, no a vírgenes, los pezones son claramente visibles.[...]

El Dominicano, por ejemplo, ha pintado un fresco en un techo de la casa Costaguti, en Roma, en el que se ve a la Verdad apartándose de los brazos del Tiempo, y tiene las extremidades de los senos tan desarrolladas que no podrían encontrarse más grandes en una mujer que hubiese tenido y amamantado ya a varios niños.

Ningún pintor moderno ha expresado mejor la forma de un pecho virginal como Andrea del Sarto, especialmente en una figura de medio cuerpo, coronada con una guirnalda que tiene en la mano unas flores.” (Winckelmann 1989: 244-245)

expresión artística la experiencia del mundo. En continuidad con la ya expuesta inclinación por el mundo urbano y sus artificios culturales, Baudelaire escoge el valor de lo inorgánico, el valor de sus fantasías y, ante un mundo decrepito y aburrido, se enseñorea en sus proyecciones, miradas y versos. Pigmalión era un ontólogo ingenuo, quien todavía no se había identificado con el sarcasmo predominante en el mundo decadente y perseguía la realización de su sueño amoroso en el mundo. Baudelaire, por el contrario, es ya un profenomenólogo: revela un mundo en cuanto que dado a un sujeto. Buscará, pues, lo marmóreo en todo aquello que transita, no ya para transfigurar tal inorganicidad y vivificarla en un cuerpo, sino para otorgarle a la piedra un valor estético supremo, superior a las rudas carnes a las que la vida nos arroja en un irreparable declive. Los cuerpos orgánicos están condenados, pero la voluntad del arte propia del inagotable Sísifo consigue ascenderlos de nuevo, aunque sólo sea momentáneamente.

INORGANICIDAD SEXY⁶⁰

La mirada del *flâneur* busca sacar a los objetos de su tedio reproductivo y, a través de ello, salvarse él mismo de las garras de Cronos: un cotidiano atravesado por el aburrimiento, teñido por una atmósfera sofocante de hastío y desasosiego, en la cual una única perspectiva vital y ciertamente bruna nos obliga a permanecer encaminados sobre una *Einbahnstrasse* (una calle de dirección única): morir.

En el poema “Une charogne” (“Una carroña”), Baudelaire nos presenta una terrorífica visión que otorga una imagen a este panorama vital tan desesperanzado. Al torcer un sendero encuentra el cuerpo abandonado de una anciana en descomposición. Éste se presenta como mano putrefacta de Saturno –el tiempo devorándolo todo–. Las vísceras de la mujer están en descomposición y son muestrario del tormento de la muerte. Baudelaire prescinde del lamento y hace de esta imagen morbosa una oda a la galvanización de la belleza en lo inorgánico, al arte como modo de superación de la organicidad decadente de la carne:

⁶⁰ Este título reescribe una expresión que utiliza Germán Cano en su introducción a *El Nacimiento de la Tragedia*, quien encabeza el párrafo bajo el título “Wagner y el «sex-appeal de lo inorgánico»” (Nietzsche 2007: 58).

“[...] Alors, ô ma beauté! Dites à la vermine
Qui vous mangera de baisers,
Que j’ai gardé la forme et l’essence divine
De mes amours décomposés!”⁶¹ (Baudelaire 2014: 166)

Baudelaire concede a los cuerpos un barniz inorgánico para mostrarlos envueltos, a pesar de ser materia en inevitable derrumbe, en un aura estética que introduce la propia mirada del paseante. Aún siendo la vida un estercolero deprimente, la cuestión crucial no sería no saber vivir, sino no saber mirar. Baudelaire se adueña de un mundo que duele, agrede e insulta para devolverlo escópicamente transformado, cincelado, sobresaltado, todavía herido, pero elevado más allá de una herida biológica y agotada en su naturaleza. Baudelaire se enfrenta al laconismo del mundo orgánico y no deja que la muda decadencia y descomposición de los cuerpos se arrogue la última palabra. Baudelaire obliga a lo descompuesto, abyecto y mortuorio a comparecer poéticamente y, en su hacerse palabra, a enseñorearse sobre el deterioro al que la organicidad obliga. Baudelaire no hace al mundo bello, sino que posa la belleza en la mirada sobre el mundo y defiende aquella contemplación creadora que con temperamento, imprudencia e insidia se afirma en su autonomía estética y redime un mundo asediado por el tedio, transformándolo en un fascinante instante poético. Baudelaire trata de abrir el cierre biológico de los cuerpos con una llave maestra que pone plenitud dolorosa allí donde sólo había dolor, muerte y tedio a secas, rescatando el mundo y rescatándose a sí mismo a través de la mirada. Con ello legitima el valor estético de la cotidianidad anónima y devuelve esa fragilidad existencial constitutiva en personajes cuya miseria se despliega ahora con dignidad estética. Nos retorna un mundo de hechos cerrados en un universo de imágenes, metáforas y símbolos, posicionando con ello el valor de la piedra frente a aquel de lo orgánico. Baudelaire inventa una teología inorgánica que se enfrenta a aquella del cementerio: la inorganicidad del arte frente a la de la sepultura.

En los distintos momentos que transcurren entre el mito de Pigmalión y su herencia y reescritura en Balzac y Baudelaire, hay un lugar de enfrentamiento en torno al valor de lo

⁶¹ ¡Entonces, oh mi hermosa, dirás a los gusanos
que a besos te devorarán,
que he guardado la esencia y la forma divina
de mis amores descompuestos! (Baudelaire 2014: 167)

vital a través de la contraposición entre piedra y cuerpo.⁶² Pigmalión y el maestro Frenhofer hablaban de ello en tono negativo: a lo marmóreo le falta vida, no tiene una plenitud desbordante, y buscan otorgar realidad a su creación. Baudelaire es más modesto, pero también más narcisista: ya no busca darle lugar vivo a su obra, sino simplemente recrearse en ella. La obra contiene su propio valor de verdad. Entre la vida y su ensoñación escoge la segunda y la proyecta intrusivamente con una mirada que coloniza el espacio a través de ese anonimato a la par discreto y perverso. El mundo está aguardando a ser estéticamente rescatado. Los objetos orgánicos perseveran en su ahí, esperando a que los recojamos y los hagamos resistentes al decadente tránsito vital. Ser objeto de la mirada de la Medusa no sería ya castigo, sino bendición de hermosura ante una vida miserable: quedar convertidos en piedra es una instantánea promesa de eternidad. Baudelaire no nos sana de las inmundicias vitales, pero las recubre con un halo de eternidad pétrea, estela inorgánica que hace del malestar un arte, de la sífilis un goce sádico, del mal un instante bello. Haciendo uso de una cita de Edgar Allan Poe en *El hombre de la multitud*, Baudelaire realiza la siguiente cirugía estética sobre la figura de la prostituta: “recuerda a la estatua de Luciano, estatua cuya superficie era como el mármol de Paros y cuyo interior estaba lleno de inmundicias”.

Baudelaire hace del oficio de enterrador una apuesta estética renovada. La vida se está pudriendo mucho antes de aterrizar en los cementerios, los primeros lugares donde se instaura la santificación de lo infecto a golpe de piedra. La ilusión de apoderarse de la vida desde el cementerio era ya un recurso literario —como señala Harvey (2008: 148)— en Balzac: “Rastignac en *Papá Goriot* observaba la ciudad desde las alturas del cementerio de Père Lachaise, preparado para apropiarse de ella.”⁶³ Baudelaire transforma la elevación de la

⁶² Hay un libro que es interesante citar aquí al tratar la relación entre piedra y cuerpo respecto a lo arquitectónico y no tanto en lo escultórico. Se trata de *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental* de Richard Sennett (1997), en el que nos presenta la imagen de la ciudad a través de los modos en que era vivida por sus habitantes, es decir, cómo la arquitectura de la piedra se narra en tanto que experiencias corpóreas. En esa relación entre cuerpo en la ciudad y arquitectura de lo urbano, Sennett dedica tres capítulos a París. Dos de ellos están dedicados a la ciudad en el siglo XIII a través del arquitecto Jehan de Chelles y el religioso Humbert de Romans, y un tercero habla del París del siglo XVIII a través del arquitecto Boullée.

⁶³ Esta misma idea del privilegio de mirar la ciudad desde una altura aparece también señalado por Susan Buck-Morss en su artículo de 1986 “The flâneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering”:

“In Victor Hugo’s old age viewing the city from the roof of a public omnibus still preserved (for men, women were forbidden on the roofs) some of the panoramic pleasure of parapetetic flanerie.” (Buck-Morss 1986: 102)

Los varones no sólo ostentaban el privilegio de mirar la ciudad desde las alturas, sino de poder transitar la ciudad sin ser necesariamente molestados o llamar la atención. Como señala Ana Panero Gómez en su artículo “Recorridos olvidados: la *flâneuse* silenciada”, una estrategia de ocupación del espacio público era travestirse para poder transitar por París, como recoge un testimonio de la escritora George Sand:

geografía local del cementerio en geopolítica y táctica de intensificación estética: la mirada de la *flânerie* es un relicario que santifica, embellece y contiene la putrefacción. El recurso de esteta-sepulturero puede leerse también como una reapropiación simbólica de la indefensión del obrero ante lo inorgánico de la máquina, como aparece en *La taberna* de Zola (1876).

“El fogonero sacaba el trozo de hierro de la fragua; el golpeador lo colocaba en la clavera, humedecida continuamente por un chorro de agua para que el acero no perdiese su temple; y en un abrir y cerrar de ojos, el tornillo bajaba y el perno saltaba al suelo; con su cabeza tan redonda como hecha en molde. En doce horas, la maldecida máquina fabricaba centenares de kilogramos de pernos. Gouget no era malo; pero, en ciertos momentos, hubiera de muy buena gana cogido a Fifine para destrozar a golpes aquella masa de hierro, furioso al ver que tenía brazos más fuertes que los suyos.

Esto le disgustaba hondamente, aun cuando reflexionaba que la carne no puede luchar con el hierro. Día habrá de llegar, seguramente, en que la máquina mate al obrero; [...]” (Zola 1889: 190)

Así refleja Zola la desconfianza del obrero Gouget hacia la máquina: la conciencia de que la industrialización era también el fin de la organicidad artesanal y, por tanto, la pérdida del control de los tiempos de producción por parte del obrero. La inorganicidad cobra un nuevo significado temible con la industrialización. Ya no representa exclusivamente la caída final de la existencia, la descomposición del cuerpo unos metros bajo tierra o a la vista de todos, sino también una resituación del poder de lo inorgánico no sólo en la frontera de la vida, sino durante la vida misma. La reapropiación poética de lo inorgánico, la estetización de lo escatológico en Baudelaire, hace eco de estos temores. Y, de hecho, la presencia de lo mortuorio fue un símbolo que transitó no sólo simbólicamente, sino también localmente, pasando del cementerio al centro de la ciudad, con la espectacularización de la morgue en el siglo XIX como dispositivo escénico en París. Como señala Schwartz (1999: 46): “Other

“Me confeccioné un redingote –guérite de un sufrido paño gris, con pantalón y chaleco a juego. [...] Nadie me reconoció, nadie me miró ni puso objeciones a mi proceder; yo era una molécula perdida en la inmensa multitud.” (en Panero 2013: 54)

Una tercera consideración acerca de la condición burguesa y masculina de la *flânerie*, y la constitución de lo urbano y sus expresiones artísticas, la encontramos en la lectura que realiza Susan Sontag en *Sobre la fotografía*:

“Al observar la realidad de otra gente con curiosidad, distanciamiento, profesionalismo, el ubicuo fotógrafo opera como si esa actividad trascendiera los intereses de clase, como si su perspectiva fuera universal. De hecho, la fotografía al principio se consolida como una extensión de la mirada del *flâneur* de clase media, cuya sensibilidad fue descrita tan atinadamente por Baudelaire. El fotógrafo es una versión armada del paseante solitario que explora, acecha, cruza el infierno urbano, el caminante voyeurista que descubre en la ciudad un paisaje de extremos voluptuosos.” (Sontag 2006: 84)

European cities also had their morgues, but only in Paris were corpses displayed behind a large glass window through which the public might freely pass, seven days a week, from dawn to dusk.”⁶⁴ Si lo inorgánico se nos impone con violencia externa, no nos queda más que reapropiárnoslo, convertir al enemigo en aliado. Benjamin añadirá a tales temores la siguiente afirmación:

“No se puede evitar quedar atrapado por el espectáculo de esta enfermiza población que traga polvo en las fábricas, respira en medio de partículas de algodón y deja que sus tejidos se impregnen de plomo, mercurio y todos los venenos necesarios para la producción de obras de arte” (Benjamin citado en Harvey 2008: 288).

“¿No es el traje necesario a nuestra época, ya que sufren y llevan, incluso sobre los negros y magros hombros, el patente símbolo de un duelo perpetuo? Es más, el traje negro y la levita no sólo tienen, en cuanto expresión de igualdad universal, su belleza política; también la tienen poética, y ciertamente, en cuanto expresión de la constitución pública del espíritu, así representada en una inmensa procesión de enterradores: enterradores políticos, enterradores eróticos, enterradores privados. Todos celebramos algún entierro. El uniforme librea de la desolación demuestra la igualdad...” (Benjamin 2014: 116)

En el uso de lo inorgánico en Baudelaire pareciese haber una suerte de reapropiación estética del malestar tóxico de la ciudad, en la cual el *flâneur* hace un amago de soberanía, de revolución micropolítica por reescribir una infecta inorganicidad urbana reabsorbiéndola poéticamente, reconfigurando el hedor de la putrefacción y la agresividad de la industria en, también hediondas, más ahora bellas palabras. Bien es cierto que lo marmóreo en Baudelaire es un contradictorio recurso estético. No hablamos de una génesis mistificada en el sentido de la creación de un *logos* de la belleza, sino más bien de un falso recurso de apropiación, una suerte de reposo momentáneo del mundo o voluntad de condensación del instante en la estructura estética de lo fotográfico, como bien explican Luis Martínez de Merlo y Alain Verjat (en Baudelaire 2014: 44):

“[...]; la belleza, el ideal no están en ningún sitio ni se pueden expresar satisfactoriamente con palabras; en el mejor de los casos, si se pudiesen concebir, sería como se concibiese la libertad, una entidad abstracta, naciente, que se

⁶⁴ Al respecto, la tesis de Baecque (2006) en “Écrans. Le corps au cinéma” es que la ficción representativa del cine fue una extensión de la representación del cuerpo fantástico o cuerpo limítrofe que ya se daban en esos cines en París antes de que se inventara el cine: el museo de cera Grévin inaugurado en 1882, la morgue y el burlesque. La mirada del cine sería la “de la culture spectaculaire des corps à la Belle Époque”.

autodestruye tan pronto se concreta; «odio el movimiento que desplaza los signos...».

La belleza no tiene futuro, y es, precisamente lo que la hace ajena al hombre, un ser «en devenir» sin esperanzas.

Así, las imágenes de infinito, el mar o el ojo de los gatos, la belleza o las nubes que pasan, no se brindan nunca al alma como un trayecto que, con la infinidad del Tiempo, se podría recorrer, sino como la ausencia de trayecto, el lugar hipotético, fuera del Tiempo y del espacio, en el que cualquier movimiento dejaría de ser dramático y donde la inmovilidad no sería la muerte. Un lugar prenatal, nuevo, en el fondo del infinito, principio y final del único viaje que valdría la pena hacer.”

Baudelaire es un primer lamento que hace de la muerte no una facticidad orgánica, sino un recurso de intensificación del arte. La vida acontece en el cambio, pero hay una mirada que, si bien no puede dar cuenta y traducir el movimiento en sí, puede al menos contemplar su tránsito, pues si bien ella también es efímera, contempló, no obstante, el momento de paso. La mirada es un intento de escritura ocular del movimiento, la cual no trata de fijar conceptualmente, sino de puntualizar o apostillar con un símbolo el movimiento, de generar una ficción fotográfica o constatación en la traza. Pero, como dice Baudelaire, la cuestión es que los propios símbolos quedan también siempre desplazados. Desprovisto de individualidad, refugiado en el anonimato, preludiando la oscuridad anónima del espectador de la sala cinematográfica en su modo de “ser en la multitud”, el *flâneur* sólo acontece a través de esas creaciones marmóreas, las cuales funcionan como espejos sesgados, caleidoscópicos, cóncavos y convexos que inscriben su mirada sobre el mundo. Especuladores, rateros, turistas. Gatos, ricos, estudiantes. Abogados, músicos callejeros, artesanos. Obreros, criadas, poetas. Y, entre tal vodevil urbano, hay un personaje que aparece con especial fuerza en la mirada del *flâneur*: la prostituta.

MANCEBÍA EN PARÍS

“Se requiere casi la perversión de las mujeres (como en París)
para que los escritores se vuelvan más sinceros.”
Nietzsche 1884, *Fragmentos póstumos*

“PERIPATÉTICO, CA

Del lat. *peripatēticus*, y este del gr. *περιπατητικός peripatētikós*; propiamente 'que pasea',
porque paseando enseñaba Aristóteles.

1. adj. Fil. Que sigue la filosofía o doctrina de Aristóteles. U. t. c. s.
2. adj. Fil. Pertenciente o relativo a la filosofía o doctrina de Aristóteles.
3. f. eufem. Prostituta callejera.”

Diccionario de la RAE

En 1863 Manet se refugiaba tras la mirada pictórica de Olympia, reescritura en la vida moderna del lienzo *Venus de Urbino* de Tiziano; y Baudelaire, quien dio tal título al cuadro, se rezagaba igualmente en la imagen literaria de la prostituta para introducir su mirada agazapada sobre el mundo urbano.

Michelet, en su obra *La femme*, señalaba ya en 1859 que “el peor destino para una mujer es vivir sola” (en Harvey 2006: 237).⁶⁵ Esta aseveración atendía a las dificultades materiales que afrontaban las mujeres en el siglo XIX, quienes fuera del marco familiar tenían serias dificultades para sobrevivir en la vida cotidiana. Los teóricos David Harvey y Judith Walkowitz nos presentan esta realidad de ciudades como París y Londres.

En el París del Segundo Imperio (1852-1870), como desarrolla Harvey (2006: 237-251), las mujeres solteras, e incluso las casadas o concubinas, contaban con salarios mínimos y difícilmente podían afrontar la economía de las necesidades básicas. Encontraban en la prostitución o en el acuerdo informal con un amante, ambos recursos laborales muy extendidos, el único modo de supervivencia económico en una estructura capitalista y patriarcal muy hostil para las mujeres, ya que éstas carecían de derechos en el matrimonio o en las uniones libres, pues con el Código Napoleónico recibían un tratamiento de perpetua minoría de edad. La burguesía hablaba con terror de aquellas “femmes isolées”, en las cuales los imaginarios de la sexualidad sediciosa, las enfermedades venéreas y la revuelta política confluían. Salones de baile, óperas y teatros eran lugares donde encontrar amantes y surgió la terminología de “grisettes”, referida a aquellas queridas de estudiantes de otras ciudades que llegaban a París, y “lorettes”, las mujeres cuyo trabajo sexual era remunerado en especie con “comidas, entretenimientos, regalos o dinero”. (Harvey 2006: 242-243)

⁶⁵ Esta cita tiene lugar en el capítulo “La femme lettrée” de *La femme*, en el que dice Michelet que “La pire destinée pour la femme, c’est de vivre seul.” Es cierto que había un factor económico muy importante que justifica la aseveración de Michelet y que es el argumento que sostiene Harvey. No obstante, es necesario recalcar que en la aseveración de Michelet había también un prejuicio moral, pues Michelet emplazaba a las mujeres en el matrimonio y el hogar y las mujeres solteras eran un peligro para su erotomanía ideológica. De hecho, en la época ya había muchas mujeres solteras que se buscaban la vida como buenamente podían y no necesariamente eran prostitutas, profesión por lo demás muy extendida. Como señala Walkowitz (1992: 65) figuras como las *working girls* o *glorified spinsters*, trabajadoras principalmente en el sector terciario –como profesoras, enfermeras, bibliotecarias o jefas de determinados departamentos de negocios– eran figuras laborales que se daban ya en el siglo XIX.

Por lo tanto, a la hora de escribir la historia de las mujeres, como señala Estrella de Diego en *La mujer y la pintura en el siglo XIX*, nos encontramos al menos dos problemas que obligan a revisar y desconfiar tanto de las fuentes como de sus recepciones históricas: por un lado, un silencio histórico que ha acallado la presencia de las mujeres en ciertos ámbitos; por otro lado, la necesidad de revisar críticamente los sesgos heteropatriarcales de las fuentes y de los historiadores, los cuales hacen pasar por hechos lo que es más bien prejuicio.

Además, la figura de la prostituta aparecía en asociación con el imaginario de la lesbiana, intersección que explica Halberstam en *Masculinidad femenina*:

“«A mediados del siglo XIX ‘tom’ significaba ‘una mujer masculina de ciudad’ o una prostituta; en la década de 1880 se refería a una mujer ‘a quien sólo le interesa socializar con las personas de su propio sexo.» De hecho, la conexión entre la prostituta y la mujer masculina es bastante frecuente en el siglo XIX, y podemos interpretar esta sinonimia como un indicador de la tendencia que había a categorizar a las mujeres en función de su disponibilidad para el matrimonio. Tanto la prostituta como la mujer masculina –y posiblemente predadora– exhiben deseos extramaritales y tienen tendencias sexuales agresivas.” (Halberstam 2008: 74)

A ello hay que añadir el papel de las mujeres en la Comuna de París de 1871, que generó todo un imaginario que reificó la ya presente asociación entre el rostro femenino y el bestiario insurrecto:

“Poco antes de la Comuna, Edmond de Goncourt anotó en su diario: «hablan de la nerviosa sobreexcitación de la mujer [...] del temor a tener que sofocar revueltas de mujeres». Después de la Comuna, ese miedo se convirtió en la leyenda de «mujeres siniestras», de «amazonas y viragos, inspirando e inflamando a los hombres con su inmodestia obscena y desvergonzada [...] los vestidos desabrochados, sus pechos prácticamente desnudos» incitando y dirigiendo el incendio de París. Contemplando los cuerpos de las mujeres sacados de casas y barricadas y sumariamente ejecutadas, Houssay escribió: «Ni una sola de esas mujeres tenía un rostro humano, solamente la imagen del vicio y del crimen. Eran cuerpos sin alma, merecedores de mil muertes incluso antes de recibir el petróleo. Solamente hay una palabra para retratarlas: horrendas.»” (P. Lidsky citado en Harvey 2006: 369)

En la figura de la mujer revolucionaria se materializaba el terror a la lucha obrera y la revolución de las masas. Con anterioridad a la Comuna de París, feminismo y socialismo habían comenzado a confluir en la lucha política. En 1832 las feministas saint-simonistas editaron su propia revista *La Tribune des Femmes*, en 1844 se publicaba *L'union ouvrière* y en 1845 el póstumo *L'emancipation de la femme ou Le testament de la paria* de Flora Tristán. En 1848 ya Daumier trataba de desacreditar con la serie de viñetas jocosas titulada *Les divorcienses* las luchas emancipatorias de las mujeres en Francia, y la feminista socialista Paule Minck exclamaba ya en 1868 en un mitin: “No queremos ser tratadas ni como señoras ni como esclavas” (citado en Harvey 2006: 375). Estas manifestaciones políticas eran una respuesta a las condiciones materiales de la época, buscándose tanto la mejora de las condiciones laborales como la adquisición de derechos sobre el matrimonio (véase Miguel

Álvarez 2007: 295-332; W. Scott 2000: 427-461). La realidad londinense no era muy distinta. Al igual que París, Londres fue un lugar de cruce entre las altas y bajas esferas. Como expresa Walkowitz (1992: 19):

“[...] observers in the 1860s and the 1870s frequently reproduced a Dickensian cityscape of dirty, crowded, disorganized clusters of urban villages, each with its own peculiar flavor and eccentricity, where the Great Unwashed lived in chaotic alleys, courts, and hovels just off the grand thoroughfares.”

La prostituta se convirtió en una figura pública central a través de la cual la literatura y los ensayos volcaron entre 1840 y la década de 1880 tal temor de la ciudad como lugar de intoxicación, degradación moral y virulencia. La prostituta se convierte además en signo de hibridación y contaminación entre clases sociales a través del intercambio sexual. A nivel simbólico es una figura que desasosiega a la constitución burguesa y aparece en contraposición a la figura pudiente de la mujer entendida como ángel del hogar, sobre la cual se asentaba el imaginario de la calidez y seguridad del recogimiento en la casa frente al peligro de las calles. En analogía con las medidas higienistas que se tomaron en la arquitectura parisina a través de las reformas de Haussmann, en el Sur de Inglaterra e Irlanda se llevaron a cabo los *Contagious Diseases Acts* de 1864, 1866 y 1869, que supusieron una primera legislación sobre las enfermedades venéreas. Estas actas legalizaron la detención policial de toda aquella mujer sospechosa de ejercer la prostitución callejera. La mujer era sometida a un examen médico y, en caso de sífilis o gonorrea, podía ser recluida en un hospital hasta nueve meses. En 1869 las feministas comenzaron a protestar contra estas disposiciones bajo el liderazgo de Josephine Butler, pues las consideraban discriminatorias. Como expresa nuevamente Walkowitz (1980: 3), autora que explica este contexto histórico en el que se desarrolló la prostitución en Inglaterra, estas medidas suponían:

“[...] the double standard of sexuality morality; the participation of women in political activity; the control of women by male doctors; and the role of the state in enforcing sexual and social discipline among the poor were all subjected to public scrutiny and debate.”

Revolución, patología, abyección y feminidad acontecen como hibridación iconográfica del siglo XIX. Y de la misma manera que en la ciudad se desarrollarán medidas higienistas y arquitectónicas para frenar enfermedades como la devastación de las epidemias de cólera

en Inglaterra en 1831 y 1849 y en Francia en 1848-49, 1853-1855 y 1865 (véase Walkowitz 1992: 22; Harvey 2006: 335), paralelamente se fue constituyendo en Europa una suerte de higienismo moral centrado no ya en el control de los espacios en sí, sino de los cuerpos en concreto y sus usos. Tal vigilancia se dirigirá principalmente hacia el control de la prostitución. A través de ella las enfermedades venéreas apuntaban no sólo a contagios físicos sino también, en un plano simbólico, a la gestación latente de virulentas insurrecciones políticas.

Hay un deseo de regulación y control en las ciudades del siglo XIX. A nivel estético, ello tuvo que ver con la apertura a los ojos burgueses de ese sector nómada y mutante que se posaba ante la mirada de la *flânerie* aventurera en las ciudades. Se trata de aquellos que Marx denominó con encono “lumpenproletariado”: la “bohemia” –voz utilizada en los poemas “Bohémiens en voyage” y “Le vin des chiffonniers” de *Las flores del mal* de Baudelaire y título del primer capítulo de *El París del Segundo Imperio en Baudelaire* de Benjamin–, las “clases peligrosas”, la “vil multitud”, la “clase inútil” (Harvey 2006: 293), los “flamencos” (Steingress 1991: 180-182), o lo que Benjamin acabará denominando bajo la figura del trapero (*Lumpensammler*) en *El París del Segundo Imperio en Baudelaire*. Es decir, toda aquella excrecencia que quedaba fuera de la ya de por sí miserable condición de la clase obrera y que ya se venía configurando, por lo menos, desde el siglo XVII como aquello que llamó el economista español Sancho Moncada “la secta del Gitanismo”:⁶⁶

“[...] lumpemproletariado, que en todas las grandes ciudades forma una masa bien deslindada del proletariado industrial. Esta capa es un centro de reclutamiento para rateros y delincuentes de todas clases, que viven de los despojos de la sociedad, gentes sin profesión fija, vagabundos, *gens sans feu et sans avenu*, que difieren según el grado de cultura de la nación a que pertenecen, pero que nunca reniegan de su carácter de *lazzaroni*.” (Marx 1850)

En el siglo XIX se producía un permanente desplazamiento de valores entre los espacios, la ciudad y sus sinécdoques –los ciudadanos–. Como desarrolla exhaustivamente Harvey (2006: 81-85), en París se va gestando la contraposición entre ese primer imaginario de la ciudad como bestiario femenino atemorizante en Balzac hacia 1830, y las representaciones de París como mujer altiva y burguesa hacia 1870. A su vez, si en la ciudad, la cual funciona

⁶⁶ “La cierta opinión es que los que andan por España no son gitanos, sino enjambres de zánganos, y hombres ateos y sin ley ni religión alguna, españoles que han introducido esta vida, o secta del Gitanismo, y que admiten a ella cada día la gente ociosa y rematada de España” (Moncada 1974).

en el imaginario como geografía centralizada de la nación, se evoca tal imaginario sexopolítico en el que la ciudad es una mujer, también señala Harvey que comienza a representarse el estado republicano como alegoría femenina en *La libertad guiando al pueblo* de Delacroix (1830) frente al estado de Luis Felipe, simbolizado cual Leviatán “gargantuesco” en los dibujos Daumier (1834). A nivel del microcosmos urbano se abre la oposición propia del imaginario victoriano de la mujer como ángel del hogar frente a la sediciosa, infesta y temible “femme isolée” o prostituta.

Sin obviar la facticidad de la prostitución como realidad imperiosa en ciudades como Londres o París, me centraré aquí en su recepción estética a través del *flâneur* para plantear ciertos problemas epistémicos. La técnica del *voyeur* estético, del efecto ventrílocuo del creador hacia sus creaciones fue una constante del siglo. “Madame Bovary soy yo”, espetó Flaubert e, igualmente, varios escritores de la época se travestían de personajes femeninos y en boca de mujeres-ficciones daban cuenta de ese fondo de drama político, de malestar no verbalizado, de vacío residual que el lenguaje político de una teoría sobre el estado dejaba de lado e ignoraba.⁶⁷ Las mujeres-ficción de la literatura fueron el recurso estético sobre el que se incorporaron y verbalizaron los puntos ciegos que se eludían en la teoría política y la retórica del poder.

Coincidiendo con la Revolución de 1848, Alejandro Dumas (hijo) publicaba *La Dama de las Camelias*, novela en que Margarita Gautier señalaba con dedo acusador y trágico la verdad de los hombres en la intimidad: aquello que ocurre de puertas para adentro, la trastienda vulnerable de los hombres públicos, insignes e importantes. A *Madame Bovary* de Flaubert en 1856 le siguió *Les fleurs du mal* de Baudelaire en 1857, sumado a un proceso judicial contra ambos escritores, pues se les acusaba de recrearse y celebrar los despojos de la sociedad en vez de entregarse a una literatura moralmente edificante. En 1877 Tolstoi publicaba *Ana Karenina*, año en que también se publicaba *Herodías* de Flaubert, una de las primeras y más relevantes manifestaciones literarias de la figura de Salomé que abrirá la veda para la explosión del mito sobre los escenarios en el fin de siglo. Como relata Baudelaire en “La mujer bisturí” de *Spleen de París*, la prostitución constituye el hormigueo

⁶⁷ Aunque es de suyo aclarar que la cita “Madame Bovary soy yo” –el famoso “Madame Bovary, c’est moi” es una deriva apócrifa. Como explica Yvan Leclerc (2014), Flaubert nunca escribió esta frase y la veracidad de haber sido pronunciada por el escritor no puede probarse. Por escrito aparece por primera vez en 1909, año en que René Descharmes publica su tesis *Flaubert. Sa vie, son caractère et ses idées avant 1857* y deja constancia de esta frase que atribuye a Flaubert.

que devora la ciudad infecta, figura que es justamente en su caída y decadencia donde alcanza su elevación: “¿Cuántas extravagancias hay en una gran ciudad, si sabe uno pasear y mirar? La vida hormigüea de monstruos indecentes”. Es decir, su figura conlleva la absoluta pérdida del halo, la renuncia al prestigio social, pero también, como excrescencia de la comunidad, fuera de sus leyes o sólo partícipe de ella en cuanto que señalada como excepción o chivo expiatorio de lo comunitario, como alegoría o como mercancía, podrá decir a la comunidad ese vacío tóxico que el lenguaje político obviaba.

DE HERODÍAS A SALOMÉ

La Revolución Francesa había constatado que la decapitación era una contundente medida política y la guillotina se reinscribirá como recurso literario del siglo XIX. La cuestión de la cabeza desgajada del cuerpo fue una imagen que tiñó el espacio urbano en esa metáfora que imaginaba la ciudad como cuerpo de mujer que recorría e ideaba la cabeza del genio-creador y del *flâneur*. Y hubo un mito relacionado con la decapitación que se revitalizó con inmensa fuerza en el fin de siglo: la figura de Salomé.



1.10. Edvard Munch (1903), Salomé o autorretrato con Eva Mudocci, Munch-Museet, Oslo.

Con un nacimiento literario en los Evangelios de Marcos (Mc. 6, 21-29), Mateo (Mt. 14, 3-10) y Lucas (Lc. 3, 19-20) como hija de Herodías –la mujer de Herodes, tetrarca de Perea y Galilea, y anterior esposa de su hermano Filipo–, el siglo XIX recuperará la figura de

Salomé, otorgándole un nombre propio más allá de su filiación como hija de Herodías. En la Biblia, Salomé carecía de nombre propio, era sólo una sombra ejecutora y danzante tras el deseo de Herodías. Su madre quería la muerte de Juan Bautista, quien había acusado públicamente a Herodías de adulterio por haberse casado con el hermano de su primer marido, el fallecido Filipo, con quien había tenido a su hija Salomé. Es a través de *Antigüedades judías* del historiador Flavio Josefo en el siglo I como nos llega el nombre de esta “díscola Lolita.”

Desde su aparición como mito bíblico, la figura de Salomé no ha sido abandonada, erigiéndose como una constante no sólo a través de la literatura, sino también en la historia del arte, apareciendo en la iconografía medieval a través de vidrieras de iglesias y mosaicos, y configurándose como tema persistente a partir del Renacimiento con múltiples versiones: Roger van der Weyden (*Degollación de San Juan Bautista*, 1453-55), Giovanni Bellini (*Cabeza de San Juan Bautista*, h. 1464), Bernardino Luini (*Salomé recibiendo la cabeza del Bautista*, h. 1500), Cesare da Sesto (*Salome*, h. 1510), Tiziano (*Salomé*, h. 1550), Giovanni Battista Tiepolo (*La degollación de San Juan Bautista*, 1732-1733)... En el fin de siglo Salomé es un tema reiterativo en el que literatura, artes plásticas, fotografía y artes escénicas van a entrecruzarse. A nivel pictórico cabe destacar, por mencionar algunos casos, que es tema en Audrey Beardsley (*He besado tu boca Jokanaán*, 1893), Picasso (*Salomé*, 1905), Franz von Stuck (*Salomé*, 1909), Julius Klinger (*Salomé*, 1909), algunos de los cuales se irán desplegando a lo largo de estas páginas.

A modo de bibliografía orientativa, son destacables dos libros acerca de la iconografía de Salomé: el excelente catálogo de la exposición *Salomé. Un mito contemporáneo*, la cual tuvo lugar en 1995-1996 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía bajo el comisariado de Patricia Molins, y el ensayo ilustrado de Cristina Peri Rossi, que se acompaña de imágenes y una selección de textos titulado *Salomé*, publicado en 2004. A su vez, a nivel de estudio iconográfico sobre el fin de siglo, cabe destacar el trabajo de 1990 de Erika Bornay *Las hijas de Lilith*, cuyo capítulo XVII versa sobre la recuperación y reescritura de los personajes bíblicos femeninos en el fin de siglo Eva, Salomé, Judith y Dalila.

En el siglo XIX la figura de Salomé fue recuperada con fuerza y se va reescribiendo desde el poema *Herodías* de Mallarmé en 1865, pasando por el relato de Flaubert *Herodías* en 1877, hasta llegar a la obra de teatro *Salomé* de Oscar Wilde en 1893. Hubo muchas otras

expresiones literarias, pictóricas y escénicas del mito de Salomé, a algunas de las cuales haremos alusión en esta narración. Mas estos tres momentos literarios quiero señalarlos aquí para dar una coherencia en la estructura argumentativa de la construcción contemporánea del mito. En primer lugar, con Mallarmé se observa la trasposición del recurso a lo inorgánico en Baudelaire al personaje de Herodías. En segundo lugar, con Flaubert, si bien el relato sigue centrado en la figura de Herodías, quien da título a la obra, se sacará a Salomé del anonimato con una brevísima, pero vehemente, aparición en la obra. Finalmente con Wilde, la figura de Salomé cobrará total autonomía convirtiéndose en la figura central de la trama y poniendo la cuestión de la mirada como tema central de la obra. Si bien había sido a través de la función escópica de la *flânerie* como habíamos llegado a la bailarina, ahora Salomé recogerá tal poder y será a través de su mirada como retornaremos al *flâneur* de Baudelaire.

- **HERODÍAS DE MALLARMÉ (1865)**

Mallarmé nos invita a un poema teatral dividido en tres actos. Carente de toda estructura narrativa, los versos no son reproducción del relato bíblico, sino expresión de las experiencias interiores de tres personajes envueltos en el suceso. Mallarmé nos invita a acceder a la intimidad emocional de la nodriza de Herodías, de Herodías misma y de Juan Bautista. La obertura antigua de *Herodías* nos presenta en primer lugar unos versos de la nodriza de Herodías, personaje que ni siquiera aparece en la Biblia. En esta introducción, la nodriza desarrolla una suerte de canto atávico plagado de imágenes y símbolos, es un anuncio de muerte, “de rojo amanecer, amanecer del último día en que todo acaba”, mas no habrá desenlace fúnebre más allá de la atmósfera de vacío y pérdida que envuelve todo el poema (Mallarmé 1991: 46). A continuación encontramos la escena central, en la cual Herodías conversa con la nodriza, quien ha venido para peinarla. A través del encuentro con la nodriza, símbolo del paraíso de una inocencia a la que ya no hay retorno,⁶⁸ Mallarmé nos presenta una Herodías ajada y célibe en que dos elementos simbólicos reaparecen con persistencia: el cabello y la mirada.

⁶⁸ “Me vieses, con los ojos vagando en paraísos,
Es que recuerdo el tiempo en que bebí tu leche.”
(Mallarmé 1991: 51)

Mallarmé nos guía hacia la intimidad de alcoba de una nueva Medusa, desdichada pero lúcida, que reconoce su vejez y soledad sin vana esperanza, como quien habla consigo mismo dejando constancia de una tristeza inexorable. Sus cabellos grises, que imitan “los modos demasiado feroces de melenas terroríficas”, conducen a Herodías a contemplarse a sí misma como temible Gorgona que todo lo convierte en piedra con su mirada, llegando incluso a conminar a su nodriza a ayudarle a peinarse sólo a través de su reflejo en el espejo, ya que “puesto que no te atreves a mirarme así, ayúdame a peinar-me despreocupadamente al espejo”. La nueva mirada gorgónica que lleva consigo el personaje de Herodías es la vejez palideciendo en una maraña de cabello gris, inorgánico y grave: “en sus crueles centellas y palideces mate, observen la frialdad estéril del metal”, “Metales, que a mi joven cabellera otorgáis su fatal esplendor y su macizo peso” (Mallarmé 1991: 48). Lejos queda aquella virginal juventud en la que el sexo podía ser una invitación a una felicidad todavía por ocurrir, un canto a lo desconocido. Por el contrario, el celibato de Herodías –el de la mujer adulta– se presenta por Mallarmé como virginidad estéril y decadente cuya única esperanza es reafirmarse en la soledad de un lecho que ya no será deseado por otros:

“Yo amo el horror de ser virgen
Y quiero entre el espanto vivir de mis cabellos
De noche, retirada en mi alcoba, reptil
Inviolado, sentir en la carne infructuosa
El frío titilar de tu claridad pálida,
Tú que te mueres, tú que ardes de castidad,
¡Noche blanca de témpanos y de nieve cruel!
[...]
Me creo habitar sola mi monótona patria,
Y en torno mío todo vive en la idolatría
De un espejo que copia en su dormida calma
A Herodías, de clara mirada de diamante...
Oh encanto final, ¡sí! yo lo siento, estoy sola.”
(Mallarmé 1991: 52)

La figura de la hija de Herodías no aparece en Mallarmé más que como la sombra de un dolor. Salomé, innombrada, es la causa del rechazo sexual de Herodes hacia Herodías ante el deseo de su marido hacia su hijastra Salomé. Mallarmé nos presenta todavía una Herodías sufriente dentro de los cánones sociales que se le atribuyen: abandonada de belleza y juventud, desaparecida como objeto de deseo, su único papel vital ha de ser reafirmarse en una quejumbrosa soledad y muerte, ser testigo de ese tiempo que aterrorizaba a Baudelaire. Siguiendo los parámetros temáticos del poema “Una carroña” y

Salón de 1859 de Baudelaire, Mallarmé nos presenta a una Herodías que es triste Cronos de la decadencia del mundo y, lejos del poderío de la gorgona, la Medusa es ahora sólo el lamento de una soledad infinita, la constatación de que una mujer que es sujeto pero no objeto de la mirada no puede obtener ningún placer. Eclipsada para cualquier mirada de deseo heteropatriarcal, destino que todavía le imponen los escritores, Herodías es aún una mujer agónica. Con Flaubert comenzará un giro de destino frente a esta primera apocopada Herodías y, todavía ignorada por Mallarmé, será Flaubert quien introduzca a Salomé en escena con su relato *Herodías* en 1877.

- **HERODÍAS DE FLAUBERT (1877)**

Flaubert ya había comenzado a desarrollar la temática orientalista antes de la publicación de su relato sobre Salomé. Con un sentimiento de hartazgo con la realidad urbana y en busca de un hogar en el que situar la promesa de una vida feliz, Flaubert quedó fascinado con el orientalismo y un imaginario de la mujer oriental a través de su novela *Salammbó* de 1862 y el iniciático viaje a Egipto y Oriente Medio que realizó con su amigo el fotógrafo Maxime du Camp entre 1849 y 1851. Allí se gestó la figura de la bailarina oriental Kutchuck Hanem, posteriormente en *La Tentation de Saint Antoine* de 1874 la figura de la Reina de Saba y finalmente con la publicación de *Trois contes*, la figura de Salomé en el relato *Herodías* de 1877. La bailarina oriental aparece como una vía de escape al caótico universo urbano y a la vida moderna, y también como síntoma de terror y fascinación por un Oriente que se configura como un gran Otro inclusivo en el que los muchos tópicos de la subalternidad frente al mundo europeo burgués tienen cabida (véase Hitzman 1981). Flaubert desoía las advertencias de Heinrich von Kleist en *Pentesilea* (1808), quien ya auguraba la fuerza destructora de las Amazonas y establecía un paralelismo con la vehemencia de la Revolución Francesa contra el orden burgués: tales mujeres acabarán haciendo suya la violencia a la que han sido sometidas y pasarán a ejercerla en primera persona.

Si la obra de Mallarmé estaba dirigida hacia la experiencia interior de los personajes, por el contrario, *Herodías* de Flaubert funciona como una expansión narrativa y orientalizada de los brevísimos apuntes evangélicos sobre las circunstancias que envolvieron la muerte de Juan Bautista. El año anterior Gustav Moreau había presentado su cuadro *L'Apparition* en el Salón de 1876, el cual generó gran impacto al deslocalizar la temática bíblica de Salomé

hacia un escenario exótico y orientalista, tal y como recogerá el libro *A Rebours* de Huysmans en 1884.⁶⁹ El protagonista de esta obra de Huysman, novela que a su vez será el libro que obsesionará al protagonista de *El relato de Dorian Gray* de Oscar Wilde (1890), está encandilado con este cuadro de Moreau, quien un año más tarde, en 1876, presentaba el lienzo *Salomé dansant devant Herode*. Sobre Salomé decía el protagonista Des Esseintes:



1.11. Gustave Moreau (1876), *L'apparition*, Musée d'Orsay, París.

⁶⁹ “Podría decirse además que el pintor había querido marcar claramente su intención de situarse por encima de los siglos, no precisando el origen, ni el país, ni la época, y colocando a su Salomé en medio de este extraordinario palacio, de un estilo confuso y grandioso, vistiéndola de una forma suntuosa y fantástica, coronándola con una imprecisa diadema en forma de torre fenicia, como la que lleva Sallambo, y poniendo finalmente en su mano el cetro de Isis, la flor sagrada de Egipto y de la India, el gran loto.” (Huysmans 2012: 179-180)

Gustav Moreau realizó varias versiones del tema de Salomé y distintos cuadros de temática orientalista, los cuales pueden visitarse en su casa-museo en París Musée National Gustave Moreau y en el Musée d'Orsay: *Salomé dansant devant Hérode* (s.f.), *Salomé dansant* (1874), *L'Apparition*, *Salomé* (h. 1875), *Salomé* (h. 1876).

“En la obra de Gustave Moreau, concebida sin atenerse a los datos que nos suministra el Nuevo Testamento, Des Esseintes veía realizada por fin esta Salomé sobrehumana y misteriosa con la que tantas veces había soñado. Y ya no era únicamente la bailarina provocativa que logra despertar a un anciano el deseo [...], sino que se convertía, de alguna manera, en la deidad simbólica de la indestructible Lujuria, en la diosa de la inmortal Histeria, en la Belleza maldita, escogida entre todas por la catalepsia que le tensa las carnes y le endurece los músculos; en la Bestia monstruosa, indiferente, irresponsable, insensible, que corrompe, del mismo modo que la antigua Helena, todo lo que se le acerca, todo lo que la mira, todo lo que ella toca.” (Huysmans 2012: 179)

Flaubert nos presenta a un Iokanaan iracundo que acusa a Herodías públicamente de adulterio. Juan Bautista, lejos de una imagen apocopada de mártir asustado, se nos revela como un adoctrinador rabioso que reclama la ira de Dios y el castigo de los hombres contra aquella que ha osado quebrantar las leyes de la filiación:

“El Señor arrancará los pendientes de tus orejas, tus vestidos de púrpura, los anillos de tus brazos, las ajorcas de tus pies y las medias lunas de oro que tiemblan en tu frente, los espejos de plata, tus abanicos de plumón de avestruz, los chapines de nácar que elevan tu estatura, el orgullo de tus diamantes, las esencias de tus cabellos, la pintura de tus uñas, todos los artificios de tu molicie, y faltarán guijarros para lapidar a la adúltera. [...] Tu vergüenza será descubierta, tu oprobio será visto, tus sollozos te romperán los dientes. El Eterno execra el hedor de tus crímenes. ¡Maldita, maldita! ¡Revienta como una perra!” (Flaubert 1959: 125)

Todos aquellos artificios, ese elogio al maquillaje que Baudelaire reivindicará en *El pintor de la vida moderna*, todo aquello que retrasaba la decadencia de lo orgánico y otorgaba cierta voluntad de soberanía estética frente a los tormentos de la temporalidad, Iokanaan lo arranca y desprecia, otorgándose el papel de oráculo de una supuesta ley de Dios que reclama la lapidación de la adúltera.

Mientras Iokanaan continúa inflamándose con sus discursos, Flaubert nos va desvelando paralelamente a una Herodías a primera vista afligida porque el amor de Herodes hacia ella se debilita, compartiendo el mismo lamento que la Herodías de Mallarmé ya nos presentaba. Lejos quedaban “sus encuentros en las termas” y “las noches pasadas en las soberbias villas de la campiña romana”, “Él la rechazó. ¡Estaba ya tan lejos el amor que Herodías trataba de reanimar!” (Flaubert 1959: 106-107). Sin embargo, más allá del desengaño amoroso, la Herodías de Flaubert entrevé las intenciones políticas que se ocultan tras el dedo moralizador de Juan Bautista. Los fariseos, escandalizados con el

escarnio público a Herodías, debatían sobre la condición de amancebada o esposa legal de Herodías:

“- Sin duda –replicó Eleazar –es lícito casarse con la mujer de un hermano; pero Herodías no estaba viuda, y además tenía un hijo, y aquí es donde empieza la abominación.

–¡Error, error! –objetaba el saduceo Jonathas–. La ley condena esos matrimonios, sin proscribirlos en absoluto.

–¡No importa! Son muy injustos conmigo–decía Antipas–, porque, en fin, Absalón durmió con las mujeres de su padre; Judá, con su nuera; Ammón, con su hermana; Lot, con sus hijas.” (Flaubert 1959: 126)

El debate de los fariseos pareciese aventurar la futura aseveración de D.H. Lawrence en 1928, quien en su ensayo “Pornografía y obscenidad” señalaba con jocosidad a aquellos que, lamiendo el “sucio secretito”, al mismo tiempo volvían los ojos al cielo.⁷⁰ Herodes, mientras tanto, se desentendía del asunto e incluso lo encontraba humorístico, diciéndole a Aulio que “No debía molestarse por semejantes tonterías. Y se reía mucho del vituperio de los sacerdotes y del furor de Iokanaan” (Flaubert 1959: 126). Herodías, lejos de achicarse ante el escarnio, conservaba la lucidez para revelar la cuestión comunitaria que se camuflaba entre soflamas de alcoba:

“Herodías, de pie sobre las gradas, se volvió hacia él.

–Te equivocas, señor. Iokanaan ordena al pueblo que niegue los impuestos.” (Flaubert 1959: 126)

El personaje de Salomé no sale a escena hasta prácticamente el desenlace de la trama. Primero aparece muy brevemente al final del segundo capítulo, en que el tetrarca confunde a Salomé con una desconocida esclava con la que Herodes querría acostarse. En boca de Herodes pone Flaubert la siguiente galantería que evoca esa configuración marmórea que venía recorriendo la literatura con el inicial Pigmalión y que heredaban Balzac y Baudelaire. La joven mostraba entre otros atributos: “Un brazo desnudo, un brazo joven, encantador y como torneado en marfil por Polycleto” (Flaubert 1959: 128). Salomé reaparece por

⁷⁰ En el caso de Lawrence ese mandato divino, desprendido y alejado de lo subjetivo, se trataba del conocimiento científico, preluando la tesis del placer de la sexualidad en el discurso de Foucault.

“El infeliz amor «libre y puro» de tanta gente que ha tratado de neutralizar el sucio secretito desinfectándolo con palabras científicas tiende a ser más patético aún que el amor corriente que soporta el sucio secretito. El peligro está en que al anular el sucio secretito se anula con él la dinámica misma del sexo, dejando sólo el mecanismo científico y deliberado.” (Lawrence 1981: 63)

segunda y última vez en la obra para danzar delante del tetrarca y sus movimientos inflaman el ambiente de la sala, que pronto quedará asfixiada de erotomanía:

“[...] los soldados de Roma expertos en placeres, agriados por las disputas, todos, dilatando las ventanas de su nariz, palpitan de deseo. [...] Giraba ella sin cesar, sonaban los salterios próximos a estallar. La muchedumbre aullaba. Pero el tetrarca gritaba más fuerte: “¡Ven, ven! ¡Será tuyo Cafarnaum! ¡La llanura de Tiberíades! ¡Mis ciudades! ¡La mitad de mi reino!” (Flaubert 1959: 140).

Mientras la multitud y Herodes se atropellan verbalmente en tal confuso griterío y reclamaciones monosilábicas, Salomé calla y baila hasta su inhumano final de danza, en el que:

“Echándose ella sobre las manos, con los talones en el aire recorrió el estrado como un enorme escarabajo; y se detuvo bruscamente. [...] No hablaba ella. Se miraron. Sonó en la tribuna un chasquido de dedos. Subió allí, reapareció, y cerrando un poco pronunció estas palabras, con expresión infantil:
- Quiero que me des en un plato la cabeza...
Había olvidado el nombre, pero repuso, sonriendo: «¡La cabeza de Iokanaan!»” (Flaubert 1959: 141)

Cual kafkiano insecto, inserta en la metáfora decimonónica del bestiario, Salomé baila ante el tetrarca “como un escarabajo”, ajena a los dos modos culturales de lenguaje que se le presuponen al ser humano: el andar bípedo –Salomé no baila erguida, sino que se retuerce y repta por el estrado– y el habla –permanece muda y sólo al final proclama su deseo–. Esta imagen de *Herodías* de Flaubert es central para la historia de la filosofía de la danza porque anticipa dos temas que Nietzsche desarrollará en *Ensayo de Autocrítica* (1886) y *Así habló Zaratustra* (1883-85): el olvido del andar y hablar, para bailar y cantar, así como el escarnio público a lo que Nietzsche llamará “el espíritu de la pesadez”, personificado en la obra de Flaubert en la que será la desgajada cabeza de Juan Bautista.

El peso del argumento en el texto de Flaubert recae mayoritariamente sobre Herodías, la madre terrible, figura que ya atormentaba a Flaubert en la vida real a través de la relación con su propia progenitora. Salomé es todavía sólo un inocente y hermoso cuerpo ejecutor que nombra un deseo de venganza que no le es propio, sino que proviene de Herodías. Salomé es sólo un golpe de efecto. Mas su escasa aparición en el relato de Flaubert presenta

el mito de Salomé con una inusitada fuerza, la cual es antecedente literario del escandaloso recorrido de Salomé sobre los escenarios en el fin-de-siècle.

Balbuzeante, obligada a transferirse a un lenguaje externo al movimiento –el de la palabra– el discurso de Salomé queda reducido por Flaubert a una frase. Ésta –memorizada, pueril, sin voluntad, mera traductora de un deseo materno y envuelta en la acechante incertidumbre de un posible olvido– es pronunciada cual atavismo venido de un fervor no discursivo. Mientras que la palabra sentenciosa de Juan Bautista atraviesa con gravedad lapidaria la totalidad de la obra, el verbo de Salomé, por el contrario, es una voz monosilábica, lacónica, puntual. Mas con un movimiento de cuerpo ligero, como “una flor agitada por la tempestad” (Flaubert 1959: 140), Salomé consigue anular todo el potencial de la palabra onerosa de Iokanaan, cuya cabeza, una vez cortada, “como pesaba mucho, la llevaban alternativamente [sus discípulos a Galilea].” (Flaubert 1959: 144) Frente a la dialéctica profética y la perorata de cuño moralizante, ante el clamor de una multitud inflamada y el espasmo sexual de un tetrarca que él mismo adereza con promesas de entrega incondicional a Salomé, se levanta un movimiento mudo y sigiloso que, con callada vehemencia, sacude los cimientos de la retórica comunitaria. Salomé –y permítaseme hacer aquí uso de este verso que ha devenido refrán por su inmejorable capacidad de síntesis de la estrategia política del personaje– representa aquello de “suave, que me estás matando”.

La figura de Salomé, si bien nos llegaba a través de la función escópica del deseo y discurso masculinos, ella misma no será productora de discurso, sino de una fuerza y radicalidad que la palabra no contemplaba. Con la obra *Herodías*, Flaubert introducía un binarismo atemorizante que recorrerá no sólo la filosofía de Nietzsche, sino el pensamiento finisecular y sus manifestaciones científicas y poéticas hasta el periodo de entreguerras: la danza se presenta como límite del pensamiento y como productora de un discurso que la palabra, si acaso, puede rodear y rozar, pero nunca comprender, contener o tocar. Salomé, en esta escena de Flaubert, es la iconografía del problema de la subalternidad que va a recoger la teoría política y, principalmente, el discurso poscolonial, a partir de Edward Said con *Orientalism* (1978), Gayatri Spivak en “Can the Subaltern speak?” (1988) y el feminismo de la diferencia con Lucy Irigaray.⁷¹

⁷¹ Es de Posada Kubissa (2005) el clarificador artículo sobre la relación entre el feminismo de la diferencia, el problema de la otredad y la cuestión del lenguaje en Irigaray. A través de su recepción del psicoanálisis de

Si la inicial Herodías de Mallarmé, aunque lúcida, se autocondenaba al ostracismo que le reservaba la falta de deseo heteropatriarcal hacia ella, por el contrario, la Herodías de Flaubert es ahora poderosa y resolutiva, camuflando bajo su manga una estrategia que el discurso heteropatriarcal no había contemplado: la contra-efectividad política de las ensoñaciones eróticas masculinas, la posibilidad de reescritura política de un escenario adverso, la guerrilla de la subalternidad, la confabulación del eterno femenino. Manipulando el propio discurso que las presenta como objetos de escarnio (a través de los insultos de Juan Bautista) o de deseo (personificado en Herodes), Herodías, de la mano de Salomé, invierte la desventaja y hace de su talón de Aquiles, su estrategia política y fortaleza. Es decir, “le dan la vuelta a la tortilla”, realizando lo que llamará Judith Butler ya en 1990 “iteración performativa”.⁷² A través del mito de Salomé se acabará reescribiendo performativamente la desventaja, al reapropiarse el personaje de un discurso que le había venido impuesto desde fuera y comenzar a utilizarlo en su propio beneficio.

- **SALOMÉ DE OSCAR WILDE (1893)**

Atrapadas entre ser objetos de insulto o ser objetos de deseo, las mujeres parecían confinadas a un callejón sin salida en el espacio público, y así también lo refleja inicialmente la obra de Wilde de 1893:

“HERODÍAS.— Vámonos de aquí. La voz de ese hombre me exaspera. (*Con cólera creciente.*) No quiero que dance mi hija mientras él grite así. No quiero que dance

Lacan y la noción de diferencia de Deleuze y Derrida, Posada explica en “La diferencia sexual como diferencia esencial: sobre Luce Irigaray” en qué consiste el discurso de esta corriente feminista. Salomé sería una figura que engazaría con el discurso feminista de Irigaray en tanto que excedente al logocentrismo: la transmisión de esta iconografía nos llega a través del falogocentrismo y, no obstante, su figura es irreductible al discurso falogocéntrico, no queda identificado con el mismo.

“Dicho muy sumariamente, en Irigaray *lo diferente* como lo *no-idéntico* escapa al discurso *logocéntrico*, en tanto que posición *desde fuera del libro*, irreductible al relato de la razón y a sus parámetros socio-históricos; y viene a encarnarse en *lo femenino*, de modo que *la diferencia sexual* pasa a constituirse así en *la diferencia* por antonomasia: estamos ante *lo otro*, *lo femenino*, como *lo descentrado* del discurso predominante de la razón (sobre todo, de la occidental y moderna), discurso que es psicoanalíticamente interpretado por Irigaray como *orden del logos* y *orden fálico* (en suma, en la dirección de su relectura lacaniana de la *Ley del Padre*).” (Posada Kubissa 2005: 257)

⁷² Iterabilidad es un término que utiliza Derrida (1988: 315) para designar la posibilidad de cambio en su signo a través de su repetición. El signo excede siempre la intención inicial planteada por el autor. Asimismo, la posibilidad de repetición y citación de un signo provoca un cambio en sus posibilidades de significado. Iterabilidad es, por tanto, una repetición que conlleva también una diferencia.

Butler traslada este concepto a los estudios de género. Con ello abre la posibilidad de la subversión de género, en la medida que el cambio es pensable en la repetición y, por tanto, inevitable. La diferencia es la condición de posibilidad de la repetición, así como la performatividad es la condición de la subversión de género: “The iterability of performativity is a theory of agency, one that cannot disavow power as the condition of its own possibility.” (Butler 1999: xxiv)

mientras la mires de ese modo. En una palabra, que no quiero que dance. (*Se levanta para irse.*)” (Wilde 2000: 53)



1.12. Tetis bautizando a Aquiles en el río Styx. Frontispicio de Emilio o de la educación de Rousseau (1762)

En este tránsito de autonomización de los personajes femeninos, Oscar Wilde supone un tercer peldaño con su obra *Salomé*, en la cual la mirada y sus efectos recorren toda la trama. De *Herodías* de Mallarmé a *Salomé* de Oscar Wilde hay un paso fundamental: la mujer que se permite, más allá de ser ella misma mirada y deseada, mirar y desear. En definitiva, ocupar el espacio público y creador. Como señala Brad Bucknell (1993: 503), Salomé pasa de una “unnamed obscurity in the biblical representations, to fully realized ‘femme fatale’ in Wilde’s nineteenth-century drama.”

El desplazamiento del peso narrativo que se produce desde el personaje de Herodías en Mallarmé y en Flaubert al de Salomé en Wilde, refleja el tránsito político de la mujer como madre del ciudadano a la mujer como ciudadana. El modelo del contrato social rousseauiano guardaba un perverso as bajo la manga. En él, las mujeres, lejos de recibir un emplazamiento simétrico al de los varones en el espacio público, quedaron confinadas en el juego político al epifánico papel de las funciones políticas de su capacidad reproductiva: ser la madre cívica. De ahí la importancia de la educación de las mujeres para la polis como se

observa en *Emilio o de la Educación* (1763). Ésta es fundamental, mas no porque las mujeres vayan a ocupar directamente el espacio público, sino porque su rol político dentro de la configuración social es legitimado en base a su papel a la sombra de lo público –el hogar–. Rousseau mataba dos pájaros de un tiro. Por un lado, generaba una mistificación que dignificaba la exclusión de las mujeres del espacio público, la cual daba lugar a una ideología política de su opresión, repensada ahora ésta como valiosa tarea para la polis. Por otro lado, aportaba las claves de lo que posteriormente Marx explicó como la sólida base de la producción: un sistema reproductivo basado en la gratuidad de la familia como institución.⁷³

El pensamiento sobre la maternidad introducido por Linneo y Rousseau se instaló en el siglo XIX a través de historiadores como Michelet, quien con sus obras *L'Amour* (1858) y la que consideró una continuación de la primera, *La Femme* (1860), presentaba una teoría sexo-política de complementarios muy similar a la de Rousseau. Según Michelet el mayor enemigo de la República Francesa habría sido la lucha de las mujeres por la libertad de conciencia y por las libertades políticas.⁷⁴ Confinando a la mujer en la esfera biológica, Michelet la presentaba como complemento del hombre, al cual necesitaría y cuyo papel sería “lui fait un foyer”. La mujer, según Michelet (1858: 49), está determinada por una naturaleza de “faiblesse et souffrance”, porque “elle prend l'essor chaque mois, notre pauvre sibylle, et, chaque mois, la nature l'avertit par le doleur, et par une crise pénible la remet aux mains de l'amour.”⁷⁵ La mujer, por su condición menstruante, es –según

⁷³ Desde una perspectiva feminista es Carole Pateman quien, en *El contrato sexual* de 1988, señala que el contrato social se sustenta sobre un anterior contrato sexual y que es el derecho patriarcal el que posibilita la libertad civil y relea la narrativa del contrato social desde una postura crítica.

⁷⁴ “Eh bien les filles de France sont élevées à haïr et à dédaigner ce que tout Français aime et croit. Par deux fois elles ont embrassé, lâché, tué la République: premièrement au seizième siècle, quand il s'agissait de la liberté de conscience; puis à la fin du dix-huitième, pour les libertés politiques.” (Michelet 1981: 50)

Como indica Moreau en el prefacio al texto de Michelet “La belle e(s)t la bête” y haciendo uso de un juego de palabras muy ajustado al siglo: “Michelet souscrit à ce portrait: la femme est malfaisante, elle fait régner le désordre politique et moral dans tout la société. L'adultère, la prostitution, l'infanticide sont les maux spécifiques du temps et ils ont pour cause la femme.” (en Michelet 1981: 7)

La figura de la madre cívica en Rousseau consiguió reconvertir la fuerza productiva de las capacidades biológicas de las mujeres en gratuidad y santificación reproductiva. No es de extrañar entonces que Olympia de Gouges, escritora de los derechos de la ciudadana, fuera guillotizada por los revolucionarios franceses en 1793. Sin embargo, la historia se reservaba algunas ironías póstumas: Mary Wollstonecraft, autora de *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792), acabaría siendo la abuela del monstruo creado por el doctor Frankenstein. Frente a las mujeres vampíricas de Baudelaire, Mary Shelley, hija del filósofo político William Godwin y la propia Mary Wollstonecraft, quien murió al darla a luz, alumbraba al monstruo del doctor Frankenstein, espacio literario en que esa naturaleza feminizada y silenciosa ya no se rebelará con tranquilidad bucólica sino con sedicioso carácter y monstruosidad.

Michelet (1858: 57)– una enferma y un ser herido: “quinze ou vingt jours sur vingt-huit (on peut dire presque toujours), la femme n’est pas seulement une malade, mais une blessée.” Por este motivo, no sería el espacio público, sino la casa y esa gran vocación teleológica que él denomina “amor”, aquello que gustosamente le corresponde a las mujeres: “le travail de la femme soit pour elle de l’amour énorme, car elle n’est bonne à autre chose. Quel est son but de nature, sa mission? La première, aimer; la seconde, aimer un seul; la troisième, aimer toujours.” (Michelet s.d.: 61) Como nos relata Thérèse Moreau en su introducción a la obra de Michelet, del texto *La femme* se vendieron 6000 ejemplares los primeros cuatro días de su aparición en 1859 y sobre la obra hubo un enjundioso debate. Algunos calificaron esta obra como el producto de los instintos de un viejo verde, una obra a través de la cual, si ya *L’Amour* le había convertido en escritor de libelo sin rigor alguno, ahora con *La femme* “le flétrit en tant qu’homme.” (en Michelet 1981: 19). Otros decían que la obra era, por el contrario, el *vademécum* de todo varón que quisiese consolidar su viril hechura.

La figura de Herodías representaba, por lo tanto, la perversión y peligros de la anteriormente ensalzada maternidad cívica. Bajo su influencia reproductiva se gesta la muerte del rebelde Iokanaan. Entre *Herodías* de Flaubert y *Salomé* de Wilde se juega la representación del paso de las mujeres desde la sombra tenebrosa de la reproducción hacia la ciudadanía. En el texto de Flaubert, Salomé carece de discurso. No tiene voz en el debate político y su única arma era el papel de bailarina erótica al que había quedado relegada por los hombres como objeto de deseo. En Wilde, Salomé ya transita hacia la conquista del espacio público al cobrar vista y palabra, contaminando con su toxicidad verbal todo el texto y ejerciendo una insaciable voluntad escópica.

En la figura de Salomé en Wilde encontramos la contramirada a aquella de la *flânerie* en Baudelaire. A través de este personaje, las lesbianas, prostitutas y otras mujeres caídas – modalidad muy variopinta en el siglo XIX– se reapropiaban de un discurso que sólo se les había permitido compartir en cuanto que objetos del lenguaje, pero no como sujetos del mismo. Frente a la reincidente penetración escópica del *flâneur*, cuya mirada y dación de mundo se legitima, permite y consiente, se nos abre la mirada de Salomé como la reivindicación de una ensoñación masculina que se les ha escapado de las manos. ¿Qué estilo narrativo, modo o temperamento se ejerce en la mirada de Salomé? Con el simbolismo de la luna que impera en toda la obra, Herodías comienza en el texto de Wilde

la ardua tarea de frenar el poder de decir y clausurar el mundo que se han arrogado las fantasías masculinas. Y para ello es necesario clausurar el lenguaje desde el que únicamente tal ensoñación puede plantearse. En la obra de Wilde, Herodías y Salomé –visionarias de Lacan– van a tratar de cerrar la posibilidad del lenguaje de dos maneras.



1.13. Aubrey Beardsley (1893), *J'ai baisé ta bouche, Iokanaan*, ilustración para *Salomé* de Oscar Wilde.

Por un lado, se trata de cerrar o clausurar toda posibilidad metafórica, es decir, retornar los objetos a su materialidad para, en la medida de lo posible, si bien la referencia a un lenguaje y la consecuente separación predicativa es inevitable, limitar que las cosas puedan ellas mismas decirse a través de otras. Es decir, buscan ejercer el dicho que enuncia que “hay que llamar a las cosas por su nombre”. Aludiendo a ese metal que ha teñido históricamente el simbolismo de la luna, Herodías quiere volver a “hablar en plata”. “No; la luna es como la luna, y nada más” –espetea Herodías a Herodes tratando de cerrar toda voluntad metafórica.

“HERODES.— ¡Cómo reluce esta noche la luna! ¿No es una cosa rara? Parece una mujer presumida que desafía a sus rivales. Una mujer que va dando tumbos por esos caminos en busca de amantes. Y va desnuda, completamente desnuda. Se diría que las nubes quieren arrojársela; pero ella la esquiva, mostrando en pleno firmamento su immaculada desnudez. Así va dando tumbos, por entre las nubes, como una mujer borracha. ¿Verdad que se tambalea como si estuviera ebria? ¿Verdad que parece una mujer loca?

HERODÍAS.— No; la luna es como la luna, y nada más.” (Wilde 2000: 38)

Por otro lado, si Herodías condenaba el reino de la metáfora, Salomé se reapropia del orden de la metonimia, del cual las mujeres habían sido permanente objeto en el siglo XIX, y lleva a cabo una parcelación deseante del cuerpo de Iokanaan. La bailarina somete a Iokanaan al orden metonímico –le obliga a quedar dicho a través de su condensación en fragmentos erotizados– y también al orden metafórico –Salomé, desvergonzada, fantasea con las múltiples evocaciones y paraísos inconexos a los que los gráciles rasgos de Iokanaan tienen a bien transportarla–.⁷⁶ He aquí un pequeño catálogo de los instantes álgidos en que tales estrategias retóricas tienen lugar en la trama de Wilde:

⁷⁶ El psicoanálisis ha sido una atracción imposible en esta tesis, ya que, sin una formación específica y ante la intrincada red de términos y autores, toda aproximación a este campo puede calificarse como una aventura imprudente, cuando no directamente de inclinación suicida. El pensamiento sobre el movimiento en el fin de siglo está marcado por el psicoanálisis, cuestión que se recoge ya en la década de 1930 en autores como Benjamin a través de su concepto de “memoria involuntaria” en la fotografía, al cual aludo en el capítulo cuarto, o el desarrollo de un catálogo de poses y gestos del *pathos* por Aby Warburg, el cual remite a las conexiones entre arte y ciencia a través de Charcot y Richer, cuestión que se desarrolla en el capítulo tercero. Asimismo, el psicoanálisis aporta unas claves para entender los modos de densificación simbólica del cuerpo que no es conveniente descartar, pero que, no obstante, tampoco caben ser rigurosamente atendidas en este trabajo y que, por ello, sólo son aludidas de manera puntual.

Hay dos temas que aparecen en esta tesis que remiten al psicoanálisis y que necesitan una profundización específica. Se trata, en primer lugar, de la diferencia y relación entre signo y síntoma y, en segundo término, de la distinción entre metáfora y metonimia. Para no incidir repetitivamente en este inevitable *mea culpa*, dejo aquí señalados en este pie de página dos resúmenes informativos respecto a los textos a los que he acudido y su correspondiente contenido para presentar preliminar y sucintamente estas dos cuestiones.

- Símbolo, signo y síntoma:

En esta tesis aparecerá de manera recurrente como señal de la decadencia del dionisismo la galvanización de la cuestión de fuerzas, la cual transita de lo informe y lo inenarrable hacia gestos reiterados, movimientos precisos, copiables y coreografiados, valores ornamentales. Como expresión de esta confusión, reitero a lo largo de esta tesis que lo que se ha producido es una identificación entre signo y síntoma: es decir, la evocación o pista hacia lo dionisiaco deja de ser entendida como un señuelo, para pasar a entenderse como cristalización o marca necesaria y condensadora de fuerzas, como receta consumible de lo dionisiaco, como evidencia objetiva y objetivable del estado de embriaguez.

Para hablar de tal diferencia y confusión entre signo y síntoma he hecho uso de la acepción médica –que no específicamente psicoanalítica– de esta cuestión, trasladando su significado al campo que aquí me atañe.

En el campo médico, el síntoma refiere a la apreciación del propio enfermo de su enfermedad a través de avisos subjetivos –como el dolor o la náusea–, mientras que el signo alude a aquellos datos cuantificables o evidencias empíricas de la enfermedad –como puede ser la fiebre–. Cuando hablo de la confusión entre síntoma y signo en la decadencia de lo dionisiaco me refiero, por lo tanto, a la confusión entre aviso y prueba, la diferencia entre percepción del medio o señuelo hacia el paroxismo y la receta para participar de lo dionisiaco o el gesto como finalidad misma de lo dionisiaco.

“SALOMÉ.— ¡Iokanaan! Estoy prendada de tu cuerpo, Iokanaan. Tu cuerpo es

Ya en el campo del psicoanálisis la divergencia entre tales nociones se obscurece, tal y como he podido observar en los diccionarios de psicoanálisis de Roudinesco/ Plon (1998) y Laplace/ Pontalis (1971) a través de sus respectivas entradas referentes a las nociones de símbolo y significante.

Desde un marco general, el símbolo es un modo de expresión indirecta en el que una acción, idea o palabra contiene un sentido latente más allá de su propia referencia utilitaria. A nivel psicoanalítico, lo simbólico se abre con Freud, quien específicamente en 1900 con *Die Traumdeutung* se introduce en la interpretación de los significados latentes en los sueños. Asimismo, con breve anterioridad, ya en sus estudios sobre la histeria en torno a 1895 aparece la noción de “símbolo mnémico” –antecedente ineludible del catálogo de poses y gestos del *Atlas Mnemosyne* warburgiano–. Allí aparece identificado el símbolo como síntoma de la crisis histérica, ya sea en forma de idea reiterativa en la conciencia, movimiento irrefrenable o alucinación.

La teoría del signo aparece en el campo de la lingüística con Ferdinand de Saussure, quien en el fin de siglo introduce la noción de significante –la representación sonora de una palabra– como concepto separado del contenido de la representación o significado, siendo ambos los polos que configuran el signo lingüístico.

- Metáfora y metonimia:

Lacan diferenciaba en el seminario XVII (Miller/ Rabinovich 1981) entre los conceptos de metáfora o identificación y metonimia o desplazamiento.

La metáfora funciona como una identificación (1981: 313), en la cual el nuevo significado somete el uso del significante a un orden desconocido, ya que desplaza al significante de su uso reglamentario. De este papel de la metáfora se extraen dos consecuencias.

En primer lugar, la metáfora funciona como condición de posibilidad del lenguaje, porque escinde significante y significado generando un juego abierto de usos que exceden la reglamentación del lenguaje desde su propio principio. La norma se crea desde su exceso, de por sí ya dentro de la norma, y es ese libertinaje intrínseco la condición de posibilidad de la norma. Tanto norma como exceso han de ser pensados como una endogamia léxica, no hay un afuera. Nos encontramos con la imposibilidad de un lenguaje externo al propio lenguaje: “Todo lenguaje implica un metalenguaje; es ya metalenguaje por su propio registro” (1981: 320).

En segundo lugar, la escisión entre significante y significado que lleva a cabo la metáfora nos da la posibilidad misma de predicar; es decir, de separar el sujeto y sus atributos. El problema es que esta escisión que genera mundo es al mismo tiempo expresión de un vacío, de un silencio, de un espacio en blanco que no podemos clausurar, por mucho empeño y voluntad de ornamentación que pongamos al asunto:

“La noción ingenua querría que hubiese superposición, un calco entre el orden de las cosas y el orden de las palabras. Se cree haber dado un gran paso diciendo que el significado nunca alcanza su meta sino por intermedio de otro significado, remitiendo a otra significación: es sólo el primer paso, y no se ve que sea necesario dar otro.” (1981: 322)

Esta perspectiva de vacío e imposibilidad de un afuera abre el problema de la legitimación, pues no existe causa última o teología posible capaz de fundamentar de manera concluyente. Sin embargo, esto también establece la posibilidad de un constructivismo realizado desde los márgenes: si el sujeto soberano viene dado por y con el sujeto subalterno y la legitimidad está por determinarse, hay una opción de repensar el actual estado fáctico desde nuevas propuestas que surgen desde un adentro. Esta cuestión en Lacan nos remite a la cuestión en Marx del impulso revolucionario que ya estaría dado dentro de las condiciones presentes de la sociedad.

La metonimia es el punto de conexión entre el vacío que evoca la metáfora y la problemática de la identidad; es decir, la relación entre el sujeto y los procesos de subjetivación, junto con la noción de vacío. La metonimia juega un papel primordial en el concepto lacaniano de metáfora, porque es previa y condición del poder ser de la metáfora (1981: 318). Metáfora es entendida como identificación y metonimia como desplazamiento. Esto implica que el desplazamiento es la condición de posibilidad del ser lo mismo; es necesaria la separación, una trayectoria de digresión, para que el reconocimiento pueda tener lugar: la imagen especular o reflexiva sólo es posible desde el espejo que divide.

La identificación del proceso de la metáfora genera un estilo simbólico posterior al estilo realista de la metonimia, donde el fragmento significa la totalidad desde la misma escala de realidad (1981: 326). Con ello, la metonimia es capaz de una descomposición de la totalidad, la cual es al mismo tiempo juez y parte de esa totalidad. El significado del cuerpo en su conjunto reposa sobre fragmentos que solidifican lo que el cuerpo “es” o representa. Los fragmentos y el cuerpo en su totalidad se relacionan como conjuntos matemáticos independientes que no necesariamente coinciden, existiendo una excentricidad en los modos de significar, entre el cuerpo-totalidad y los fragmentos de tal cuerpo.

blanco como las azucenas del campo, nunca tocadas de la hoz. Tu cuerpo es blanco como la nieve en las montañas de Judea. Las rosas del jardín de la reina de Arabia no son tan blancas como tu cuerpo; ni las rosas del jardín de la reina de Arabia, ni los pies de la aurora en la cepeda, ni el seno de la luna sobre el mar, nada en el mundo es tan blanco como tu cuerpo. ¡Déjame que toque ese cuerpo tuyo!

IOKANAAN.— ¡Atrás, hija de Babilonia! Por mediación de la mujer vino el mal a este mundo. No me hables. No quiero oírte. Yo sólo escucho la voz del Señor, mi Dios.

SALOMÉ.— Tu cuerpo es horrible. Es como el cuerpo de un leproso. Es como un muro blanqueado, en el que anidan áspides; como un muro enjalbegado, donde los escorpiones hicieron nido. Es como un sepulcro blanqueado lleno de cosas repulsivas. Espantoso es tu cuerpo, hediondo. Yo estoy prendada de tus guedejas, Iokanaan. Tu pelo es como racimos de uvas, como racimos de garnachas en los lagares de Edom. Tu pelo es como los cedros del Líbano que brindan sombra a los leones y a los bandoleros. Las largas y negras noches, en que se oculta la luna y tiemblan las estrellas, no son tan negras como tus cabellos. El silencio de las selvas... Nada en el mundo es tan negro como tu pelo. ¡Déjame que toque ese pelo tuyo!

IOKANAAN.— Atrás, hija de Sodoma. ¡No me toques! ¡No profanes el templo del Señor, mi Dios!

SALOMÉ.— Tu pelo es hediondo. Está áspero de polvo y desaseo. Es como una corona de espinas puestas en tu cabeza. Es como una serpiente enroscada a tu cuello. No me gusta tu pelo. (*Con un tono muy apasionado.*) Lo que me seduce es tu boca. Tu boca es como una banderola escarlata izada en una torre de marfil. Es como una granada, partida con cuchillito de plata. Las flores del granado en los jardines de Tiro, más encendidas que rosa, no son tan encarnadas. Las bermejas fanfarrias de los clarines que anuncian la llegada de los reyes y cuyos sonos hacen temblar al enemigo, no son tan rojas como tu roja boca. Tu boca es más bermeja que las plantas de los hombres que vendimian el mosto en los lagares. [...] Nada en el mundo es tan rojo como tu boca. Déjame que te la bese.

IOKANAAN (*Quedo, con un escalofrío*).— Nunca, hija de Babilonia, hija de Sodoma... Nunca.

SALOMÉ.— Quiero besar tu boca, Iokanaan. Quiero besar tu boca.” (Wilde 2000: 34-35)

Salomé acosa descaradamente a Iokanaan y se otorga a sí misma un rol para el que se la había pensado incapacitada: desear. Salomé se transforma en la voz activa de un verbo y, deseando, es ahora ella quien desmenuza, corta y despedaza en fragmentos simbólicos el cuerpo de un hombre, al que ya no sólo pretende cortejar, sino también herir. Y así, impúdica, escatológica, hija pródiga de una madre incívica, Salomé se resarce de una expropiación estética de la cual a ella sólo se la pretendía receptáculo u objeto. Deja de ser

objeto de deseo para comenzar a desear. Juan Bautista, el orador público, queda ahora reducido en la mirada de Salomé a fragmentos erotizados que no le reconocen como un uno indivisible, sino sólo como amalgama circunstancial de goces visuales, como cuerpo cedido para la vivisección sicalíptica. A través de la misma, Salomé no busca reconocer al Bautista en cuanto tal, sino más bien reconocerse y reafirmar su propio deseo en cuanto que reduce al Bautista a una alteridad cosificada. Salomé ejerce lo que Sartre denominó “mirada solipsista” y que Iván Ortega (2007) nos presenta en su análisis de la obra de Wilde del siguiente modo:

“Wilde le confiere a Salomé la oportunidad de definirse a sí misma a través de su mirada, solipsista, pues a través de esta Salomé llegará al conocimiento de su propio ser (el deseo manifestado en la observación a Iokanaan). [...] mediante la cual, a través del conocimiento de la alteridad (y de su ‘cosificación’ al ser observado como objeto), se intenta llegar al conocimiento de uno mismo.”

La dirección que proyectaba la mirada del *flâneur* sufre un cataclismo con la Salomé de Wilde, quien escapa a la cosificación fisionómica del paseante para convertirse ella misma en sujeto de la mirada.

A UNA TRANSE NTE

Baudelaire, si bien proyectado y configurado hacia su propio mirar, había de algún modo intuido lo que suponía el encuentro con otra mirada, el peligro de la respuesta visual, de la posibilidad benjaminiana de “alzar la mirada” en su poema *À une passante*:

“Aullaba en torno mío la calle. Alta, delgada,
de riguroso luto y dolor soberano,
una mujer pasó, con mano fastuosa
levantando el festón y el dobladillo al vuelo;

ágil y tan noble, con su pierna de estatua.
Yo bebía, crispado, como un loco, en sus ojos,
cielo lívido donde el huracán germina,
la dulzura que hechiza y el placer que da muerte.

¡Un relámpago!... ¡Luego la noche! –Fugitiva
beldad cuya mirada renacer me hizo al punto,
¿sólo en la eternidad podré verte de nuevo?

¡En otro sitio, lejos, muy tarde, acaso nunca!

Pues no sé a dónde huyes, ni sabes dónde voy,
¡Tú, a quien yo hubiese amado! ¡Si, tú, que lo supiste!”
(Baudelaire 2014: 362)

El Baudelaire desaparecido entre multitudes, intuido sólo en ese mirar que posa un barniz estético y marmóreo sobre la decadencia que toca y recorre, se reencarna en estos versos de *A una transeúnte*. Su mirada, que hasta entonces tan sólo hallábamos cual parásito estético posada sobre otros cuerpos, en la imposibilidad de localizar un cuerpo de *flânerie* más allá de su mirada, se nos rescata en este poema finalmente como carne propia, y abre esperanza y peligro de una intersubjetividad que acecha tras la alegorización de la mercancía: el *flâneur* es detectado. Baudelaire paseaba, insistencia de una visión unidireccional que, careciendo de cuerpo, sin techo, siempre a la intemperie, no sabe de mayor *pharmakon* que el de recorrer calles y bulevares en busca de otros cuerpos en los que sus ojos puedan pernoctar durante algún breve instante de sueño poético. Sin embargo, esta vez su mirada no encuentra reposo en la alteridad que proyecta, sino resistencia, cruzándose con la de una transeúnte que descodifica instantáneamente, en esa reciprocidad del deseo entre dos miradas, la cosificación de multitudes urbanas dispuestas para la distancia. La mirada de la transeúnte es una resistencia a la dirección única que proyectaba el *flâneur*, pues la mirada de éste se ve obligada a retroceder hacia su propio cuerpo. Baudelaire vivía hasta entonces – citando una copla que expresa la modernidad acertadísimo – *en el punto de partida*.⁷⁷

En el poema *À une passante*, la máscara baudelaireana cae fugazmente y se disuelve esa máxima apodíctica del “miro, luego existo”. Como carne vulnerable lo retorna a sí mismo la mirada de la transeúnte, y la circunstancia urbana hace de este cartesiano apócrifo un hegeliano iluminado y temeroso: “me miras, luego sé que existo”. Es sólo a través del instante de la mirada de la transeúnte cuando el *flâneur* pierde su condición *sine qua non* de

⁷⁷ ¿No son acaso los versos de *En el punto de partida* de Juan Pardo expresión musical de la modernidad en el sentido baudelaireano?

“Yo te busco,
en el mundo que me ahoga,
que me abraza y que me olvida,
en la prisa de la gente,
a la vuelta de la esquina, y tú te escapabas
como el pez de las orillas
como el día de la noche
siempre cerca y no se miran,
nunca se miran...”

anónimo. La transeúnte evidencia al testigo modesto y lo resitúa dándole condición de ser en el mundo.⁷⁸

En la obra de Wilde se da una circunstancia similar a la que plantea Baudelaire en *A una transeúnte*, mas ahora el desenlace de la intersubjetividad será funesto. Wilde narra en la obra un breve encuentro entre un joven sirio y Salomé. Éste busca permanentemente la mirada de la susodicha e, ignorado por Salomé, quien ni lo mira ni tiene interés alguno en hacerlo existir con su mirada –experiencia que busca el sirio tras el efectismo melodramático del arrebatado amoroso– acabará suicidándose. Mi interpretación de esta circunstancia de la obra coincide con la de Iván Ortega (2007):

“La decisión de acabar con su vida es más consecuencia de la pérdida referencial (al no ser mirada correspondida) que siente el joven sirio cuando Salomé cambia su objeto de visión de él hacia Iokanaan. [...] si la mirada del otro es ‘remisión a sí mismo’ (como apuntaba Jean-Paul Sartre), entonces el suicidio del sirio viene más por esta pérdida de referencia sobre su propia persona que por un deseo puramente sentimental.”

La intersubjetividad del deseo a través de la mirada nos sitúa, como señala Ortega, ante la cuestión del emplazamiento o “pérdida de la referencia”. En el caso del poema de Baudelaire, la desnudez de la mirada recíproca es excesiva para la figura del *flâneur*, vividor cuyo modo de existencia bascula sobre una contradicción: ser cuerpo en la medida que se disuelve en ser otros, sujeto en la medida que no está “sujetado” a su identidad, sino que, por contra, se diluye en la multitud en una suerte de extatismo urbano, siendo siempre en y a través de otros cuerpos. A través del encuentro con la transeúnte el *flâneur* queda desbordado, vulnerable e inerme, se revela a sí mismo en cuanto que relativo a su propio cuerpo, es retornado a su propio espacio corporal y recompuesto de esa permanente enajenación de estar sólo siendo en la alteridad de la muchedumbre.

⁷⁸ Michel Debat (2009) habla de este poema como un modo de inaugural lirismo fotográfico. Su tesis es que la *flânerie* es ante todo un gesto fotográfico, pues la mirada como caricia de la retina entre dos paseantes es “déjà une métaphore de l’instantané photographique” (Debat 2009: 80), pues ese instante funciona como sostén efímero en medio de la cambitante multitud y hace referencia a las primeras fotos de Charles Nègre sobre el hombre en la multitud de 1859. Para Debat, (2009: 81) tanto el *flâneur* como el aparato fotográfico son “tributaires de l’arrêt”, dos formas de ese concepto benjaminiano de *Zeitlupe* que utiliza para referirse a la fotografía en *La obra de arte en tiempos de su reproductibilidad técnica*. Esta cuestión será atendida en el capítulo cuarto acerca de la noción de aura.



1.14. Julia Margaret Cameron (1866), *Head of St. John*.

Lo inquietante es marca de la intersubjetividad en la sociedad de masas. Y asustado ante sí mismo, presa del vértigo de ser correspondido en la mirada, sujetado, el transeúnte ejercerá una última voluntad de esquivar la muerte que provoca toda vulnerabilidad propia de un talón de Aquiles que queda a la intemperie: pretende ser él nuevamente esa voluntad sin cuerpo, arrogándose el deseo de amar y ella de ser amada: “tú a quien hubiese amado, tú que lo presentías”. El *flâneur* se ha encontrado instantáneamente con un sujeto y pretende retornárnoslo nuevamente como objeto, como receptáculo indiferente de sus pasiones. Cual mercancía erotizada, Baudelaire retorna la voluntad del poema al canto extático a esas iniciales “piernas de estatua”, mujer andante sobre alegóricas columnas. Si esa transeúnte se hubiese llamado Carmen –imagen que Nietzsche recuperará para realizar una crítica al romanticismo–, bien le habría espetado al dandi: “Me rodean amantes por docenas, pero de mi gusto no son. Llega el fin de la semana: ¿quién me amará? ¡yo lo amaré!” Igualmente, la Salomé de Wilde se reapropia de la voluntad de la acción del deseo y hace de Juan Bautista el cuerpo erotizado. Reescribiendo las lógicas sexo-políticas, ella se hace mirada, acción deseante y lo convierte a él en cuerpo deseado.

LOS OJOS DEL POBRE

“Dialektik der Flanerie
das Interieur als Straße (Luxus)
die Straße als Interieur (Elend).”
Benjamin, *Das Passagen-Werk*

La reciprocidad de la mirada es un tema que atrae y repele a Baudelaire con intensidad contradictoria. Y es que, como señala Benjamin aportando una imagen, Baudelaire y el personaje del *flâneur* conformaban una paradoja andante: “lo que anhelaba Baudelaire era un mecerse entre los extremos, como es privilegio de los barcos.” (Benjamin 2014: 141). Respecto al poema “A una transeúnte”, publicado en las iniciales *Fleurs de mal* de 1857, se da una continuidad en el relato “Los ojos del pobre” en *Spleen de Paris*, publicado póstumamente en 1869. Ante la belleza del texto he preferido, a pesar de su longitud y merecida popularidad, reproducirlo literalmente:

“¡Ah! Queréis saber por qué os odio hoy. Sin duda os resultará menos fácil comprenderlo que a mí explicároslo; pues sois, creo yo, el más bello ejemplo de impermeabilidad femenina que pueda encontrarse.

Habíamos pasado juntos un largo día que me había parecido corto. Nos habíamos prometido mutuamente que todos nuestros pensamientos serían comunes, y que nuestras dos almas, en lo sucesivo, no serían sino una –un sueño que, después de todo, nada tiene de original, si no es que, soñado por todos los hombres, nadie ha conseguido realizarlo.

Al anochecer, algo cansada, quisisteis sentaros delante de un café nuevo que hacía esquina con un nuevo bulevar, todavía lleno de cascotes y mostrando ya gloriosamente sus esplendores inconclusos. El café resplandecía. Incluso el gas desplegaba allí todo el ardor de un estreno, e iluminaba con todas sus fuerzas las paredes cegadoras de blancura, los lienzos deslumbrantes de los espejos, los oros de los junquillos y de las cornisas, a pajes de mejillas infladas arrastrados por los perros en trailla, a damas que sonríen al halcón posado en el puño, a ninfas y diosas que llevan sobre la cabeza frutas, pasteles y caza, a las Hebes y a los Ganimedes que ofrecen a brazo tendido la pequeña ánfora de *bavaroise* o el obelisco bicolor de los helados combinados; toda la historia y toda la mitología puestas al servicio de la glotonería.

Enfrente de nosotros, en la calzada, estaba plantado un buen hombre de unos cuarenta años, de rostro cansado y barba canosa, que llevaba de la mano a un niño y sostenía con el otro brazo a un pequeño ser demasiado débil para caminar. Hacía de niñera y procuraba que sus hijos tomaran el aire del atardecer. Todos harapientos. Los tres rostros estaban extraordinariamente serios, y aquellos seis ojos contemplaban fijamente el nuevo café con idéntica admiración, aunque matizada por los años de forma diversa.

Los ojos del padre decían: «¡Qué hermoso!, ¡qué hermoso!; diríase que todo el oro del mísero mundo hubiera terminado en estas paredes.» –Los ojos del niño: «¡Qué hermoso!, ¡qué hermoso!; pero es una casa donde sólo puede entrar la gente que no es como nosotros.» –En cuanto a los ojos del más pequeño, estaban demasiado fascinados para expresar otra cosa que no fuera una alegría estúpida y profunda.

Los cancionistas suelen decir que el placer vuelve el alma buena y ablanda el corazón. Por lo que a mí respecta, la canción estaba en lo cierto aquella noche. No sólo me había enternecido aquella familia de ojos, sino que además me sentía un poco avergonzado de nuestros vasos y de nuestras botellas, mayores que nuestra sed. Volví la mirada hacia la vuestra, querido amor mío, para leer en ella *mi* pensamiento; me sumergí en vuestros ojos tan bellos y tan extrañamente dulces, en vuestros ojos verdes, habitados por el Capricho e inspirados por la Luna, cuando me dijisteis: «¡Esa gente me resulta insoportable, con sus ojos abiertos como puertas cocheras! ¿No podríais pedir al dueño del café que los aparte de aquí?»

¡Es tan difícil entenderse, querido ángel mío, y tan incomunicable el pensamiento, incluso entre personas que se aman!» (Baudelaire 2009: 121-124)

Este relato representa el carácter coral de la tragedia urbana de la modernidad, pues son varias las fracturas que se exponen en el texto. Berman (1988: 153) hace hincapié sobre la herida visual que se abre en la ciudad. La mirada perdida del *flâneur* choca con un microcosmos urbano que le ofrece indigencia mientras le sonríe perversamente con voluptuosidad: “la miseria se desenvolvía por primera vez ante ojos ajenos”. La mirada de la acompañante de Baudelaire se transforma acompasada a la de aquella mujer burguesa en la cual Haussmann estaba convirtiendo París, exigiendo alejar la monstruosidad, el desorden y la pobreza de los espacios públicos. Ésta es la primera ruptura de la narración, una ruptura de clase, aquella entre ser habitante o ser ciudadano de la polis, la pretensión de legitimidad o expropiación del espacio urbano a determinados grupos. La mirada desde el café busca barrer de su espacio visual los espacios que arquitectónica y políticamente ya se estaban expropiando, pero cuyos espacios sociales se transgredían permanentemente en la ciudad, contaminando el rango de la mirada en la que el burgués ponía sus expectativas.

Harvey nos ofrece una extensión a tales comentarios de Berman. Haciendo hincapié sobre los desbordamientos emocionales, señala una nueva ruptura de las relaciones sociales que la narración pone en juego. Ante el espectáculo grotesco de la ciudad pareciese en los ciudadanos sólo quedar lugar para la ira o la culpa:



1.14. Emilio Longoni (1893), *Riflessioni di un affamato*, Museo del Territorio Biellese, Biella.



1.15. Honoré Daumier (1864), *El vagón de tercera clase*.

“La amante del poeta quiere que alguien reafirme la propiedad sobre el espacio público. El café tampoco es exactamente un espacio privado: un público selecto puede entrar al mismo por razones comerciales y de consumo. La familia pobre lo ve como un espacio de exclusión, interiorizando el oro que se ha obtenido de ellos mismos. No pueden ignorarlo y se ven obligados a afrontarlo de la misma manera

que los que están en el café tampoco pueden ignorarles a ellos. [...] se enfrenta a los claros signos de explotación de los pobres para suscitar o bien ira («que los eche») o bien culpa («estaba un poco avergonzado de nuestros vasos y jarras, demasiado grandes para nuestra sed»). En medio del espectáculo, la sensación de ansiedad e inseguridad de los burgueses es palpable.” (Harvey 2008: 284-285).

En el espacio urbano se están produciendo, pues, varias fracturas: la división de los espacios en sí y también las de las clases sociales, las formas de consumo y de producción. Berman y Harvey señalan la ruptura desde una óptica estructural en que la política atiende a la economía. A ésta habría que añadir una nueva ruptura atendiendo a las lógicas sexo-políticas subyacentes: el desajuste que se produce en la mirada entre la amante y el poeta, la cual requiere de una imperiosa crítica feminista. Baudelaire busca transformar su vergüenza ante la pobreza en complicidad erótica, tratando en la esperada respuesta de la amante de reconfigurar su malestar político y de sublimar su culpa en una suerte de empatía romántica. Baudelaire busca encontrar así un espacio privado en el retorno de la mirada de la amante que porte resguardo de las violencias del mundo urbano. El papel que Baudelaire le otorga a la mujer sería el de devolverle un cierto clima de seguridad hogareña: allí donde el mal quedaría fuera y habría una arboleda ninfea donde reposar momentáneamente sin alertas ni culpas. Baudelaire buscaba en la mirada de la amante colonizar un sacrosanto espacio privado y reinscribir en él su desasosiego, es decir, encontrar una complicidad amorosa a través de la mirada solipsista que le permita reconocerse a sí mismo como ajeno al mal. Sin embargo, la mirada de la amante no es afín. Por el contrario, le confronta con su perspectiva burguesa: “que los eche”.

Las interpretaciones de Berman y Harvey de este relato sintonizan con el malestar de Baudelaire, dando una lectura negativa que hace hincapié principalmente en la escisión social que transfigura esta ausencia de reciprocidad en la mirada del amante y el poeta sobre el mismo objeto externo. La mirada de la amante representaría aquella posición de la burguesía frente a la clase obrera y el lumpen-proletariado, la cual vendría expresada en la conmiseración que Baudelaire posa sobre aquellos que observan los manjares del café desde la acera. No obstante, tal perspectiva de Berman y Harvey ignora la añadida lógica sexo-política generada tras la incompreensión de tal encuentro de miradas. Desde una lectura feminista, la mirada de la amante representa no sólo la mirada distanciada de la burguesía, sino la autonomización de la mirada de las mujeres, la cual ya ni se pliega a la opinión del poeta ni se erotiza para que descansa el malestar del ciudadano. Por el

contrario, soberbia y deserotizada, escapando a la imagen conciliadora que el poeta proyectaba sobre su cuerpo, se atreve a expresar su propio malestar sin culpa, articulándose no ya como mistificado ángel del hogar o comprensivo hombre marital, sino como maquiavélico sujeto, inmoral pero político, con derecho a exigir sobre el espacio público. La amante desarticula, pues, la asimetría erótica sobre la que Baudelaire trataba de descansar momentáneamente su culpa y se enfrenta horizontalmente al poeta, el cual queda doblemente desamparado ante, por un lado, el desequilibrio urbano y, por otro lado, la añadida pérdida de su privilegiado lecho de reposo emocional. De repente, la amante no es ya una mera alteridad silenciosa, sino un otro naciente que se permite, tal y como hace Baudelaire, decir y señalar el mundo de forma distanciada, sin el presupuesto de un risueño amor y misericordia. Como señala Harvey (2008: 284) reclama que “alguien reafirme el poder del espacio público”, tratando de hacer de su propio juicio escópico una voluntad performativa de legitimación: nuevamente el mandato implícito de echar a los pobres. La amante no se hace cargo de la incomodidad de Baudelaire y éste recoge a través de la mirada solipsista una doble confrontación: la de la urbe, que con su miseria abofetea al poeta, al igual que hace con la amante; y la de las mujeres, quienes lejos ya de buscar encajar en ensoñaciones ninfeas, deciden no plegarse a la maternal figura en la que el poeta busca arrullo a sus desasosiegos y comienzan a ejercer sus derechos sobre el espacio público con la inquina y el desapego moral propios del capitalismo industrial.

El relato de Baudelaire es representativo de los cambios en una época en que las mujeres están accediendo al espacio público no ya exclusivamente como precaria fuerza productiva –obreras, empleadas domésticas, costureras o mercancía erotizada–, sino también como consumidoras, a través principalmente de tres espacios arquitectónicos que se están desarrollando en la época: cafés, bulevares⁷⁹ y centros comerciales. Si bien en la construcción de la ciudad predomina la mirada masculina, se generan también espacios de transgresión y, como señala Walkowitz (1992: 11), la ciudad es mucho más interactiva, híbrida y menos polarizada de lo que los investigadores tradicionales habrían contemplado. A través no sólo de movimientos políticos como el feminismo y de la participación de las mujeres en las barricadas revolucionarias del siglo XIX –como las feministas socialistas francesas Jeanne François Deroin (1805-1894) y Pauline Roland que fundaron los

⁷⁹ En París se inauguraron los bulevares de Sebastopol en 1858, Malesherbes en 1861 y Prince Eugène en 1862 (Harvey 2008: 271).

periódicos *La Politique des Femmes* y *L'Opinion des Femmes*–, sino también de la reapropiación del ocio como consumidoras en cafés, teatros de music hall, tiendas, bulevares y grandes almacenes,⁸⁰ las mujeres comienzan a ocupar el espacio público y a cuestionar e invadir la predominante mirada masculina de la *flânerie*. Esto muestra que la apropiación del espacio público por las mujeres se movió en espectros políticos diversos que se cruzaron con categorías de clase y raza: el consumo, la burguesía, la clase obrera, las artistas sobre los escenarios... Así nos lo muestran algunos ejemplos que exponen Harvey y Walkowitz sobre París y Londres de la segunda mitad del siglo XIX:

“[In the second half of the century] New figures appeared in this urban landscape, most significantly “girls in business, neither ladies nor prostitutes, but working women employed in the tertiary sector of the economy, there to assist the large numbers of “shopping ladies”, attracted to the new feminized world of department stores that had been created for them in the center. In late-Victorian London, the West End was not just the home and fixed reference of the urban flaneur; it had become a new commercial landscape, used by men and women of different classes.” (Walkowitz 1992: 25)

“As a new heterosocial space, the music hall (along with the theater, department stores, museums, libraries, and the public transport) illustrates what Mary Ryan had called a major “civic Project” of the nineteenth century: the provision of public space for women. It was an achievement that in turn provoked multiple and contradictory effects – it provided individuals with a “new source of freedom and pleasure” and it gave “legitimacy and definition to gender difference.” [...] by the late 1870s the audience at most music halls would contain “not only workingmen, but their wives and girlfriends, not only a few fast clerks and midshipmen, but respectable family parties. [...] Ladies’ kiosks, new cafés and teashops, the use of buses, department stores where women could meet their female friends” (Walkowitz 1992: 45-46)

“Nuestro París, el París donde nacimos, el París de las formas y conductas de 1830 y 1848, está desapareciendo. Y no está desapareciendo físicamente, sino moralmente. La vida social está empezando a sufrir un gran cambio. En el café puedo ver mujeres, niños, maridos y esposas, familias enteras: el hogar está agonizando. La vida está amenazada con volverse pública. El club para las clases superiores, el café para las inferiores. [...] esos nuevos bulevares que no tienen nada del mundo de Balzac, pero que le hacen pensar a uno en Londres o en alguna Babilonia del futuro.” (Edmont Goncourt en su diario de 1860, citado en Harvey 2008: 287)

⁸⁰ En 1852 se inauguraba en París el centro comercial Bon Marché y el Louvre en 1855 (Harvey 2008: 275). Sobre los grandes almacenes y las compras como principal modo de ocio femenino en el Londres finisecular véase Rappaport 2004.



1.17. Honoré Daumier (1848), dibujo de la serie *Les divorciées*, en el que se mofa de las luchas feministas del momento, como la del derecho al divorcio, presentando a las mujeres como seres ebrios y desenfrenados. Desde la distancia histórica, nos unimos gustosas a este brindis de las divorciadas.

Salomé de Wilde acontece como una suerte de vaticinio literario, advertencia de una dirección de la mirada que se está invirtiendo a través de la entrada de las mujeres al espacio público y al artístico a través de la danza como arte escénica. *Salomé* es una usurpadora política, quien apropiándose como sujeto de un espacio estético a la que se la había confinado cual exclusivo objeto, obliga a la reescritura de todos los vínculos comunitarios. La *Salomé* de Wilde representa esa voz silenciada de la transeúnte del poema de Baudelaire, el momento en que los iniciales referentes de la mirada de la *flânerie* toman la palabra y la mirada.

SALOMÉ EN ESCENA

La literatura sobre *Salomé* fue prolegómeno de un fenómeno artístico de interés en el fin de siglo: la introducción de las mujeres en el espacio artístico no ya como musas, sino principalmente como creadoras. La aparición escénica de *Salomé* es símbolo también de otras muchas tomas del espacio público que venían produciéndose por las mujeres en el

siglo XIX: el espacio laboral, el político, el urbano, el consumo. El mito pictórico y literario se encarnará finalmente en las Salomé escénicas del fin de siglo y principios del siglo XX. Actrices y bailarinas que, en tanto que encarnaciones vivientes del mito de Salomé, se introdujeron a través de su interpretación en el mundo de la creación artística.

La obra de Wilde iba a estrenarse en Londres en 1893 con la actriz del momento Sarah Bernhardt en el papel de Salomé, pero su estreno fue prohibido. Bentley (2005: 34) menciona dos motivos de tal proscripción. Por un lado, el hecho de pretender mostrarse una actriz semidesnuda y enjoyada en escena resultaba escandaloso. Por otro lado, la tradición del protestantismo prohibía la representación de motivos bíblicos en escena. Tal fue el escándalo que, si bien la obra circuló enormemente entre los lectores a través de versiones escritas en Francia, Inglaterra y EE.UU. en 1894 y se llevó a cabo su escenificación en representaciones privadas, *Salomé* de Oscar Wilde no se representará en público hasta después de la Primera Guerra Mundial.

No obstante, el personaje de Salomé subió a escena en el fin de siglo no ya como personaje teatral sino como puesta en escena coreográfica. Es Bentley en *Sisters of Salome* quien da cuenta de estas diversas Salomé coreográficas. Fue Loïe Fuller (1862-1928), quien en 1891 había ya expuesto su revolucionaria *Danse serpentine* –expresión escénica de las máximas del simbolismo literario de finales de siglo–, la mujer que en 1895 representará su versión de Salomé en el teatro Comédie-Parisienne. Loïe Fuller hará una nueva versión en 1907 titulada *La Tragédie de Salome* en Théâtre des Arts.

Otra bailarina que representó varias veces Salomé fue Ruth Saint Denis (1879-1968). Tuvo contactos con Max Reinhardt para realizar la versión germana de Wilde, obra en la que quería imprimir una centralidad a la danza de Salomé, la cual en su opinión había quedado en el texto ligeramente relegada a un segundo plano o simple “*intermezzo*”, como señalan Tydeman y Price (1996: 9). También contactó con Hugo von Hofmannstahl, libretista de Strauss, para llevar a cabo su propia versión de Salomé. Ninguno de los dos proyectos se materializó, pero Ruth Saint Denis acabó interpretando años más tarde la danza de los siete velos en la filarmónica de Nueva York.

La soprano Marie Wittich (1868-1931) encarnará en 1905 en Dresden la versión de Salomé de Richard Strauss, para cuya composición musical de nueve minutos de la Danza de los Siete velos se dispuso de una doble, ya que se consideraba que la escena era en excesivo morbosa para el gusto de la época y el tono sexual del baile cobraba un carácter litúrgico. Con la versión de Strauss, el baile de Salomé cobra el añorado papel central en la obra, concediéndosele un tiempo de representación remarcable.

En 1909 Ida Rubinstein (1883-1960) hará el papel de *Cleopatra* en su estreno en los ballets rusos de Diaghilev en el Théâtre du Châtelet en París. El libreto estaba basado en una historia de Gautier llamada *Une Nuit d'Égypte*, en la cual Cleopatra es un personaje desbordante de sensualidad, con su propio harén y donde la Danza de los Siete velos de Strauss pasa a convertirse en la Danza de los Doce Velos. Ida Rubinstein, quien se crió en el San Petersburgo anterior a la Revolución Bolchevique de 1917, cuando la ciudad era centro cultural de Rusia y las tradiciones europeas tenían gran peso, hizo su primer papel en escena interpretando el papel de Antígona de la tragedia de Sófocles. En 1910 actuó nuevamente en un ballet de Diaghilev titulado *Schéhérazade*, donde hacía el papel de la mujer Zobeida, quien acaba teniendo un affaire con el esclavo de oro, el cual no era otro que el bailarín Nijinsky (véase Bentley 2005: 142).

A su vez, Maud Allan (1873-1956) hizo su estreno en el Palace Theatre of Varieties de Londres en 1908 con su número final *Vision of Salome*, con música del compositor belga Marcel Remy y que atrajo hordas de espectadores al teatro (véase Walkowitz 2012: 64). *Vision of Salome*, que presentó por primera vez en 1907 en el *Théâtre des Variétés* de París, fue su versión más personal del mito, pues ella ya se había estrenado en Viena presentado su coreografía de Salomé y posando como modelo de la obra *Salome* de Franz von Stuck en 1906, ciudad en la que paralelamente Mata Hari ya estaba actuando como bailarina orientalista. Con una estética que prosigue los dibujos de Aubrey Beardsley para la primera edición inglesa de la obra de Wilde, Salomé jugará con la cabeza decapitada de Juan Bautista, convirtiendo la mente masculina en su propia fantasía y marioneta necrófila, riéndose y jugueteando con ella.⁸¹ Y podríamos seguir con algunos ejemplos más de

⁸¹ “Drawn by an irresistible force, Salome in a dream descends the steps of Herold’s palace to the strains of weird oriental music. She relives her dancing triumph before Herod when the head of John the Baptist appears to her as a phantasm. By all tates a wild desire in the virginal Young Salome, a sensation hitherto unkown to her. She caresses the head and then swoons in remorse, a huddled – but still graceful, still

hibridaciones simbólicas entre literatura, pintura y artes escénicas como las Salomé encarnadas por Tilla Durieux, Margarita Xirgú o Tórtola Valencia, como señala Patricia Molins (1995).

1.18. Maud Allan caracterizada como Salomé en *The Vision of Salome*, 1908, National Portrait Gallery London.



La Salomé escénica nos pone en la pista del terror a un cambio de perspectiva que se está dando a través de la ocupación del espacio escénico por las mujeres mediante la danza y la interpretación. El mito de la objetivación de la mujer empieza a sufrir una resignificación considerable, ya que ellas, en cuanto objetos de deseo, también pasan a convertirse en sujetos, de los cuales la audiencia anónima se convierte ahora en su capricho y objeto. Tras esa confusión entre sujeto y objeto, el protagonismo que cobraron las mujeres en la escena y su influencia en el desarrollo de las artes visuales del siglo XX, la admiración que se materializó en la estética de Salomé también quedó rodeada de un pánico a la ocupación del espacio público por las mujeres y la degradación sociopolítica de los varones a través de la deshonrosa feminización de sus funciones. Se trató de disimular el temor a la plasticidad

beautiful –mass”. (descripción en la autobiografía de Maud Allan *My life and dancing* citada en Walkowitz 2012: 73)

de género tras el tono del insulto, condensándose todos los tópicos heteropatriarcales de la modernidad –bestialismo, androginia, frialdad y atracción inorgánica– en la figura de Salomé:

“Salomé es fantaseadora a lo varonil, y como su vida imaginaria es lo más real y positivo de su vida, contrae en ella la feminidad una desviación masculina. Añádase a esto la insistencia con que la leyenda alude a su virginidad intacta. Un exceso de virginidad corporal, una inmoderada preocupación de prolongar el estado de doncellez, suele presentarse en la mujer al lado de un carácter masculino. Mallarmé vio certeramente suponiendo a Salomé frígida. Su carne, prieta y elástica, de finos músculos acrobáticos –Salomé danza–, cubierta por los resplandores que emanan de las gemas y los metales preciosos, deja en nosotros la impresión de un «reptil inviolado».” (Ortega y Gasset 1972: 36)⁸²

“Esquema de Salomé” de Ortega, publicado en 1925, cincuenta años después de la publicación de *Herodías* de Mallarmé, es una muestra de la atmósfera sexo-política que tiñe el pensamiento de la modernidad, de la contraposición entre la figura del filósofo y la de la bailarina que se desarrolló con el vitalismo, de la contaminación entre aquellos compartimentos de género que el heteropatriarcado se empeñaba en comprender como espacios cerrados y, no menos importante, del pataleo ante la pérdida de privilegios sociales de algunos ciudadanos y el pánico de los varones ante el acceso a aquellas expresiones privilegiadas que se arrogaba con exclusividad la caracterización social de la masculinidad heteronormativa.

Veníamos de un siglo marcado por una literatura ventrílocua y, en un plano anacrónico e imaginario, Salomé le vendría a espetar a Flaubert que Madame Bovary no es él. El imaginario incandescente de los varones se va a transformar en su pesadilla y, así como la criatura creada de retazos acaba rebelándose contra el doctor Frankenstein, el ser creado

⁸² Ha de tenerse en cuenta para entender los desplazamientos del binarismo de género en Ortega y su recepción celebradamente heteropatriarcal de la figura de Salomé, la llegada de corrientes europeas a través de la *Revista de Occidente*:

“The prominent *Revista de Occidente*, established in 1923 by José Ortega y Gasset, was important in this dissemination of sexual themes. In this review, there was a series of particularly influential contributions. George Simmel’s ideas on masculinity and femininity were published here, the ideas of Enrique Cases on the ethnoanthropology of nuptial ceremonies, and polemics on machoism and Don Juan from Marañón, are some examples of the breadth of articles. An unprecedented event, however, is seen in the appearance of the first weekly publication dedicated to the field in 1925: *Sexualidad*, directed by the psychiatrist Antonio Navarro Fernández.” (Cleminson 2000: 45)

comienza a exigir su lugar en la creación, reclamando al supuesto sujeto creador, sin pudor ni culpa, su espacio autónomo.

LA MUERTE DE SALOMÉ

El declive de Salomé comenzó cuando ese pánico transgénero y el lugar en el espacio público que se otorgaron a Salomé dejaron de ser un entretenimiento heteronormativo y se convirtieron en una amenaza para la configuración nacional en sus vertientes productiva y reproductiva. Como indica Walkowitz, extrapolando su análisis de la aparición de la figura de Jack el Destripador en 1888 como narración mítica del peligro sexual, en el furor de Salomé no se estaba poniendo en juego un novelesco drama de alcoba, sino la constitución y raíces de un orden social basado en la familia heteronormativa:

“[...] concern over “dangerous” sexual practices focused on much more than disorderly sexual conduct: dangerous sexualities had as much to do with work, lifestyle, reproductive strategies, fashion and self-display, and nonfamilial attachments of urban men and women as with nonprocreative sexual activity.” (Walkowitz 1992: 6)

Harbin (2007: 173) y Garelik (2009) nos aportan las siguientes referencias históricas al respecto. En 1917 Mata Hari, quien hizo su debut como bailarina oriental en el salón de Madame Kireevksy en París y en 1905 congregó a la aristocracia parisina representando las Danzas Brahmánicas en el Musée Guimet, es juzgada y condenada a muerte por espía. Asimismo, en 1918 tiene lugar el escándalo de la bailarina canadiense de gira por Alemania Maud Allan. Ésta es acusada de perversión y lesbianismo por conocer el significado del término “clítoris” y fue juzgada en Londres. Maud Allan venía de una trágica historia familiar que consiguió ocultar hasta 1918. Su hermano había sido ejecutado en San Francisco por el asesinato de dos mujeres en 1898. Ese año iba a representar el papel de Salomé en la obra de Wilde en su estreno privado en el Royal Court Theatre de Londres. La publicación antisemita y xenófoba *Vigilante* acusó a la obra de Wilde de ser un “culto al clítoris”, lo que venía a expresar en ese momento que a Maud Allan le gustaban las mujeres. Tal revista publicó una lista de 47.000 personas acusadas de alguna perversión sexual, entre ellas Wilde y Allan, e incluso ya se había insinuado en 1910 que la bailarina había tenido un affaire con el primer ministro Asquith y su mujer Margot Tennant –todos ellos datos que refleja Walkowitz (2012: 67-86)–. Además, la bailarina Loïe Fuller, figura heterodoxa del

momento, vivió abiertamente como lesbiana en el París de finales de siglo durante décadas. Mantuvo una larga relación con Gabrielle Bloch y durante su viaje a Rumanía corrieron rumores de una posible relación con la reina María Alexandra Victoria.

Como comenta Bentley (2005: 50-51), a las ya temibles pero disfrutadas perversiones de Salomé –incesto, asesinato, sadismo y necrofilia–, se le añade ahora la del lesbianismo como símbolo de criminalidad social. La, en principio, inocua fantasía varonil y occidental de Salomé, su depravación aparentemente inofensiva, adquirió poco a poco un tono de marcada autonomía y peligrosidad pública en el primer tercio del siglo XX. La figura de la *femme fatale* Salomé – símbolo estético-político de la bailarina como encarnación de la danza, del retorno a la naturaleza originaria y de la vida-movimiento– seguirá siendo una constante hasta casi el final de la época de entreguerras, período en que comienza su declive. En este crepúsculo intervinieron principalmente dos factores que se añaden a la mencionada peligrosidad social que comienza a adquirir la figura de Salomé.

En primer lugar, la fuerte tendencia vitalista –a la cual me referiré en el capítulo segundo– que había predominado desde finales del siglo XIX comenzará a agotarse. Tras la Primera Guerra Mundial algunos ya empiezan a ver las orejas al lobo del vitalismo, como bien recuerda la frase de Beckmann tras su paso por la guerra y sus horrores, refiriéndose al vitalismo como el “terrible thrilling monster of life’s vitality” (Lofthouse 2005: 9). Sin embargo, no será hasta el final de la Segunda Guerra Mundial el momento en que el vitalismo comience a ser juzgado como una corriente totalmente negativa por su asociación con el fascismo, el cual se había apropiado de las corrientes científicas y filosóficas tardías del siglo XIX en pos de sus propias políticas raciales y nacionales. De hecho, en esta explosión teórica de la danza que se produjo a finales de siglo, Alemania tuvo un papel muy relevante que quedará posteriormente ligado como extensión estética del fascismo.

Desde finales del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial hubo en Alemania una filosofía vitalista del ritmo cuyo máximo exponente fue Ludwig Klages (1872-1956). El interés por el ritmo se encuadró dentro de la *Lebensphilosophie* en Alemania, como contraposición a la *Kathederphilosophie* o filosofía de sillón, considerada responsable intelectual de la mecanización generalizada y el progreso de la industria. La *Kathederphilosophie* sería tachada como una racionalidad que produciría desestructuración y

arritmia, síntomas de un cuerpo social enfermo. El ritmo era pensado como “marca de las fuerzas vitales originales que residen en cada individuo” y “fuerza creadora de valores” (Hanse 2010: 11). Durante el primer cuarto del siglo XX la palabra ritmo va a ser crucial en la historia de Alemania, surgiendo en torno a ella conceptos pseudocientíficos como ritmicidad o arritmia que servían como criterio evaluador de la salubridad o enfermedad de los individuos. En el ritmo se pretendía encontrar un principio fundador de la cultura y aparecieron diversas utopías relacionadas con el cuerpo social homogéneo y ordenado.



1.19. Gertrud Zelle (1876-1917) caracterizada como Mata Hari, nombre del personaje de la bailarina oriental con el que triunfó en el París de la *Belle Époque*.

Éste se convertirá en clave de diagnóstico, dará lugar a las representaciones de coreografías de masa como modos de ritualización de la sociedad moderna —tema que se tratará en el capítulo sexto— y aparece la voluntad de regeneración del cuerpo social a través de la gimnasia como ortopedia social (véase Baxmann 2000; Müller 1993: 10). Tras la Segunda Guerra Mundial, en pleno proceso de reconstrucción de Alemania tras el nazismo y la

derrota en la guerra, esa filosofía del ritmo, la cual había quedado envuelta por una atmósfera política que asociaba ritmo, utopía comunitaria nazi y biologización del ser humano, dieron lugar al rechazo del pensamiento de Ludwig Klages y también de las filosofías vitalistas de la danza, incluida aquella Nietzsche, a pesar de que su filosofía de la danza tuviese más que ver con la libertad y lo bufonesco que con lo que él denominaba esa danza militarizada y homogénea que era sólo “Alemania y buenas piernas” –metáfora a la que daremos continuación en subsiguientes capítulos–.

El segundo factor influyente en la decadencia de la figura de Salomé fue la revitalización de la danza masculina a principios del siglo XX con artistas como Vaslav Nijinsky o Ted Shawn, el papel de Rudolf von Laban en el desarrollo de la danza expresionista en la década de 1910 y el lugar principal que comenzaron a cobrar los bailarines a través de los ballets rusos de Diáguilev.

Desde una perspectiva histórica, los hombres no comenzaron a cobrar un papel central en la danza clásica hasta principios del siglo XX, si bien existieron algunos ejemplos anteriores muy relevantes en la conformación del ballet: Pierre Beauchamp, director de la *Académie Royal de Danse* fundada en 1661, quien sistematizó las posiciones del ballet; Raoul Feuillet, quien propuso la primera notación coreográfica en 1669; o bailarines del siglo XIX como Auguste Vestris, Jules Perrot, Auguste Bournonville o Marius Petipa (véase Ginot 2002; Guest 2008; Abad Carles 2004). Hasta entonces, y principalmente a través de la entronización decimonónica de la bailarina romántica, la danza era esencialmente un campo femenino a través del cual las mujeres accedieron a la esfera del arte. El siglo XX trajo la centralidad del papel de los hombres en la danza, creándose –en concordancia con el modelo horizontal de diferenciación de sexos– dos estéticas sexo-políticas opuestas del movimiento.

Tras la coronación romántica de la figura de la bailarina no había sólo una ensoñación erótica-epistémica del varón burgués, sino que se escondía también el ya mencionado terror a la danza como plaga y contagio; es decir, a la feminización del cuerpo masculino y, en consecuencia, la desvalorización del estatus social de los varones. Críticos románticos como Janin y Gautier consideraban que el ballet era un espectáculo principalmente femenino y que la presencia de varones en el escenario afeaba la obra. Este desagrado hacia el bailarín,

que nos contextualiza y adelanta por qué la figura del bailarín-bufón Zaratustra se contraponen a la seriedad romántica, fue constante en Londres, París y otras ciudades europeas a lo largo de la primera mitad del siglo XIX. La tesis de Burt (1995: 24-30) es que aquello que se ocultaba tras tal disgusto estético era un pánico burgués al cuerpo del trabajador y un terror heteronormativo a la potencial homosexualidad de los varones. Por un lado, el cuerpo del bailarín, un cuerpo fuerte y musculoso, recordaría al cuerpo de la clase obrera y la danza masculina evocaría los divertimentos de esta clase y las revueltas obreras –fenómeno persistente a partir de la Primera Revolución Industrial y que marcó la percepción del universo urbano—. Por otro lado, la presencia de varones sobre el escenario generaría dudas y ansiedades varias en el espectador burgués, que podría confundir la dirección de su deseo entre tantos cuerpos danzantes al permutar, involuntariamente, el objeto de su mirada de la bailarina etérea al bailarín musculoso.

Los bailarines eran todavía anatema en el siglo XIX y su consolidación no tendrá lugar hasta principios del siglo XX con la evolución rítmica que trajo Vaslav Nijinsky en los Ballets Rusos de Sergéi Diáguilev con la *Consagración de la Primavera* de Stravinski en 1913, la danza naturista que comienza a desarrollar Rudolf von Laban a partir de 1914 en la comuna de Monte Verità en Suiza, o el papel teórico de Ted Shawn a partir de la década de 1920 en Estados Unidos, quien desarrolló teóricamente una danza moderna específicamente masculina. Este último trató de generar una memoria gestual que identificase lo masculino y femenino del movimiento, creando una técnica corporal específicamente para hombres donde el cuerpo atlético buscaba contraponerse a la imagen del “bailarín afeminado”.

Además, la conversión de la danza en un espacio público respetable va a pasar por la transformación del movimiento en teoría del movimiento. Y los primeros teóricos de la danza y el ritmo a nivel internacional fueron hombres que buscaron generar un logos de la danza: Rudolf von Laban (1991; 1995), creador de la labanotación para registrar el movimiento humano; Ted Shawn (1959; 1979), creador del antagonismo del cuerpo atlético frente a la danza femenina; Émile Jaques Dalcroze (Bachman 1995), inventor del método de la eurítmica a través del cual experimentar la música mediante el movimiento; o Delsarte (Stebbins/ Delsarte 1887), quien teorizó sobre la conexión entre emociones y gestos. Curiosamente, si bien las bailarinas del fin de siglo generaron también numerosos escritos,

éstos adquirieron el tono de autobiografías. A nivel historiográfico considero que, quizá, habría que comenzar por dar cuenta de tales textos no en tanto que notas principal o exclusivamente vitales, sino como apuntes teóricos soterrados tras un estilo narrativo. *Blood Memories* de Marta Graham, *My life and dance* de Loïe Fuller o *My life* de Isadora Duncan son algunos ejemplos de tales autobiografías.

La subalternidad de Salomé, a través de tales intentos de generación de un *logos* de gesto y movimiento, trató de ser corregida. En la teoría de la danza se perseguirá la independencia discursiva del baile, la creación de una puesta en palabras del propio sujeto que danza, el cual no sólo está tratando de crear una nueva estética del cuerpo, sino una nueva estética de la mirada, esa mirada que hasta entonces había convertido el cuerpo de la bailarina en un reflejo del deseo del varón. El bailarín se convierte en su propio espectador en un tránsito que busca, ante todo, redefinir esa mirada que objetivaba el baile de mujeres hacia una nueva mirada donde ojo y cuerpo coincidan. Es el intento de creación de una mirada soberana, la del propio bailarín sobre su movimiento, allí donde la danza ambicionaría hablar desde sí y no diluirse en la imagen de un cuerpo cuya opacidad se convertía en mero reflejo, imitación u objeto de la mirada del espectador. La creación de un *logos* de la danza perseguía generar una autonomía y soberanía sobre el capital simbólico del movimiento.

Asimismo, la escritura del furor adquirirá diversos modos de formalización en el período finisecular y del inicial canto zaratustriano de Nietzsche y el sueño emancipador de Salomé se pasará a diversos desencantos que veremos a lo largo de esta tesis: la advertencia del sesgo de lo dionisiaco en la imagen a través de la noción de *Pathosformel* de Aby Warburg y la de aura de Walter Benjamin, y dos modos sociales de contención y galvanización del movimiento –el aburguesamiento de los modos de danza social a través del drama moderno y la ornamentación de lo informe en las coreografías de masas–.

CAPÍTULO II.

ULISES Y LAS SIRENAS.
FRIEDRICH NIETZSCHE, LA DANZA Y EL ESPÍRITU TRÁGICO

“–Despacio –gritó ella–, vamos por partes. ¿De modo que no sabes bailar? ¿Ni siquiera un *onestep*? Y al propio tiempo aseguras que la vida te ha costado sabe Dios cuánto trabajo. Eso es una mentira, amigo, y a tu edad ya no están bien. Sí, ¿cómo puedes decir que te ha costado tanto trabajo la vida, si ni siquiera sabes bailar?

–Si es que no sé. No he aprendido nunca.

Ella se echó a reír.

–Pero a leer y a escribir sí has aprendido, vamos, y cuentas, y probablemente latín y francés y toda clase de cosas de esta naturaleza. Apuesto que has estado diez o doce años en el colegio y además has estudiado en alguna otra parte y hasta tienes el título de doctor [...] ¿qué has estado haciendo luego tantos años?

–¡Ah –confesé–, ya no lo sé yo mismo! He estudiado, hecho música, he leído libros, he escrito libros, he viajado...

–¡Vaya ideas raras que tienes de la vida! De modo que has hecho siempre cosas difíciles y complicadas y las más sencillas ni las has aprendido. ¿No has tenido tiempo? ¿No has tenido ganas? [...] hacer como si hubieses gustado la vida por completo sin encontrar nada en ella, no, a eso no hay derecho. [...] Se me antoja que eres prudente de un modo estúpido, justamente como un profesor. Ven, cómete ahora otro panecillo. Después sigues hablando.”

Herman Hesse (1927), *El lobo estepario*

LA EXUBERANCIA EN UN SOLO

“¡Aquellas de nosotras que se dedican al estudio no lo hacen sólo con la cabeza y la inteligencia sino con toda la voluntad, con todo el ser! No son sólo conocimientos lo que conquistamos sino un pedazo de vida llena de emociones. Lo que usted dice de la ciencia suena como si sólo fuera la actividad más adecuada para ancianos, para personas hartas de la vida. Pero tal vez sois sólo vosotros que os sentís seniles.”

Lou Andreas Salomé (1898), *Fenitschka*

“Todo solitario lleva el universo sobre sus hombros.”

María Zambrano (1955), *El hombre y lo divino*

Érase una vez un filósofo que bailó desnudo, frenético, desatado. A través del testimonio de una casera deseosa de estar bien informada, o de una simple habladora que pareciese creada para el morbo de nuestro gremio, se nos presenta esta imagen legendaria localizada en Turín. Algunos años más tarde, entre 1889 y 1890, cuentan esta vez unos médicos, a los cuales pretenderemos otorgar mayor fiabilidad que a una casera voyeur, que ese mismo filósofo persistió en su ansia de danza en un psiquiátrico en Jena. Un día, en el asilo mental, alguien comenzó a tocar la cítara; el filósofo entonces se levantó respondiendo al reclamo de la música y bailó gozoso y arrebatado, hasta que un encargado agitó su pequeña fiesta calmándolo.⁸³ Diez años más tarde, cerrando el siglo XIX, moría Friedrich Nietzsche.

Habrán quienes vean en esta puesta en escena un acto vital excéntrico, incluso grotesco, carente de mayor relevancia. Otras, más allá de lo anecdótico, encontramos en tales actos el síntoma vital de una textura de pensamiento que arranca la máscara a la solemnidad filosófica. Se trata de un desacato a la imagen seria de la filosofía y a su altiva estética burguesa: formal, razonable, sosegada, intachable. Nietzsche bailando loco, desnudo y apasionado es a la filosofía lo que el portazo de Nora Helmer fue al teatro burgués en la obra de Ibsen: la bofetada de una trastienda reclamando un mínimo de honestidad.

Ante un mundo decadente, el del fin del siglo XIX, pero también nuestro actual siglo XXI, tanto el cuerpo de Nietzsche como sus propias oscilaciones de pensamiento son una bisagra entre dos movimientos opuestos. Nietzsche nos refleja una postura vital sobre la que habría de tomarse una decisión: la inclinación por la pesadumbre romántica o por el sensualismo vitalista, la creación desde el hambre o desde la abundancia, la puesta en

⁸³ Ambas anécdotas aparecen recogidas en King (2005: 111) y Safranski (2010: 248).

escena desde la falta o desde el derroche, confiarnos a Wagner o a Zaratustra. En definitiva, inclinarse en pleno derrumbe por la actitud del héroe romántico o por la del cínico bufón.

Abrir este capítulo reseñando tal andanza nietzscheana no es fortuito. Tales anécdotas reflejan el tema que aquí me ocupa en el tránsito vital de nuestro filósofo: la danza. Sí, no se trata sólo de que Nietzsche teorizara sobre el baile, sino que él mismo danzó, al menos, en un par de ocasiones e inmerso en una arriesgadísima puesta en escena difícil de olvidar. Sin embargo, más allá de esta continuidad un tanto plana entre el tema que aquí me atañe y la vida de este filósofo, estas anécdotas me interesan por el siguiente motivo: cuando un lector se acerca a Nietzsche, o al menos éste es mi caso, tiene la impresión de que con sólo hacer el gesto de rozar sus palabras, casi sin siquiera haber llegado a abrir el libro, tan sólo en la mirada distanciada que trata de desentrañar un enigma sin arriesgarse al peligro de la contaminación de lo recóndito, está ya en cierto modo profanando un tótem.

Incurriendo en un acto indebido, pecaminoso, irreverente. Así nos sentimos ciertos lectores de Nietzsche, quienes vivimos inmersos en una obscena culpa. Esta sensación se magnifica si el modo inicial de acceso no ha sido precisamente a través de la mediación de uno de sus consagrados sacerdotes: el Nietzsche de Heidegger, el Nietzsche de Deleuze, el Nietzsche de Kofman, el Nietzsche de Derrida, el Nietzsche de Löwith... El lector queda entonces indefenso y con la impresión de que Nietzsche, más que haber escrito *para todos y para nadie*, en realidad tan solo escribió para unos pocos –selecto reducto del que una, por supuesto, no forma parte–. Llegar a Nietzsche pareciese, pues, además de un acto prohibitivo, una travesía por el desierto, un peregrinaje en el que una siempre yerra en la interpretación, vislumbrando oasis allí donde tan solo hay ásperas dunas, y para cuya lectura, asimismo, se requiriese siempre de un rito de iniciación con las bendiciones del correspondiente párroco. Lamentablemente, la historia de la filosofía tiene esas desventajas: si bien recupera y revitaliza a los autores, también acaba por condenar a aquellos diletantes hermeneutas, quienes simplemente trataban de incursionarse en la lectura y disfrute de los textos.

Mas si les hablo del carácter sacerdotal de las lecturas *heideggerianas*, *deleuzianas* o *batailleanas*, por nombrar algunos ejemplos, no es por voluntad pretenciosa de tratar de desvelar un nuevo orden nietzscheano. Tampoco lo hago por poner en tela de juicio la jerarquía

eclesiástica. El motivo es más bien el contrario: una inclinación hacia la modestia, para pedir permiso y disculpas por acudir directamente a los textos sin haber pasado antes por los suficientes protocolos propedéuticos y mistagógicos. Si bien en este capítulo hemos celebrado principalmente como Carontes hacia la ceremonia sacramental nietzscheana a Alexander Nehamas, Rüdiger Safranski, Peter Sloterdijk, David Picó y María Zambrano, el carácter poliédrico de la propuesta nietzscheana queda aún a la intemperie y necesitada de mayores cuidados y mimos. Este prólogo implica, pues, una premeditada atmósfera confesora de *mea culpa*: disculpen ustedes si les aporreo el piano.

Hay escritores, entonces, que aparecen al lector envueltos en el aura de lo totémico: imposible tocarlos sin pecar y quedar condenado al exilio del sacrilegio. Nietzsche es, desde mi voluntad de acercamiento, uno de esos casos. Y no es que su vida fuera hierática. Más bien todo lo contrario: anodina, acompañada de simples paseos y soledades, también extravagante en otros momentos. Lejos de la santificación estática donde se puede colocar cómodamente a los bienaventurados, Nietzsche fue un personaje vital incómodo que trasegó por el mundo de un modo un tanto inadaptado, fuera de lugar, creando asimetrías en los que se pretendían equilibrados, separados y sacrosantos espacios de pensamiento.

Hay imágenes que Nietzsche propone en sus textos que pareciesen endiosarlo y hacerlo andar, como poco, dos palmos por encima del suelo. En esos momentos, este alemán nos despliega un universo de estrellas titilantes y seres humanos queriendo trascender la voluntad de Dios para enseñorearse en la fantasía del superhombre. Otras veces, hallamos a Nietzsche cantando a la crueldad y al nihilismo: voluntad de ejecución de una alquimia de valores, como si en esa transfiguración, entre tanto ruido industrial y cañones de guerra prusianos, hubiese quedado irremediadamente extraviada un alma renacentista. Asimismo, a veces el lector también topa con el pequeño dictador; entonces nos avasallan frases lapidarias que reniegan de judíos, mujeres, burócratas del pensamiento, Cristos crucificados y artistas vanidosos. Otros ratos, los más vulnerables, contemplamos a un niño desamparado que llora en su sofá por no tener un traje mejor para visitar a su idolatrado Richard, que recibe envíos de salchichas de Elisabeth –esa hermana de Nietzsche que pareciese más una madrastrona–, o que profiere insultos de despecho hacia la icónica Salomé también presente en la biografía nietzscheana, quien se negó a ser su taquígrafa y devota alumna o, como dijo María Zambrano, rechazó ser estrella fija en el horizonte de

ese Dioniso perdido en el mundo occidental.⁸⁴ “Monte Sacro, le agradezco el sueño más fascinante de mi vida” –le declaraba un arrebatado Nietzsche a Lou Salomé en una epístola de 1882 (véase Safranski 2010: 272). “No recuerdo ya si besé a Nietzsche en Monte Sacro” –confesaba una olvidadiza Salomé a un amigo (véase Safranski 2010: 269). Qué desavenencia fatídica. Qué galimatías sentimental. Qué intertextualidad folletinesca. Pero, apreciados y pacientes lectores, ¿quién no se ha encontrado, bien sea circunstancialmente o, incluso, con terca insistencia, en una o ambas orillas de esa cumbre de las pasiones que descuella junto al lago de Orta?

En otros tantos instantes, los cuales palpitan al compás del desdoblamiento propio de un ser que, si bien contradictorio, sobre todo fue fiel a sí mismo y a sus obsesiones, vemos un hombre solo en un sentido tanto físico como mental. Nietzsche vivió extraviado en la sobreabundancia de sus genialidades, las cuales no encontraron en vida con quién compartir en alternancia su peso, para así poderse posar dormidas en otro cuerpo que las aquietase y entendiese, aunque ello fuese sólo un anhelo de reposo que durase escasos instantes. Solo, como solo quedaba Dios contemplando su creación el séptimo día: creador, abundante, excepcional, mas radicalmente distanciado de la vida de lo creado, condenado a observar y extasiarse en su soledad ensimismada. Ergo, lamento “De la pobreza del más rico” de *Ditirambos de Dioniso*:

“Diez años han pasado –,
ni rocío de amor, ni húmedo viento,
ni una gota de agua me ha llegado,
□ tierra *sin lluvia*.
[...]
De tu sobreabundancia regalando, en regalos, librate tú quisieras,
[...]
¿Pero quién te habría de amar,
a tí, que eres más que rico?

⁸⁴ “Pasó tangente a la vida de Nietzsche, como estrella errante en la noche de aquel agosto, preludio de un otoño inexorable, la que pudo ser, con sólo lejanía, la estrella fija de su vivir. Si es algo la mujer en la vida de un hombre como Nietzsche –quizá, de todo hombre– es creadora de *orden*. Ordenar graciosamente la barbarie de los instintos, la selva del sentimiento, la contradicción de los anhelos fue la misión que declinó Lou Salomé frente a Dionysios germánico. Sin vocación para colocarse de un salto arriba, alta, quieta, lejana.” (Zambrano 1933: 108)

La concatenación fatídica de fascículos y geografías en el asimétrico amorío entre Friedrich Nietzsche, Paul Rée y Lou Salomé aparece recogido por Safranski (2010: 266-274).

Sequía da tu dicha,
Hace pobre en amores
- tierra sin lluvia.
[...]
tormento de graneros rebosantes, de corazón rebosante – [...]
(Nietzsche 2003: 279-291)

Por ello precisamente consideré necesario empezar este capítulo con dos anécdotas pedestres como las mencionadas. Éstas tenían que ser capaces de desacralizar al autor y retornárnoslo en cuanto aquello que fue antes de convertirse en un icono: un hombre cualquiera y, justamente por ello, también un superhombre, no sólo por haber hecho de la prosa una *poiesis* filosófica, sino incluso por virtudes mucho más vulgares que quizá no se valoren todavía como es debido. Nietzsche es ese hombre capaz de sostener el reflejo de su imagen bailando desnuda y grotesca, lo cual, en mi opinión, no es baladí ni en el contexto del autor ni en los tiempos que hoy en día corren. Y es que, al contrario que Buda y otros tantos cebos del mercadeo iluminista, quienes nacieron ya de pie y caminando, en Nietzsche, si bien es también reclamo de devaneos cósmicos, como mostró el éxito de la lectura del Zarathustra de Osho o la publicidad recurrente que tienen sus textos como narrativa en formato de libro de autoayuda, se ve, por el contrario, más que la ejemplaridad armónica de “un dios que supiese bailar” (Nietzsche 1981: 70), a un hombre asediado por “una soledad que no cesa de gritarle”⁸⁵ y a un cuerpo que permanentemente tropieza, cae, se resquebraja, hace el ridículo y se fragiliza, pero que, a pesar de todo, asume su *fatum* y vive. La vida de Nietzsche no fue la de un tótem, aunque quizá no el autor, pero sí su dolor y aislamiento en vida, son los que habrían de ser considerados sacrosantos espacios reservados sólo para una atenta y sagrada escucha.

“[...] nadie aprende, nadie aspira, nadie enseña *a soportar la soledad.*” (Nietzsche 2000: 251)

Es por tales agónicos silencios en los que el mundo y sus habitantes nada le respondieron, por ese soliloquio permanente al que Nietzsche se vio abocado, por lo que yo, a la obra nietzscheana, le perdono todo o casi todo: porque su soledad no se la guardó egoístamente para él mismo, sino que de su acechante presencia dejó palabras que hoy nos acompañan a otros solitarios. A Hannah Arendt le preguntaron una vez cómo podía seguir defendiendo

⁸⁵ Expresión de Juan David Zuloaga.

a Heidegger después del controvertido compadreo con el nazismo. Ella dio una respuesta casi monosilábica. “Por amor” –dijo. Y quién soy yo para rebatir este no-argumento de Arendt, esta exclusión de la ley, quizá la más contundente y controvertida de la melancólica historia de la filosofía.

Nietzsche: ese impagable compañero en la soledad, quien llevó a cabo la transmutación de su desdicha eremita en el cumplimiento de estados de emoción incontenible en sus lectores. En alemán existen dos adjetivos para expresar la soledad: *allein* y *einsam*. *Einsam* hace referencia a la soledad con uno mismo, *ein-sam*, estar uno o ser uno sólo. *Allein*, por el contrario, refiere a la soledad en el todo, *all-ein*, todo-uno, una soledad cósmica. A Nietzsche se le perdonan las hipérboles justamente porque consigue ponernos hiperbólicos, regalo nada despreciable en aquellos momentos recurrentes de tediosa indiferencia. Nietzsche: redentor del *spleen*, alquimista de lo *einsam* en lo *allein*, de la soledad del uno aislado a la soledad en la totalidad.⁸⁶ Nietzsche no tiene necesidad de ser un disimulador, ya que no trabaja esencialmente para la comunidad, para la polis, sino para la comunión. Con ello nos propulsa hacia una cosmicidad aterrizada, desprendida de panteísmo, renuncia de ese Dios inmóvil y observador –aspiración del malentendido sujeto filosófico–, absorta en la conciencia de “lo monstruoso que nos envuelve” (Safranski 2010: 242).

Este confeso amor y agradecimiento hacia el autor me llevan a inclinar la balanza hacia un Nietzsche más amable. Este Nietzsche quizá no coincida fielmente con la estela del Nietzsche histórico y sus sacerdocios. Mas, consciente de mi devoción hacia este hombre solitario, me gustaría aquí presentar un Nietzsche menos sofocante para el lector: aquel Nietzsche que, queriendo bailar, más allá de ese par de excentricidades deliciosas, lo que hizo principalmente fue escribir sobre danza, como si en tales palabras hubiese un rezo atávico capaz de lanzarle a otro cuerpo más dionisiaco, más alegre, más ligero, sobreabundante pero no maldito, capaz de alejar de sí esa maldición que se posa sobre aquellos graneros tan llenos y desbordantes de los que, lamentablemente, nadie recoge su cosecha y acaban pudriéndose, por indiferencia, en su propia plenitud.

⁸⁶ Agradezco enormemente esta reflexión de Manuela Glaser, quien compartió conmigo esta consideración etimológica sobre las palabras *einsam* y *allein*.

Debe de ser que la exuberancia dionisiaca hay que recetarla en medidas y discretas dosis para no envenenarse; aprender a calcular el número preciso de azucarillos del furor que todo cuerpo necesita para endulzar su amargura sin llegar a estomagarla. Y de esto supo mucho Nietzsche: apolíneo encubierto, narrador y testigo de lo dionisiaco, quien puso la escritura como modo de profilaxis ante el desbordamiento y quien, cuando comenzó a bailar, llevó también su escritura hacia el ocaso en lo dionisiaco. Un *Untergang* en su doble sentido: ocaso y hundimiento, mas también camino hacia lo que queda por debajo, “la galería o corredor subyacente”, lo subterráneo, aquello que sostiene enraizada la superficie de las formas. Ésta es, pues, la tesis que desarrollaré en este segundo capítulo. La danza será síntoma en este filósofo de un ansia de arrojo al “remolino del ser”, modo de participación extática en el devenir y de incorporación del espíritu de la música, voluntad que busca siempre contener a través de la escritura, persiguiendo ceder y participar del vértigo sin consumirse en él.⁸⁷ Es la búsqueda del equilibrio entre la tensión de fuerzas Apolo-Dioniso, la persecución inicial de una “naturaleza dionisiaca, atada y purificada apolíneamente” (Safranski 2010: 52), como plantea en la *Tercera Intempestiva* o como señala en *El Nacimiento de la Tragedia*: “Al abandonar Dioniso te abandonó también Apolo” (Nietzsche 2007: 162). Esta esperanza de equilibrio acabará inclinándose en sus escritos más tardíos por un dionisismo ingobernable.

⁸⁷ La noción de “remolino del ser” (der *Wirbel des Seins*) aparece inicialmente en una carta que Nietzsche escribe desde Lugano (Suiza) el 22 de febrero de 1871, el día del cumpleaños de Schopenhauer. Ésta se compone de sus iniciales notas para el prólogo a Wagner de *El Nacimiento de la Tragedia* y dice lo siguiente:

“Von Ihnen weiß ich es, mein verehrter Freund, von Ihnen allein, daß Sie mit mir einen wahren und einen falschen Begriff der "griechischen Heiterkeit" unterscheiden und den letzteren – den falschen – im Zustande ungefährdeten Behagens auf allen Wegen und Stegen antreffen; von Ihnen weiß ich gleichfalls, daß Sie es für unmöglich halten, von jenem falschen Heiterkeitsbegriffe aus zur Einsicht in das Wesen der Tragoedie zu kommen. Deshalb gebührt Ihnen die nachfolgende Erörterung über Ursprung und Ziel des tragischen Kunstwerks, in der der schwierige Versuch gemacht worden ist, unsere in diesen ernsten Probleme so wunderbar consonierende Empfindung in Begriffe zu übertragen. Daß wir aber mit einem ernsthaften Problem zu thun haben, muß dem wohl- und übelgesinnten Leser zu seinem Erstaunen deutlich werden, wenn er sieht, wie Himmel und Hölle zu seiner Erklärung in Bewegung gesetzt werden müssen, und wie wir zum Schlusse genöthigt sind jenes Problem recht eigentlich in die Mitte der Welt, als einen "Wirbel des Seins" hinzustellen.”

“Por usted y sólo por usted sé, mi distinguido amigo, que tanto usted como yo distinguimos entre un concepto verdadero y uno falso de “jovialidad griega” y que este último –el falso– se encuentra por todo camino y puente en aquel estado del placer seguro. Asimismo, por usted conozco que considera imposible, partiendo de un concepto falso de jovialidad, llegar a comprender la esencia de la tragedia. Por este motivo, le corresponde a usted la discusión sobre el origen y la finalidad de la obra de arte trágica, en la cual es llevada a cabo el difícil intento de traducir en conceptos esta maravillosa y consonante sensación que tiene lugar en tales serios problemas. Que nos encontramos ante un serio problema, para su sorpresa, ha de quedarle claro tanto al lector bienintencionado como al malintencionado, cuando él vea cómo el cielo y el infierno han de ser puestos en movimiento para su explicación y cómo nosotros estamos finalmente compelidos a situar cada problema que tiene lugar en el centro del mundo como un «remolino del ser.»” (Traducción propia)

Principalmente en *Die Geburt der Tragödie* de 1872, como en el prólogo que añade en 1886 *Versuch einer Selbstkritik*, así como en el apogeo dancístico de *Also sprach Zarathustra* (1883-1885), son numerosas las referencias a la danza como objeto de reflexión. A esta novedad objetual, hay que añadir además una aportación epistemológica. Con Nietzsche la danza ya no sólo se constituye como objeto privilegiado del pensamiento, sino además como sujeto epistémico desde el que metaforizar la vida y en torno al cual diversos problemas filosóficos serán articulados y confrontados. La danza pasa a ser con Nietzsche un sujeto filosófico en sentido propio, un humor del pensamiento, un temperamento de la reflexión. Eso sí, ésta aparece como espacio prediscursivo en el que el pensamiento y la palabra van a encontrar su límite y estado de excepción: “pies ligeros” versus “espíritu de la pesadez”, metáforas nietzscheanas a las que se aludirá extensivamente en este capítulo. Esta imagen de la danza como límite del pensamiento aparece en el seno de la tensión irresoluble que se presenta en el espíritu trágico, en ese tira y afloja constante entre Apolo y Dioniso, y tiene su continuidad con la inconmensurabilidad proposicional que ya planteaba el baile de Salomé: aquello que no se deja decir en la palabra. En este capítulo acotaré, por lo tanto, esta cuestión que transita en Nietzsche entre sus obras *El Nacimiento de la Tragedia* y *Así habló Zarathustra*. Habrá referencias a otros textos del autor, mas he de reseñar que no se trata de un análisis exhaustivo de la danza en la integridad de la obra nietzscheana, sino de un ensayo que se desarrolla en numerosas ocasiones incluso a pesar de Nietzsche: yo me apoyo en las palabras de Nietzsche sin revelar al portador el alcance y gravedad discursivas que llega a sostener sobre sus hombros.

Éste ha sido uno de los principales obstáculos para desarrollar este capítulo: el carácter escurridizo de este escritor. Considero que Nietzsche es un autor difícil de cartografiar sin caer en los estereotipos e incluso en el morbo de su vida personal y que, además, pareciese sólo poder abordarse a través de problemas que se plantean a partir de sus textos y que nos permiten recorrer su obra sin desvirtuarla en un mero inventario de aforismos. Podría decirse que la obra de Nietzsche tiene un cierto “efecto Rayuela”, ya que, según la lectura que se plantee, los textos desembocan en diferentes epílogos. Hay entonces que hacerse cargo de las discontinuidades de su pensamiento y abordarlas desde la prudencia que exige esta tesis: una investigación que no trata ni específica ni exclusivamente sobre Nietzsche, sino que sólo tímidamente lo invoca y es confesora de sus bailes desnudos, pues los

pecados de ese tótem imperfecto, loco y solitario quedan a buen resguardo en la escucha de esta enamorada y diletante de lo nietzscheano.

ASCETIZAR A BAUDELAIRE

“[...] tal hombre tendrá que pasar noches en que, sintiéndose cansado, hallará cerrada la puerta de la ciudad donde buscaba el descanso; [...] Tal sucede frecuentemente al viajero; pero en compensación, contempla otras regiones y otros días, las brumas de los montes y los corazones de las musas que avanzan danzando a su encuentro, en los cuales un poco más tarde, cuando plácido, en el equilibrio del alma, se pasee por la mañana bajo los árboles, verá caer a sus pies de sus copas y de sus ramas los dones saludables de los espíritus libres de los que tienen su morada en la montaña, en la selva y en la soledad, y que así como él son viajeros y filósofos a su manera, tan pronto alegre y ligera, tan pronto reflexiva. Nacidos entre los misterios matinales, piensan en lo que puede recibir del día, entre el décimo y duodécimo sonido de la campana que da las horas, un rostro purísimo, radiante de luz, gozoso por su aureola de claridad: buscan la filosofía del antimeridiano.”
Nietzsche (1878), *Humano, demasiado humano*

Baudelaire nos había dejado sumergidos en la ciudad. Ella era trepidación constante, noche que nunca acaba, sempiterna fiesta. Acontecer de placeres, malestares y movimiento a través de los cuales Baudelaire ponía en escena la vida como novela polifónica urbana. Nietzsche representa en cierto modo un alba, la actitud del asceta, aquel ciudadano aislado que madruga los sábados mientras la ciudad duerme la borrachera. Por ello pareciese Nietzsche escribir precisamente sobre el desenfreno, pues, incapaz de arrojarse plenamente a él, atrapado en esa tensión entre deseo y miedo que produce el arrebato, llenará numerosas y palpitantes páginas dedicadas al vértigo de lo insondable con la profilaxis de una escritura que trata de poner una cierta protección ante el desbordamiento. Sólo un verdadero apolíneo podría escribir con tal entusiasmo sobre lo dionisiaco.⁸⁸ Si no fuese así, quizá Nietzsche se hubiese limitado a experimentar el arrobamiento más que a dar cuenta

⁸⁸ Al hilo de la contradicción Apolo-Dioniso, ésta no es sólo una dialéctica ontoepistémica planteada en *El Nacimiento de la Tragedia*, sino también tensión entre dos estilos vitales. Cabría aquí reseñar la consideración que realiza Nehamas (2002: 46) sobre Sócrates como la única y verdadera antípoda de Nietzsche, mas al mismo tiempo como único reflejo posible de nuestro alemán:

“Aunque Nietzsche declara que ha encontrado sus antípodas en Ernest Renan (“¡Es tan ilustre, tan distinguido, tener antípodas de uno mismo!”, MBM, 48), y en Paul Rée (GM, Pref. 4) sus auténticas antípodas no son otras que Sócrates. Nietzsche disiente de Sócrates, punto por punto, en todo aquello que afecta al contenido y al método de la filosofía, y sin embargo se embarca exactamente en la misma tarea de influir sobre las vidas ajenas: los dos compiten directa y constantemente consigo mismo. Sócrates y Nietzsche están inextricablemente unidos en un empeño común, pero a cada uno le repele inevitablemente el curso que el otro intenta dar a la vida como resultado de su influencia.”

del mismo. Mas esto son sólo tímidas conjeturas sobre el personaje nietzscheano, quien finalmente arrojará el papel y los paseos para abandonarse a frenéticas y desnudas danzas en sus últimos diez años de vida.



2.1. Eugène Atget (1902), *Rue Galande. hacia la Rue Dante, distrito 5º, París*, catálogo de exposición Eugène Atget. El viejo París.

Frente al *flâneur*, la ciudad y la noche, Nietzsche nos propone un contrapunto de partida: la montaña, el viajero, el filósofo caminante, la ansiada aurora para aquellos noctámbulos desengañados y cuyo momento culminante es el mediodía, el instante de la sombra más corta, por tanto, Zaratustra:

“Es <giebt> Morgen-Denker, es giebt Nachmittags-Denker, es giebt Nachteulen. Nicht zu vergessen die vornehmste species: die Mittäglichen, –die, in denen beständig der große Pan schläft. Da fällt alles Licht senkrecht.” (Nietzsche 1888)⁸⁹

El inicial texto de *Humano, demasiado Humano* (1878) y la anterior cita del verano de 1888 recogida en *Fragmentos póstumos* nos ponen en la pista de la batalla entre un tiempo nocturno y otro diurno del dionisismo. Sin embargo, a pesar de este antimeridiano al que retornaremos con la calma propia de un paseo por el campo ajeno a los avatares del agobiante tránsito urbano, Nietzsche es más baudelaireano de lo que a primera vista

⁸⁹ Se trata del fragmento 16[28] escrito en el verano de 1888 de *Nachgelassene Fragmente*, que recuperamos aquí de la web-archivo Nietzsche Source- Digitale-kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe:

“Hay pensadores de mañana, hay pensadores de tarde, hay búhos nocturnos. No hay que olvidar la especie más noble: los meridianos [pensadores del mediodía], en los cuales permanentemente duerme el gran Pan. Allí toda luz cae verticalmente.” (Traducción propia)

podiese parecer. Baudelaire, junto con otros autores como Edgar Allan Poe, Paul Verlaine o Arthur Rimbaud, fue antecesor de los simbolistas, movimiento con un peso temático todavía no suficientemente analizado en el pensamiento de Nietzsche (véase Duthie 1974; Le Rider 1992).

Nuestro díscolo parisino fue punto de partida de la noción de hombre moderno como experiencia. A través de tal concepto desplegó sus tesis acerca del arte como *poiesis* e impresión de un temperamento del artista. Con ello se enfrentó a una concepción naturalista del arte, la cual entendía el ejercicio estético como mera mimesis de una realidad ahí dada, reducida y extenuada, en cuanto que la naturaleza era considerada como sacrosanto modelo del que llevar a cabo fiables copias. Frente a la sociedad industrializada y sus valores cientificistas y materialistas, el simbolismo pone en tela de juicio el advenimiento de una facticidad agotada en sí. El movimiento simbolista rescata una duda sobre la materialidad agotada del mundo y poetiza sobre sus cambiantes apariencias, las cuales serán desatadas y dirigidas hacia un espiritualismo religioso y un hermetismo musical, colorido y visual en la escritura.

En la década de 1880 surgía el movimiento con el poeta Jean Moréas, quien publicaba en reacción al positivismo del parnasianismo naturalista “Un Manifiesto Simbolista” en el diario *Le Figaro* en 1886. A través de este manifiesto se buscará –como expresa Silverman (2004: 371)– “a commitment to disengage an essential order of reality beneath the surface of appearances”. Hay con ello una cierta desidentificación con los problemas contemporáneos por parte de estos autores, mas no porque éstos se obvian, sino porque serán desplegados no a la manera del idealismo, el naturalismo académico o el impresionismo. Frente al positivismo y cientifismo imperantes, la realidad se abre con el simbolismo como apariencia a través de la cual puede entreverse una “verdad” o exceso que no queda agotado en una facticidad resolutive y práctica. Sin embargo, esta verdad tampoco se manifiesta en forma de externalización de la Idea, ontología neoplatonista o un *logos* eterno. Independizadas de cumplimientos teológicos, las formas proliferan sin dueño, esperando aquel tempestivo rapto del artista.

Como veíamos en Baudelaire, la Belleza, entendida como captación de lo transitorio más que como una teología de lo estético, comienza a aparecer como un modo de experiencia del hombre moderno. Experiencia además sincronizada con lo efímero del momento:

también instantánea, retenida, cautiva cual fotograma antes que cual discurso. El tránsito se convierte en un paradigma sin axiomas que se desplaza desde una ontología del frenesí urbano hacia un modo de pensar y vivir. No es que el movimiento esté ya simplemente fuera, dado por la imperante realidad, sino que el pensamiento y sus modos de acceso a la realidad también se ven arrebatados por tal “remolino del ser” –permitiéndome descontextualizar la expresión nietzscheana—. El objeto de pensamiento no se trata ya de una entidad separada y queda, sino que es la forma posible y fijada a un lenguaje que da cuenta del movimiento del pensar mismo. Son los inicios de la disolución entre objeto y sujeto de la obra, asunto que se desarrollará al hilo del concepto de obra de arte total de Wagner y en el que la danza tendrá un papel sintomático.

Con Baudelaire comienza un vaciamiento de categorías y objetos de pensamiento, un pensar sin pensamiento o un pensamiento que en sí mismo quiere ser pensar; es decir, la simultaneidad entre pensar, pensado y pensante. Baudelaire, queriendo armonizar su palabra con el tránsito propio de la realidad, eliminará toda proposición de un logos estético para así, en la propia tarea de retención que es ineludible en toda proposición de lenguaje, esclavizar la realidad y sus modos de paso de la manera más discreta y dulce posible. Baudelaire, si bien hiriente y escatológico en los temas, fue generoso y delicado con la ontología de lo transitorio. Condescendiente y comprometido con el movimiento, renuncia a un logos de la Belleza, deja de someter la realidad a las aristas de una idealidad –ya sea ésta científica, lógica o moral–, para testificar la fragilidad de los acontecimientos con su reinversión del valor de lo inorgánico. Es decir, esa mirada de Gorgona que en el arte vendría a rescatar las excrescencias que en la vivencia materialista y científica de la realidad se sorteaban impunemente. Baudelaire está con ello abriendo múltiples puntos de ruptura que en Nietzsche serán retomados y nuevamente configurados. Yo rescataría tres temas que tienden un puente entre ambos autores: el arte como *poiesis*, el rechazo a la terna Belleza-Bondad-Verdad y el enaltecimiento de lo pétreo como valor estético.

- **MIMESIS VERSUS POIESIS**

Frente a lo que llamó “filosofías de escuela” y “filosofía de catedráticos” en su tercera intempestiva *Schopenhauer como educador* (Nietzsche 2009: 40), Nietzsche buscó una nueva exaltación del pensar.⁹⁰ Tales términos venían a acusar a aquellos modos de hacer filosofía

⁹⁰ “¡Cuánto no nos faltará en Alemania de esta valerosa visibilidad de una vida filosófica! Muy lentamente se liberan aquí los cuerpos, cuando los espíritus parecen haberse emancipado hace ya un tiempo. [...] Kant se

que enmarcaban sus propuestas de pensamiento dentro del argumento de autoridad y la institucionalización de ciertas tendencias filosóficas, como quien trata de poner una red a la acrobacia del pensamiento. Dependiente de la sociedad y del Estado, apoltronada y cómoda, lejos de toda inspiración, de cualquier intento de “audacia y honestidad”, sin ser virtuosa ni abrir espacio alguno para que crezca un ápice de genialidad, se levantaba esa “casta de los sabios”. La tarea vocacional del pensamiento sería, por el contrario, escapar a las tentadoras garras de las modas academicistas, las cuales plantean maneras cobardes de generar discurso. Nietzsche busca recuperar la *parresia* del ejercicio filosófico⁹¹. Bien fuese a través de una filosofía de periodistas –la constatación de que X opinaba Y– o de una filosofía de profesores –es verdad que X afirmaba Y–, el discurso se amparaba y sostenía en fetiches academizados, realizando con ello domesticaciones del vértigo o versiones pop del pensamiento. Éstas, de estética lograda pero carentes de riesgo y honestidad, se dedicaban a imitar tendencias y repetir estructuras, del mismo modo que la torre Eiffel de las Vegas copia a la parisina en un intento pop por mimetizar la realidad. Y así, amparadas en las faldas de la madre mimesis, copiando modos ya legitimados de acceso a la realidad y de tratar los problemas, estos filósofos comodones evitaban el desgarramiento de lo vital y la apertura de horizontes desconocidos. La osadía de Nietzsche será penada, pues como muestra la propia vida del autor, tales salidas del tiesto acaban condenando a los autores o bien al ostracismo académico, o bien a su propia locura ante el obstinado desajuste con el mundo y sus fatigas.

Frente a la imitación, impera en Nietzsche una re-poetización del pensamiento, estrategia que se daba asimismo con Baudelaire en el gremio del arte. Una *poiesis* que, si bien en los campos literarios ya se consentía y exaltaba con la excusa de una élite de la genialidad, por el contrario, en la filosofía, ejercicio pretendidamente serio, sosegado y riguroso, era una

aferró a la universidad, se sometió a los gobiernos, conservó la apariencia de una fe religiosa, soportó vivir entre colegas y estudiantes. Nada más natural, pues, que su ejemplo produjera ante todo catedráticos de universidad y una filosofía de catedráticos. Schopenhauer tiene poco en común con la casta de los sabios, se aparta, aspira a mantenerse independiente de la sociedad y del Estado –éste es su ejemplo, el modelo que ofrece–, por partir de lo más externo. [...] Pues bien, lo que quería decir es que en Alemania la filosofía tiene que aprender con decisión creciente a dejar de ser «ciencia pura». Y ése es precisamente el ejemplo del hombre Schopenhauer.” (Nietzsche 2009A: 40-41; acúdase también al respecto al texto de 1851 “Über die Universitätsphilosophie” de Arthur Schopenhauer)

⁹¹ Sobre el concepto de *parresía* véase Foucault (2004: 37-38)

“Aquel que usa la *parresía*, el *parresíastés*, es alguien que dice todo cuanto tiene en mente: no oculta nada, sino que abre su corazón y su alma por completo a otras personas a través de su discurso. [...] el compromiso implicado en la *parresía* está vinculado a cierta situación social, a una diferencia de estatus entre el hablante y su auditorio, al hecho de que el *parresíastés* dice algo que es peligroso para él mismo y que comporta, de este modo, un riesgo, etc.”

nota discordante. Y es que cuando uno se imagina a un filósofo, la tendencia del imaginario continúa siendo la fatídica butaquita con decorado de estufa a lo Descartes, mas no la atmósfera festiva de un señor entrado en años y carnes bailando desnudo en su cuarto. Las intimidades de las filósofas no serán mentadas por indulgencia hacia esos imaginarios, ya de por sí suficientemente atormentados, ante los bailes en la intimidad de Nietzsche. Redescubrir, pues, la virtud creadora del pensamiento, más allá de tendencias y constataciones en boca de otros pensadores ya institucionalizados, era un canto a la impopularidad, experiencia que vivió Nietzsche en esa marginalidad laboral entre la filología y la filosofía que poca consideración provocaba en ambos campos en vida del autor.

He aquí entonces una primera vocación nietzscheana que sigue la estela aventada por Baudelaire en la literatura: la recuperación de un pensamiento poético y creador. Aunque bien es cierto que no es que Nietzsche floreciese sin influencias y copias de estilo de otros autores. Por el contrario, también tuvo sus devaneos miméticos e inseguridades a través de sus padres espirituales, inicialmente Schopenhauer y Wagner, de los que acabará renegando en su tránsito desde una melancolía romántica y propia del Sileno, hacia la irreverencia festiva del Zaratustra.⁹² La creatividad como valor de la obra se traslada del mundo del arte al del conocimiento y, contra el realismo, se postula la capacidad creadora frente a la mera imitación en *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*. El arte se convierte en paradigma del conocimiento en filosofía y ciencia, cuya inventiva da la pautas de lo que habría de considerarse actividad creadora.

“Ese impulso hacia la construcción de metáforas, ese impulso fundamental del hombre del que no se puede prescindir ni un solo instante, pues si así se hiciese se prescindiría del hombre mismo, no queda en verdad sujeto y apenas si domado por el hecho de que con sus evanescentes productos, los conceptos, resulta construido un nuevo mundo regular y rígido que le sirve de fortaleza. Busca un nuevo campo para su actividad y otro cauce y lo encuentra en el *mito* y, sobre todo, en el *arte*.”

⁹² Compárese tal encomio del bufón zaratustriano con este párrafo de *El Nacimiento de la Tragedia*: “la fantástica y, a primera vista, chocante figura del sátiro sabio e inspirado, ese *hombre estúpido* que contrasta con el dios: una copia de la naturaleza y de sus impulsos más poderosos, por no decir símbolo de la misma a la par que mensajero de su sabiduría y arte; músico, poeta, bailarín y vidente en una sola persona.” (Nietzsche 2007: 149)

Inicialmente la figura del sátiro es calificada de “hombre estúpido” y antípoda de la divinidad, aunque sería necesario analizar con cautela la expresión utilizada por Nietzsche. *Der tumbe Mensch* (Nietzsche 2014: 37), proveniente del adjetivo *tumb*, es un término ya en desuso –no aparece siquiera registrado en diccionarios de relevancia para la lengua alemana como *Duden* y *Langenscheidt*–. El significado de *tumb* es más amplio que una alusión plana a lo estúpido, pues puede referirse tanto a una persona de escasa capacidad intelectual, como también a la persona simple o ingenua.

Confunde sin cesar las rúbricas y las celdas de los conceptos introduciendo de esta manera nuevas extrapolaciones, metáforas y metonimias; continuamente muestra el afán de configurar el mundo existente del hombre despierto, haciéndolo tan abigarradamente irregular, tan inconsciente, tan inconexo, tan encantador y eternamente nuevo, como lo es el mundo de los sueños.” (Nietzsche 1980: 17-18)

“Lo que en esa época logré aferrar fue algo terrible y peligroso: un problema con cuernos; no necesaria y precisamente un toro salvaje; en cualquier caso, sí un problema *nuevo*; hoy diría: el *problema de la ciencia* como tal, de la ciencia comprendida por vez primera como una dimensión problemática, cuestionable. [...] este osado libro [*El Nacimiento de la Tragedia*] se atrevió a arrostrar por primera vez: *contemplar la ciencia desde la óptica del artista, mas el arte desde la óptica de la vida...*” (Nietzsche 2007: 85)

Además, en otros textos como el aforismo 26 de *Aurora*, la mimesis no será sólo una impostura artística para acallar el vértigo creador, sino además una impostura social y animal, modo de disimular el talento para pasar desapercibido e integrarse con éxito en la intrincada red de relaciones de poder mundanas. La mimesis no es una técnica para alcanzar un valor de verdad, sino más bien un modo de adaptación al medio a través del cual el autor trata de pasar desapercibido. Es decir, se trata de una estrategia de supervivencia animal, a la cual Nietzsche también alude con dureza en la *Tercera Intempestiva* bajo el calificativo de la cobardía:

“Por eso los animales aprenden a dominarse y a disfrazarse hasta el punto de que algunos llegan a adoptar el color de las cosas que les rodean [...] (eso que los investigadores ingleses llaman *mimicry*). Así se esconde igualmente el individuo tras la universalidad del concepto «hombre», se confunde con la «sociedad» y se adapta plenamente a la forma de ser de los príncipes, a las castas, a los partidos, o a las opiniones de su época y de su país.” (Nietzsche 2000: 78)

“Se ocultan tras de sus costumbres y opiniones. [...] ¿Por qué? Por miedo a su vecino, que exige el convencionalismo y se oculta tras de él. [...] Tan solo los artistas odian este indolente dejarse ir a fuerza de convencionalismos y opiniones prestadas, y descubren el secreto, la mala conciencia de cada uno. A saber, que cada hombre es un misterio único.” (Nietzsche 2009A: 25)

- BELLEZA, VERDAD, BONDAD

“¿Sois feos? ¡Bien, hermanos míos! Envolveos en lo sublime, que es el manto de lo feo!”
Nietzsche (1883-85), *Así habló Zaratustra*⁹³

⁹³ En esta cita de *Así habló Zaratustra*, el término que utiliza Nietzsche para referirse a lo sublime es *Erbabne* (forma antigua de Erhabene) que se refiere a lo sublime en cuanto que noble y excelso, a diferencia de *das Ungeheuer* que hace referencia a lo sublime monstruoso.

En segundo lugar, ya Baudelaire comenzaba la ardua tarea de dinamitar un logos de la Belleza en pos de un dar cuenta y revalorizar a través de la estética la multiplicidad cambiante de la experiencia. Esto se ejecuta en dos giros relacionados.

Por un lado, se abandona la aspiración a una imagen de belleza que, incólume, esté esperando a ser rescatada y beatificada a través de la genialidad del artista, héroe capaz de desenterrarla de tal abatida y difusa realidad. Las cosas bellas se quedan sin ese reflejo perenne que daba la constatación de estar revelando no una simple imperfección material, sino una envidia o tentación de aquella belleza sostenida en la eternidad de otros mundos.

Por otro lado, una vez caída la aspiración a un logos estético, también se derrumban en sincronía el sostén de aquellos morales y epistémicos, es decir, se produce una discontinuidad entre Belleza, Verdad y Bondad. Sólo así, en la medida que el arte se desintoxica de esa tentación platónica que le lleva a idílicas evasiones en otros mundos, puede accederse a la belleza de la carroña propuesta por Baudelaire en su poema. Baudelaire renuncia a la sustancia para recuperar el mundo, no ya como espejo teológico u organismo vivo de delirio panteísta, sino como ese monstruoso tránsito que permanentemente muta.

Baudelaire es un primer intento literario en el siglo XIX de esa voluntad por tentar lo transitorio, la cual tendrá continuidad en Nietzsche a través de lo heracliteano, la tensión entre logos y devenir, y la dialéctica Apolo-Dioniso.⁹⁴ Nietzsche va dejando caer la presupuesta continuidad entre valores cognoscitivos, morales y estéticos casi por su propio peso, ejerciendo violencias parciales, pequeñas trincheras que van agujereando el secular encadenamiento de tales valores.

Comencemos por aquella crítica de Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia*, procedente de su inicial conferencia “Sócrates y la tragedia”, la cual pronunció en Basilea el 18 de febrero

⁹⁴ Safranski (2010: 171) señala respecto al tema del devenir en Nietzsche la fuerte influencia del pensamiento del filósofo Afrikan Spir: “La filosofía de Spir parte del pensamiento de que el concepto de sustancia no tiene ninguna realidad, pues en la realidad sólo se da un constante devenir. El principio de identidad $A=A$, sólo se da en el espacio lógico, en la realidad no hay nada que sea idéntico a sí mismo, nada que permanezca igual, ni siquiera en el instante de la afirmación de la igualdad. Por tanto, para Spir, la esencia revelada del mundo, que está encubierta por el espacio lógico y el lenguaje, es el mundo del devenir absoluto.” Reseño brevemente aquí este asunto porque, si bien en este capítulo trataré el asunto de la realidad absoluta como problema experiencial en Nietzsche, es decir, cómo hacerse partícipe de la comunión extática con el mundo sin arrojarse del todo a través de la mediación apolínea, éste es también un problema de teoría del conocimiento y puede tratarse desde otras perspectivas.

de 1870. Nietzsche condenará la continuidad trinitaria entre Bondad, Verdad y Belleza bajo el nombre de socratismo. Según Nietzsche, la tragedia agonizaba ya con Eurípides, en quien tal expresión artística era ya “figura degenerada” (Nietzsche 2004: 226) inclinándose hacia la autotransparencia del lenguaje y la democratización del habla:

“Eurípides llegó poco a poco a una forma poética cuya ley capital decía: «todo tiene que ser comprensible, para que todo pueda ser comprendido».” (Nietzsche 2004: 230)

Sócrates es interpretado como continuidad de este primer declive en Eurípides de la tragedia hacia el drama, aquel porte de los “fanáticos de la lógica” (Nietzsche 2004: 234), quienes consideran que “«La sabiduría consiste en saber» y «no se sabe nada que no se pueda expresar y de lo que no se pueda convencer a otro»” (Nietzsche 2004: 234). Prevalecería, pues, el símbolo socrático como aquella imposición de una “estética racionalista” (Nietzsche 2004: 230), de contenidos y formas plenamente conscientes, las cuales también invaden el lenguaje y que Nietzsche rechazará. Más interesado en mostrar y tocar, con la prudencia de un lenguaje que sirva de muro de contención a la siempre potencial entrega a un dionisismo suicida, este carácter porfiador del mundo socrático, que requiere demostrar para afirmar, saber y desvelar, cual Tomás el apóstol metía los dedos en las llagas de Cristo, le parece a Nietzsche síntoma de una insolencia pretenciosa. Los auténticos héroes trágicos más que hablar, balbucean, dejando un espacio oscuro entre sus actos y la autorreflexividad sobre los mismos. Muestran sin necesidad de demostrar.

“Eurípides es el primer dramaturgo que sigue una estética consciente. Intencionadamente busca lo más comprensible: sus héroes *son* realmente tal y como hablan. Pero dicen todo lo que son, mientras que los caracteres esquileos y sofocleos son mucho más profundos y enteros que sus palabras: propiamente sólo balbucean acerca de sí. Eurípides crea los personajes mientras a la vez los diseca: ante su anatomía no hay ya nada oculto en ellos.” (Nietzsche 2004: 232)

En comparación a ello, ahora con el socratismo se impone sobre la intuición la conciencia, capaz esta última no ya de rozar o evocar ciertos estados del alma, sino de desplegarlos, desnudarlos, mostrarlos de manera plana e instructiva sin que queden al margen aristas ocultas. La vida busca en tal tendencia socrática desplegarse plena y transparente en el conocimiento y sus formas estéticas, forzando una vida presentada como integridad abierta y sin misterios, donación de una mismidad absoluta.

Sócrates es el primer paso de lo que Nietzsche denomina “consonancia terrestre” (en

Safranski 2010: 154-55), concepto que vendría a señalar algo así como una “pérdida de conciencia vertical”, entendida ésta no en un sentido teológico-cristiano sino cósmico – concepto que propongo y al cual hago alusión extensiva en el capítulo quinto–. Se ha producido la esperanza no sólo de una sociedad, sino de un cosmos, una vida, un fondo de existencia revelables científicamente en su totalidad. Se trata de una suerte de intoxicación cocainómana de la conciencia: de un saber que quiere creer que todo lo puede, que todo es cognoscible y dominable, que nada puede resistirse en la oscuridad inquietándonos.

Ante tal epistemología triunfante, no es entonces de extrañar que Nietzsche recupere a Prometeo, símbolo para él aún vigente de la pregunta inicial del ser humano: aquella conciencia de una distancia entre los dioses y los hombres, señal de una incertidumbre que no cesa de palpar. Sin embargo, el mito de Prometeo aburría tremendamente a la modernidad. Kafka señalaría en su bellissimo y breve relato el abandono de tal fastidiosa piedra, la cual quedó abandonada por una sociedad que quería, no ya tocar a los dioses, sino más bien hacerles sombra, excitándose de un tiempo a esa parte con promesas de progreso, ciencia y tecnocristianismo saint-simonista.

“La diferencia entre el conocimiento socrático y el trágico se cifra, según Nietzsche, en que Sócrates no conoce aquel punto donde el conocimiento «tiene la vista clavada en lo que no puede esclarecerse» (GT 1, 101). En el universo socrático del espíritu hay una luz constante, y las oscuridades que puedan presentarse se tienen por provisionales.” (Safranski 2010: 154)

Sócrates vendría a ser un pretencioso sabelotodo: alguien que trata de hacer de todo objeto, potencial objeto de conocimiento del que él se erige señor y sabedor. Y es que Sócrates pretende “no sólo conocer el ser, sino corregirlo” (citado en Safranski 2010: 154). Nietzsche, por el contrario, en comparación con su declarado enemigo Sócrates, es un pretencioso vitalista que trata de convertir todo objeto en objeto vital, queriendo revivificar incluso el discurso, *pathologizarlo* a través del aliento de una escritura musical.

Contra esta nitidez que se impone al habla y al conocimiento desde el socratismo, Nietzsche abre la duda de una oscuridad vital que siempre queda al margen de lo decible y pensable. La tesis nietzscheana en la cual se apoya la dialéctica Apolo-Dioniso es que, a la base del “deseo de belleza” del mundo griego, de la plasticidad, la imagen, lo figurativo y el sueño –por tanto, lo apolíneo–, se hallan, por el contrario, “la carencia, la privación, la melancolía, el dolor” (Nietzsche 2007: 87), los cuales son eco, presentimiento, “fuerzas

apenas sentidas y no condensadas en una imagen” (Nietzsche 2007: 150) de un sustrato metafísico de horror y escasez que configura el polo dionisiaco. La consecuencia de esta tesis Apolo-Dioniso es que pesimismo e impulso revolucionario surgen como comportamientos estéticos, que no morales, de la manera “genuinamente metafísica” (Nietzsche 2007: 90) de estar en el mundo.⁹⁵ Este sustrato metafísico de horror y escasez, el cual desemboca en el consuelo artístico de la belleza y de la tragedia como máxima estética de vida, fue aderezado por el Nietzsche de 1872 con una esperanza ciega en el romanticismo y un impulso nacionalista del renacimiento del espíritu trágico de los griegos en el “ser alemán”.

Las redirecciones hacia un dionisismo más jovial y epicúreo tendrán lugar tardíamente, a través del prólogo añadido en 1886 *Ensayo de autocrítica* al inicial *El Nacimiento de la Tragedia* y los cuatro libros de *Así habló Zaratustra*, en cuya redacción trabajó entre 1883 y 1885. A pesar de que la dialéctica Apolo-Dioniso sí soporta el paso del tiempo en Nietzsche, *Ensayo de Autocrítica* corrige cierta impostura político-estética que en *El nacimiento de la tragedia*, por el contrario, era privilegiada. Como señala Germán Cano⁹⁶, la anterior heroicidad de un espíritu trágico que exaltaba el lamento, la gravedad y la hondura serán releídos ahora con la figura bufonesca de Zaratustra en clave crítica del demonio de “lo serio, grave, profundo, solemne: era el espíritu de la pesadez” (Nietzsche 1981: 70-71).

En la experimentación del espíritu trágico o ese pesimismo originario como sustratos estético-metafísicos han de darse otros bálsamos estéticos más allá de la exacerbación de una melancolía romántica hasta la náusea, la cual para Nietzsche representarán como máximos exponentes la deriva musical wagneriana y el chauvinismo del ser alemán. Ese alivio inmanente, frente al cual el romanticismo acabaría desembocando en una impostura cristiana, culpable, cautelosa y fallida, lo encuentra Nietzsche en la risa, la ironía, el baile y la figura del filósofo-bailarín Zaratustra. Sus dos primeras partes ya habían sido publicadas en 1883 con escasísima repercusión y en 1886, coincidiendo con *Ensayo de Autocrítica*,

⁹⁵ La expresión alemana utilizada por Nietzsche (2014: 7) en el ensayo posterior *Versuch einer Selbstkritik* para referirse al arte en contraposición a la moral es “die eigentlich metaphysische Tätigkeit”. *Tätigkeit* que se ha traducido por actividad, pero no sólo tiene la connotación de una acción, sino la de una profesión o quehacer en el que uno es activo. De ahí saldría una definición de lo humano en Nietzsche en tanto que ser dedicado al arte, lo artístico como rasgo definidor de lo humano.

⁹⁶ “[...], no es extraño que Nietzsche se sienta poco a poco fascinado por la mirada cómica frente a la trágica o la simplemente nihilista. Habrá quienes preferirán ver en la obra al heroico «matador de dragones» de camino a lo sublime, lo monumental, [...]; otros se toparán con un camino secreto a la comicidad, con el clown bailarín y casi dadaísta que aparece en el ensayo de autocrítica, [...]” (German Cano en Nietzsche 2007: 47)

Nietzsche las encuadernará en un solo volumen con la añadidura de un tercer libro. Con ello se va a producir un tránsito temático que, sin abandonar el espíritu de la música, desplaza el peso expositivo desde la música hacia la danza. Ésta, que ya fue introducida de puntillas en algunos pasajes del inicial *El nacimiento de la tragedia*, aparece ahora como mutación de un espíritu trágico melancólico en un espíritu trágico jovial y sonriente. La pose melancólica del romántico es sustituida por la del grotesco Zaratustra, que se nos presenta cual *pharmakon* estético del genuino espíritu trágico:

“¡Alzad vuestros corazones, hermanos míos, arriba, más arriba! ¡Pero tampoco olvidéis vuestras piernas! ¡Alzad también vuestras piernas, avezados bailarines, y, más aún, ¡sosteneos también con la cabeza! Esta corona de reidor, esta corona de rosas, yo mismo me la he colocado en la cabeza; yo mismo he santificado mi risa. Hoy no he encontrado a nadie lo suficientemente fuerte para ello. Zaratustra el bailarín, Zaratustra el ligero, el que, presto al vuelo, listo y dispuesto, hace guiños a todos los pájaros, el divinamente ligero.

Zaratustra el que dice la verdad, Zaratustra el que ríe verdad, ni el impaciente ni el intolerante; alguien que ama los saltos y las evasivas; ¡yo mismo me he ceñido esta corona! Esta corona de reidor, esta corona de rosas. ¡A vosotros, hermanos míos, os lanzo esta corona! He santificado la risa. Vosotros, hombres superiores... ¡aprendedme a reír!” (Nietzsche 2007: 96)

Así finaliza *Ensayo de Autocrítica*, con una cita de la cuarta parte del Zaratustra, aquella que tras la escasa repercusión de las tres primeras quedó relegada a la edición privada de cuarenta ejemplares en 1886 y que no vería la luz pública hasta 1890. La figura de Zaratustra encarna la recuperación de un genuino espíritu trágico que la seriedad romántica de *El nacimiento de la tragedia* habría solapado. A Nietzsche por fin le sale la risa impertinente y honesta de aquel que sabe que el conocimiento no fue más que un instante fallido en un universo de estrellas titilantes.⁹⁷ Entonces Nietzsche reconduce el carácter genuino del espíritu trágico desde la impostura autocomplaciente del sufridor romántico, acusada de un cierto efecto teatral intolerable, a la socarronería de aquel que, como Epicuro, justamente porque sufre, es optimista y, en vez de plañir, se preocupa de disfrutar, ironizar y alivianar la existencia.⁹⁸ Haber llorado para aprender a reír luego; de tal giro pende la oscilación entre

⁹⁷ Esto es un parafraseo en honor al siguiente fragmento nietzscheano que inaugura *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*:

“En algún apartado rincón del universo, desperdigado de innumerables y centelleantes sistemas solares, hubo una vez un astro en el que animales astutos inventaron el conocer. Fue el minuto más soberbio y más falaz de la Historia Universal, pero, a fin de cuentas, sólo un minuto.” (Nietzsche 1980: 3)

⁹⁸ “¿Acaso fue Epicuro optimista precisamente por ser un hombre *que* sufría?” (Nietzsche 2007: 89) El

El Nacimiento de la Tragedia y Así habló Zaratustra, o como comenta en *Nietzsche contra Wagner. Documentos de un psicólogo* “las rebeldías cínicas [...] de las que sólo es capaz el que más sufre, [...]” (Nietzsche 2003A: 248). *Ensayo de Autocrítica* es una revisión crítica de *El Nacimiento de la Tragedia*, pero es al mismo tiempo una glosa, un comentario de texto a la obra que considera broche crítico de los excesos de su primera visión del espíritu trágico.

Bien es cierto que, respecto a la primigenia inclinación nietzscheana por lo grotesco y lo feo, hay dos comentarios reseñables anteriores a la publicación de *El Nacimiento de la Tragedia* en 1872, ambos recogidas por Safranski (2010: 45-47). Fue a raíz de su ruptura con la religión, la cual comenzó en 1865, momento en que interrumpe sus estudios de filosofía en Bonn para dedicarse en exclusiva a la filología clásica y tiene una disputa con su madre, cuando Nietzsche comienza a interesarse por lo feo. Su madre quería hacer de Nietzsche un pastor y se disgustó con extremo patetismo y espaviento cuando el hijo se negó a participar en la eucaristía. En una carta del 11 de junio de 1865 a su hermana acerca del asunto de la religión, aparecerán sus primeras ideas de ruptura entre la belleza, la verdad y la bondad, afirmando que la verdad puede ser “muy repugnante y fea”. Ese mismo año llega además a sus manos en un anticuario en Leipzig *Die Welt als Wille und Vorstellung* de Schopenhauer. En una carta a Mushacke del 11 de julio de 1866 dice que con Schopenhauer la vida se ha hecho “más interesante aunque también más fea.”

Además del fondo de horror que comienza configurando la literatura de lo dionisiaco, *Aurora* es nueva brecha hacia el derrumbe de la manida trinidad Verdad-Bondad-Belleza. En el apartado 468, al igual que en anteriores como el 18 o el 30, todos ellos dedicados a la crueldad, Nietzsche defiende la belleza del hombre malvado en un intento de separación entre juicios morales e idea de belleza, equiparando el placer estético sobre lo malicioso con el que se obtiene admirando salvajes parajes:

“Del mismo modo que, curiosos y alegres, paseamos por la naturaleza [...], así también deberíamos pasear entre los hombres como descubridores y acechadores [...] a fin de poner en evidencia la belleza que les es propia: soleada en éste, tempestuosa en aquél, como a media luz y bajo un cielo de lluvia en otro. ¿Es que acaso está prohibido *disfrutar* del hombre *malvado*, como se disfruta de un paisaje

trasfondo de filosofía epicúrea en Nietzsche en relación con el apartado 45 de *La Ciencia Jovial* es señalado por Germán Cano en sus comentarios en una edición española de *El nacimiento de la tragedia*.

salvaje, con sus propias líneas atrevidas y sus efectos de luz, [...]? Sí, está prohibido: hasta hoy se ha pensado que lo único lícito es buscar la belleza en lo *moralmente bueno* – razón suficiente de que se hayan descubierto tan pocas cosas y que se haya tenido que perseguir bellezas imaginarias, carentes de carne y hueso. Tan cierto como que existen entre los hombres malvados cien tipos de felicidad –que los buenos no pueden ni sospechar–, existen entre ellos cien clases de belleza, muchas de las cuales todavía no han sido descubiertas.” (Nietzsche 2000: 259-260)

Como señala Nehamas (2002: 59), Nietzsche es un esteticista y hay en él una “confianza esencial en modelos artísticos como modo de entender el mundo y la vida, como forma de analizar a las personas y sus actos. Tal esteticismo es el resultado de su afán por situar el estilo en el centro de su pensamiento [...]” Por tanto, la Belleza deja de ser la garantía de un derecho artístico e incluso vital. Con Nietzsche, es la posesión y reafirmación de un estilo la justificación de su propia existencia, en cuanto que la cuestión del estilo se trata de la osadía de un ejercicio de *poiesis* que abandona la zona de confort de los modos ya dados para confiarse, por el contrario, al vértigo de aquella mirada a tientas sobre lo que todavía no ha sido precisado, formalizado y sometido.

Asimismo, si el baremo estético de la existencia deja de ser la Belleza, el baremo epistémico deja de ser la Verdad. Nietzsche pasa a adquirir un compromiso con una suerte de honestidad, veracidad y desnudez del hombre ante el estilo adquirido, la responsabilidad ante los matices propuestos. Convocando nuevamente a Nehamas (2002: 61), quien hace referencia al prefacio de *La genealogía de la moral*, dice lo siguiente acerca de la cuestión de la veracidad de la existencia en Nietzsche: “Lo que importa no es si nos gusta o no nos gusta una interpretación, sino si esa interpretación se enmascara bajo algo que no es.”⁹⁹ Por lo tanto, el esteticismo de Nietzsche tiene más que ver con una propuesta de honestidad vital que con una idea de Belleza ideal que hubiese de encontrar su emplazamiento en el mundo.

Además, la naturaleza, en oposición al imaginario bucólico que también criticaba Baudelaire, acontece en Nietzsche como expresión de crueldad, estilo éste que queda

⁹⁹ El texto que señala Nehamas es el siguiente, perteneciente al segundo párrafo de *La genealogía de la moral*:

“No tenemos derecho a hacer nada disgregadamente ni dar con la verdad *disgregadamente*. Sino que, más bien, con la misma necesidad con la que el árbol da sus frutos, crecen de nosotros nuestros pensamientos, nuestros valores, nuestros <si> y <no> y <si...>, emparentados todos entre ellos, referidos unos a otros y dando testimonio de una misma voluntad, de una misma salud, de un mismo humus, de un mismo sol. ¿Os saben bien a *vosotros* estos frutos nuestros? Pero ¡qué les importa eso a los árboles! ¡Qué nos importa a *nosotros*, a nosotros los filósofos!...” (Nietzsche 2007a: 24)

justificado en calidad de posición estética. Si a la base del mundo griego está lo horrible es porque Nietzsche presenta una suerte de jerarquía universal teologizada o aristocracia en lo cósmico; es decir, que para que haya arte, el mundo ni es ni ha de ser democrático.¹⁰⁰ Como también señala Safranski (2010: 157), hay en Nietzsche una suerte de aceptación del estado de cosas. La naturaleza aparece no como redención de la maldad del mundo o como ideal ilustrado. Por el contrario, el mundo, justamente sólo en cuanto cruel, grotesco, agonal y desbordado por dudas epistémicas insalvables, puede dar lugar al arte. Como señala en *Más allá del bien y del mal* (1886), la naturaleza aparece como voluntad de obediencia a unas leyes sociales que han sido interiorizadas. Y es sólo a partir de esas tiranías y servidumbres voluntarias cómo según Nietzsche (2001: 127) han prosperado “virtud, arte, música, danza, razón, espiritualidad”.¹⁰¹

• LO INORGÁNICO

Un tercer tema que propone un nexo entre Baudelaire y Nietzsche es la revaloración de lo

¹⁰⁰ El problema de lo democrático asociado a la vulgarización y ocaso de la sociedad aparece en Nietzsche en referencia al problema de la mediocridad en los modos de escritura en *Así habló Zaratustra* y en relación al clima decadente de la modernidad en *Ensayo de Autocrítica*.

“¿Y si acaso, a pesar de todas las «ideas modernas» y de los prejuicios del gusto democrático, la victoria del *optimismo*, el predominio de la *racionalidad*, el *utilitarismo* práctico y teórico, por no hablar de la propia democracia, fenómeno contemporáneo suyo... y si todo esto, no fuera sino síntoma de una fuerza declinante, de vejez inminente y de cansancio fisiológico? Y *no*, en realidad de pesimismo?” (Nietzsche 2007: 89)

“El que a todo el mundo le sea lícito aprender a leer corrompe a la larga no sólo el escribir, sino también el pensar.

En otro tiempo el espíritu era Dios, luego se convirtió en hombre, y ahora se convierte incluso en plebe.

Quien escribe con sangre y en forma de sentencias, ése no quiere ser leído, sino aprendido de memoria.” (Nietzsche 2007: 69)

¹⁰¹ Bien es cierto que, posteriormente, en el caso Wagner, Nietzsche va a distinguir entre dos modos de arte. Uno responde a una interiorización de la obediencia social y que funciona sólo a modo de ortopedia e institución de control. Nietzsche apelará a este ejemplo para criticar el chauvinismo nacionalista del “ser alemán”. El otro modo sí haría alusión a un arte libre, más centrado en el movimiento de una expresión propia que celebre el estar en la vida. Esta oposición se plasmará a través la contraposición de las metáforas sobre “Alemania y buenas piernas” o “pies ligeros” y “hermosos tobillos”, imágenes en las que nos detendremos a lo largo del capítulo.

La cita completa de este párrafo 188 de *Más allá del bien y del mal* hace referencia a una contraposición entre la actitud del *laisser aller* y la disciplina de lo arbitrario, pero inevitable, para la generación de las artes:

“Pero la asombrosa realidad de hecho es que toda la libertad, sutileza, audacia, baile y seguridad magistral que en la tierra hay o ha habido, bien en el pensar mismo, bien en el gobernar o en el hablar y persuadir, en las artes como en las buenas costumbres, se han desarrollado gracias tan sólo a la «tiranía de tales leyes arbitrarias»; y hablando con toda seriedad, no es poca la probabilidad de que precisamente esto sea «naturaleza» y «natural» – ¡y *no* aquel *laisser aller*! [...] Lo esencial «en el cielo y en la tierra» es, según parece, repitámoslo, el *obedecer* durante mucho tiempo y en *una única* dirección: con esto se obtiene y se ha obtenido siempre, a la larga, algo por lo cual merece la pena vivir en la tierra, por ejemplo virtud, arte, música, baile, razón, espiritualidad, – algo transfigurado, refinado, loco y divino.” (Nietzsche 2001: 126-127)

pétreo, desprendido éste de un *logos* o de una presuposición teológica. Ya era expuesto en el primer capítulo cómo Baudelaire hacía de la mitología de la Gorgona la narración de una esteta. La Gorgona se consolidaba como aquella figura que recupera un plus extático de vida en la obra de arte a través de la transformación de la carne en piedra: la palabra escrita es la piedra del lenguaje, su soporte inorgánico y fósil. Siguiendo con el ya referido esteticismo de Nietzsche, el alemán coincide en este aspecto con Baudelaire y plantea la obra de arte, incluso aquella que se hace tomando como materia la propia vida, como modo de superación del dolor o como elevación estética a pesar del sufrimiento. Como recoge Safranski (2010: 26-27), así se expresaba Nietzsche durante su año de servicio militar en 1867:

“Es una buena cualidad la capacidad de poder ver su propio estado con ojos de artista, la de tener una mirada de gorgona incluso en medio de los sufrimientos y dolores, en medio de las incomodidades y cosas semejantes, aquella mirada que instantáneamente lo petrifica todo en una obra de arte, la mirada venida del reino donde no hay ningún dolor.”

Asimismo, lo inorgánico amenazante que suponía el mundo industrial trataba de ser reconvertido por Baudelaire en una inorganicidad deseante. Si Baudelaire transformaba lo inorgánico del mundo en un modo de culto a la sensualidad, tal y como se mostraba en la contradicción del encuentro de miradas de los amantes en “Los ojos del pobre”, Nietzsche, más allá de lo sexy, buscará una traducción de la inorganicidad inclinada hacia lo cósmico. Safranski (2010: 242) bautiza tal sentir como “añoranza mineral”. La piedra sería “la última conclusión de la sabiduría” pues “la verdad de lo orgánico es lo inorgánico”. Rémi Soulié (2014: 26), en su lectura de la obra nietzscheana en *Nietzsche ou la sagesse dionysiaque*, habla de “puissance cosmique du règne végétal, [...]”, pues el mundo excedente a lo humano contiene una superación de las perífrasis de la vida sensitiva y de sus quehaceres hacia un mundo regido exclusivamente por fuerzas. Nietzsche, si bien fue también redentor de lo inorgánico, se alejó, en oposición a Baudelaire, de lo pétreo como potencial redescubrimiento erotizado. Al respecto han de tenerse en cuenta, y caer en comprensiva gracia, los tormentos de este alemán hacia el mundo de aquellos quehaceres orgiásticos que tenían que ver más con el mundo de los hombres que con ese universo de fuerzas ocultas sin cuerpo ni rostro alguno, ni tampoco lentejuela o gasa. La humanización del paroxismo conseguía sacar a la luz las torpezas y fragilidades más encomiables de nuestro filósofo, como cuando no sabiendo qué hacer en un prostíbulo en Colonia en 1865 se puso a tocar

el piano –chascarrillo de escasa credibilidad, anécdota exagerada o trauma psicoanalítico que recogió Thomas Mann en su ensayo de 1947 *La filosofía de Nietzsche a la luz de nuestra experiencia*, a través de una anécdota del amigo de estudios de Nietzsche Paul Deussen—. Como explica y recopila Safranski (2010: 242-243), es en una serie de notas de 1881 bajo el título “Pensamientos principales”, en las que comienza a despuntar el interés de Nietzsche por lo inorgánico:

“¡El mundo muerto! ¡Eternamente movido y sin error, fuerza contra fuerza! ¡Y en el mundo sensible todo falso, presuntuoso! Es una fiesta pasar de este mundo al “mundo muerto.”

“Más allá de “mí” y de “tí”! ¡Sentir cósmicamente!”

“Mi tarea: la deshumanización de la naturaleza y luego la naturalización del hombre, una vez que ha logrado el concepto puro de “naturaleza”.”

Tal voluntad cósmica pareciese tener que ver con una proyección hacia la comunión con el mundo más que con una preocupación por la comunidad, un salto de los entresijos humanos a la “naturaleza”, término también de evocaciones polifónicas en Nietzsche. En este sentido, la excitación nietzscheana bien podría decirse que se alejaba de aquella de Baudelaire en el siguiente tema: la arenga poliamorosa de Schiller en pos del abrazo colectivo¹⁰² o el ser en la multitud en Baudelaire, eran temas que a Nietzsche le provocaban escasa, cuando no nula, excitación. Hizo sus intentos de filosofía política, pero realmente fue más bien un solitario con escaso *savoir faire* para determinados asuntos mundanos; ineptitud prosaica, pero gran ventaja literaria, que le hizo dar el salto hacia otros paraísos, terrenales aunque ignorados, que consiguió resignificar, creando un punto de inflexión en el modo de hacer filosofía. Nietzsche, filósofo del derroche, encuentra en la comunidad un despilfarro a destiempo, excesivo en cuanto que es absurda cobardía y miedo al vecino, un desconsuelo del que, para salvarse uno, bien se necesita de un sentimiento de comunión con la naturaleza. Baudelaire se disuelve en lo antropomórfico, mientras que Nietzsche extiende su campo de disolución a una naturaleza polimórfica, más allá de lo *humano*, *demasiado humano*, en un ejercicio de comunión sin comunidad –tesis que expondré de manera más extensa en el capítulo quinto–.

Bien es cierto que Nietzsche, arengador de la naturaleza, realiza sin embargo una crítica

¹⁰² Me refiero aquí a algunos versos de la última estrofa de la *Oda a la Alegría*, escrita en 1785: “Seid umschlungen, Millionen!/ Diesen Kuß der ganzen Welt [...]” (¡Sed abrazados, millones!/ Este beso para el mundo entero).

similar a la que lleva a cabo Baudelaire sobre el universo de lo natural. Si Baudelaire nos inquietaba con esa saciedad gorrina de la naturaleza, Nietzsche nos hablará en *Schopenhauer como educador* de una saciedad estúpida: aquella del animal que se contenta con la mera existencia, sin necesitar de un sentido, sintiéndose ya completo y perfecto en su mero estar dado a la existencia.

“Depender tan ciega y locamente de la vida, sin esperar la menor recompensa, sin saber en modo alguno qué significa tal castigo ni menos su porqué, aspirando, por el contrario, a él como si se tratara de algo gratificante, con la estupidez de un deseo deprimente: eso es ser animal. Y si la naturaleza entera se agolpa alrededor del hombre, lo hace dando a entender así que precisa de él para redimirse de la maldición de la vida animal, y que, en definitiva, la naturaleza se mira en él como en un espejo en el que la imagen de vida le es devuelta cargada de significado metafísico y no reducida a mero sentido.” (Nietzsche 2009A: 69)¹⁰³

Nietzsche abandona la ciudad, mas no para retornar a una naturaleza saciante y agotada, sino porque la naturaleza oculta un valor metafísico que hay que saber destilar. El alambique será el valor estético, recurso e inclinación de los sabios¹⁰⁴, instrumento que aparece como forma de donar autoconciencia a la naturaleza: saberse bella. En continuación con la teoría del genio de Balzac, Nietzsche, en vez de renunciar a la naturaleza como Baudelaire, pretende devolverla reconocida en su belleza:

“Se trata de la idea fundamental de la cultura, en la medida en que nos impone a cada uno de nosotros una única tarea: *alentar el surgimiento del filósofo, del artista y del santo en nosotros y fuera de nosotros, trabajando así a un tiempo el perfeccionamiento y la consumación de la naturaleza*. Porque al igual que precisa del filósofo, la naturaleza tiene necesidad del artista, y ello con un fin metafísico, esto es, para clarificarse sobre sí misma, para poder ver por fin ante sí, bajo una forma pura y acabada, lo que en el desasosiego de su devenir nunca le es dado ver claramente.” (Nietzsche 2009A: 73)

En tal propósito se observa en este primer Nietzsche un acusado deje romántico: la huella del genio sobre el paisaje, la romantización de la ya mencionada figura de Donna Haraway del testigo modesto. Es la metáfora de la imagen del caminante mirando al acantilado de

¹⁰³ De tal concepto de naturaleza como forma de cretinismo también habla nuevamente en *Schopenhauer como educador* cuando habla de la naturaleza como exceso “virginal” e inocente, por lo que la posterior noción del *tumber Mensch* en *El Nacimiento de la Tragedia* en tanto que ser estúpido o ingenuo, tiene sus antecedentes en esta obra de 1874: “El proceder de la naturaleza se asemeja al despilfarro. Y, sin embargo, no se trata del despilfarro de una ultrajante exuberancia, sino de la de la inexperiencia.” (Nietzsche 2009A: 98)

¹⁰⁴ Nietzsche menciona esa culminación del genio como un valor hacia lo bello, más que hacia lo moral y político, en *Schopenhauer como educador*. Texto en el que, como señala Jacobo Muñoz, Nietzsche cita la segunda estrofa del poema de Hölderlin “Sócrates y Alcibíades”: “[...] esos victoriosos que precisamente porque han pensado lo más hondo, aman lo más vivo y, como sabios que son, terminan inclinándose ante lo bello.” (Nietzsche 2009A: 38)

nubes de Caspar David Friedrich. Podría decirse que el romanticismo no fue tanto mirar las nubes en sí, sino verse a uno mismo siendo el caminante que observa desde las montañas. La vuelta romántica a la naturaleza no se trató tanto de un volcarse hacia la contemplación, como de un regusto de la conciencia mirándose a sí misma en la naturaleza. No es que el acantilado sea sólo bello en sí, sino que el acantilado nos queda bien cuando somos nosotros quienes lo contemplamos y lo devolvemos con una belleza destilada de esa primigenia materia, bella pero también abrupta, inconsciente y torpe, algo así como un refinamiento instrumentalizado a lo *My Fair Lady*. Son los primeros efectos cinematográficos de montaje, preámbulos de la posmodernidad, turismo pictórico mucho antes del turismo del *selfie*: no importa tanto el paisaje en cuanto tal, sino el paisaje en la medida que es escenario cambiante para la presentación del sujeto.¹⁰⁵ Se trata de la creación de escenarios a medida del hombre: la naturaleza se muestra para nuestro deleite estético al igual que la ciudad y sus habitantes se acabarán desplegando de la misma manera como paisaje ante los ojos del *flâneur*.

Si bien Nietzsche se exilia del mundo urbano, comparte con Baudelaire una serie de bases estéticas y epistémicas, las cuales los hacen parecer, como poco, hermanos bastardos en sus discontinuidades. La cultura, entendida no como impostura y artificio de deshonestos entresijos sociales, se descubre con Nietzsche como un valor de refinamiento y también de contención de esa “sagrada naturaleza” (Nietzsche 2009A: 60). He aquí el valor de lo apolíneo que se despliega al compás de tal Dioniso terrorífico y atrayente, el cual “arroja[ndo] lejos con desprecio todo ese ornato multicolor que hasta hacía bien poco le había parecido lo más humano en él, sus artes y sus ciencias, las ventajas de su vida refinada; golpea con el puño las murallas a cuya sombra degeneró y clama por la luz, el sol, los bosques y las rocas.” (Schopenhauer 2009A: 60) Y por ahí empezaremos para desplegar el tránsito entre el espíritu de la música en *El Nacimiento de la Tragedia* y la jacarandosa danza en *Zaratustra*: abandonando las murallas de Troya en pos de un peregrinaje hacia la naturaleza.

¹⁰⁵ Esta tesis es la que también expresan Martín de Riquer y José María Valverde en su lectura del Romanticismo en su *Historia de la Literatura Universal*:

“El espíritu romántico se ve a sí mismo elevándose, soberano, por encima de la naturaleza, que aun con toda su sublimidad, sólo vale en cuanto reflejo y resonancia del alma.” (Riquer/ Valverde 1994: 5)



2.2. Caspar David Friedrich (1818), *Der Wanderer über den Nebelmeer*, Hamburger Kunsthalle.

NATURALEZA RESURRECTA

Nietzsche, cuerpo hastiado de la ciudad, retorna a la naturaleza, movimiento nada extravagante con el ambiente decimonónico que en paralelo saturaba ideológicamente tanto lo agreste como lo urbano. El siglo XIX ya venía produciendo una masiva repoblación fantasmagórica de la naturaleza y Nietzsche se une a tal santa compañía.

Con el pensamiento moderno, la Revolución científica del siglo XVII y la Ilustración, la dicotomía naturaleza-cultura se instituyó como verdad y la categoría de razón como lugar común donde verdad, saber, dominio y espacio de realización del ser humano confluían. La Ilustración trató de plegar la totalidad del saber en el proyecto enciclopédico y nociones como “cultura” o “razón” se erigieron cual estandartes epistémicos de una revolución política en la que los males del ser humano tendrían fin con la medicina del saber.

De la Revolución Francesa como multitud descabezada, la razón y sus motivaciones ilustradas pareciesen haber quedado, ante tal despliegue de violencia, como polo exonerado de la dicotomía naturaleza-cultura. Si bien el positivismo científico y el materialismo alcanzaron altas cotas en el siglo XIX, también comenzaron a percibirse como síntomas de una decadencia sin remedio. En oposición al siglo anterior, el siglo XIX relativizó la omnipotencia de conceptos como cultura y razón y se vio obligado, a falta de mejores

candidatos, a encargarse de una naturaleza que había quedado violada, silenciada y desechada dentro del anterior esquema binario naturaleza-cultura. Sin embargo, si bien la naturaleza se convertía en el espacio de una fuerza vital y primitiva a recuperar y no, por el contrario, de un salvajismo a excluir y eliminar, la lógica naturaleza-cultura siguió funcionando con todos los roles dicotómicos a ella asociados. Si bien ahora sería el polo de la naturaleza el que saldría victorioso o, si acaso, el interés se situará en la tensión irresoluble entre ambos extremos, como se observará en el vitalismo científico y filosófico de finales de siglo, en cuyo auge la dialéctica Apolo-Dioniso propuesta por Nietzsche tuvo gran peso inaugural.

Éste es también un giro epistémico clave del siglo XIX. Si anteriormente la dicotomía naturaleza-cultura se planteaba como una oposición excluyente y extrínseca, el pensamiento de autores como Nietzsche reinstala tal oposición ahora en una tensión intrínseca. Es decir, retomando esa afirmación benjaminiana de que no hay cultura sin barbarie, se le presupondrá a la razón un fondo de violencia, salvajismo, naturaleza o insensatez específico que la posibilita, conforma e intoxica. Esto es la lectura que señala Didi Huberman (1982: 25) en *La invención de la historia* cuando afirma, citando a Hegel, que a partir del siglo XIX la locura ya no es el opuesto a la razón, sino “une simple contradiction a l'intérieur de la raison”. El cambio que se produciría entre el binarismo del pensamiento moderno y aquel del siglo XIX es aquel en el que ambos polos ya no son excluyentes, sino que forman parte de una tensión inevitable e incluyente. Cuando Hegel enuncia la dialéctica amo-esclavo con ello también está enunciando la reestructuración del binomio naturaleza-cultura de la modernidad pensada inicialmente desde una polaridad extrínseca a una ahora tensión endogámica.¹⁰⁶

A través del inicial romanticismo del siglo XIX y el posterior vitalismo de finales de siglo, se realizó una recuperación positiva del concepto de naturaleza. El escritor Henry David

¹⁰⁶ Esta es también la tesis que sostiene *Dialéctica de la Ilustración* de Adorno y Horkheimer (1947) en su crítica a la ideología del progreso, la presentación del régimen de la razón como inevitable tendencia de dominio y la crítica a la dicotomía entre razón y mito, constituyendo también el mito una forma de reificación, explicación y dominio del origen. Frente a tal aporía de la razón, Adorno y Horkheimer, como bien explica Juan José Sánchez, acabarán proponiendo dos salidas opuestas:

“Mientras Horkheimer, en efecto, se sitúa claramente en la línea abierta por la tradición ilustrada de Kant a Marx, proponiendo como salida sencillamente una «autorreflexión» o «autocrítica» de la razón, Adorno radicaliza su crítica al pensamiento discursivo y propone como salida la autosuperación de la razón misma, del concepto, la «superación de la enfermedad de la razón a través de la enfermedad misma.» (en Adorno/ Horkheimer 1998: 34)

Thoreau (1817-1862), quien publicó la narración de su experimento de vida en el campo *Walden* en 1854, propuso una vuelta a la naturaleza como modo de expresión de un desacuerdo ante la sociedad industrial. También había en los ensayos de Emerson (1803-1882), quien fue amigo de Thoreau y del que Nietzsche fue lector y admirador,¹⁰⁷ una vuelta a la naturaleza. Asimismo, Walt Whitman (1819-1892), en su monumental y arrebatador *Hojas de hierba*, que se editó por primera vez en 1855, conseguía unir el mundo de lo orgánico y lo etéreo. Como desarrollan Arz (1996) y Jones (2010), estas tendencias de vuelta a la “vida natural” están marcadas por tendencias propiamente románticas y estos autores recalcan tres características de ese retorno: la intimidad se convierte en un trampolín hacia la experiencia de lo universal, se invita al ser humano a una fusión con la vida orgánica y se impone la individualidad sobre lo humano como genérico. Del mutismo y vejaciones ilustradas, la naturaleza es recuperada en el siglo XIX como lugar de vida, de creación, de individualidad y realización del ser humano. La naturaleza deja de ser estorbo o lugar inerte de repetición mecánica de objetos a dominar a través del conocimiento, y se convierte en un lugar de exaltación de la vida y libertad del individuo.

En este contexto de revitalización de la naturaleza, vamos a encontrar a lo largo del siglo XIX al menos tres nociones de naturaleza cualitativamente distintas, aunque también interrelacionadas. Éstas tendrán su influencia en la posterior noción de espíritu trágico en Nietzsche y su filosofía de la danza: naturaleza como espacio de encuentro entre vivos y muertos, naturaleza como lugar de selección, cambio y mejora, y naturaleza como fuerza vital. Tras la contextualización de estos tres retornos a la naturaleza, expondré las nociones propiamente nietzscheanas del concepto, las cuales, como esa soñada, terrorífica y exuberante naturaleza, son también abundantes y polimorfos.

- **LA POROSIDAD ENTRE LO VIVO Y LO MUERTO**

Si la Revolución Francesa a finales del siglo XVIII sembró el terror y los muertos, el siglo XIX se va a encargar de resucitarlos y poblar las recién estrenadas nociones de ciudadanía y burguesía de espectros, monstruos, vampiros y otras presencias fantasmales que durante el siglo XIX acecharán con su larga sombra literatura, ciencia y arte.

¹⁰⁷ Sobre la figura de Nietzsche como lector de Emerson e incluso, como defiende Jorge Luis Gómez en su libro *Nietzsche parásito de Emerson* (que se reeditará en agosto de 2016), como receptor casi simbiótico de las innovaciones teóricas de Emerson, véanse los artículos de Zavatta (2013) y Golden (2013).

A través de lo grotesco y lo espectral la naturaleza cobra un nuevo sentido que escapa de la mera mecanicidad y roza ahora lo sublime, terrorífico e inexplicable. A tales personajes literarios y fisionomías espectacularizadas —a las cuales ya se ha hecho alusión extensiva en el primer capítulo— hay que añadir dos prolegómenos ensayísticos que generan tal confluencia entre lo sublime y lo grotesco. Por un lado, la teoría estética de Kant expuesta en su texto de 1764 *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Por otro lado, el prólogo a la obra de teatro *Cromwell* de Victor Hugo en 1827. Textos a los que habría que, sin duda, añadir otros tantos de relevancia para el análisis de la constitución genealógica en la constitución de tal categoría estética: además del iniciático *Sobre lo sublime* atribuido a un autor desconocido del siglo I y su herencia en el pensamiento de lo sublime en los siglos XVII y XVIII, es de relevancia mencionar en esta aparición del horror en la experiencia de lo sublime *Investigación filosófica sobre los orígenes de nuestras ideas sobre lo Sublime y lo Bello* de Burke (1756), donde aparecen claramente asociadas las nociones de terror, conmoción y espasmo como elementos fundacionales de la experiencia de lo sublime, en oposición a la calma y reposo propias del sentimiento de lo bello (véase Soriau 1998: 1007). No obstante, un análisis específico sobre la hibridación entre las categorías de lo sublime y lo terrorífico sería necesario para perfilar esta cuestión con mayor especificidad.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Sobre la relación de lo sublime con la crítica feminista, si bien no es posible atender aquí extensamente a la historia de estas categorías, sin embargo, no quiero dejar pasar algunos comentarios que realiza Posada Kubissa al respecto. En la polaridad bello-sublime, si bien en esta tesis expongo de qué modo la mujer-movimiento es entendida bajo la categoría de lo sublime, en tal polaridad estética en Kant lo femenino queda asociado a lo bello.

“Estas diferencias iniciales entre el sentimiento de lo bello y lo sublime van a aplicarse en un segundo momento al “hombre en general”, cosa a la que dedica la segunda sección de sus *Observaciones*. Aquí nos encontramos con afirmaciones que más adelante retomará y que determinarán su conceptualización sobre las interrelaciones de los sexos. Así, afirmaciones como que “El entendimiento es sublime, el ingenio es bello; la audacia es grande y sublime, la astucia es pequeña, pero bella” parecen prefigurar las diferencias que se nos van a proponer entre los dos sexos en la siguiente sección, como por ejemplo aquella que separa “una inteligencia bella” de una “inteligencia profunda”. [...]

Kant comienza resaltando lo acertado de designar a las mujeres como el “bello sexo”, porque en una mujer todas las demás perfecciones se reúnen sólo para resaltar el carácter de lo *bello*, el cual es el punto de referencia propio en ella, y que, en cambio, entre las cualidades masculinas sobresalga claramente lo *sublime* como su característica específica.” (Posada 2016: 44-45; véase también Posada 2008: 267-294)

Si inicialmente las mujeres quedan adjudicadas al régimen de lo bello, a medida que se consolida e internacionaliza el movimiento feminista éstas comenzarán a ser adscritas al régimen de lo sublime-terrorífico a través del mito polimorfo de la *femme fatale* y la beligerancia de la masa obrera. Por ello se buscará nuevamente reescribirlas en el régimen de lo bello a través de un aburguesamiento y ornamentación de las formas de movimiento. Asimismo, sobre la categoría estética de lo sublime acaba de publicarse la obra monumental de James I. Porter *The sublime in Antiquity* (Cambridge, 2016).

“El grotesco antiguo es tímido y procura siempre esconderse. [...] En el pensamiento de los modernos, por el contrario, lo grotesco desempeña un papel importantísimo. Se mezcla en todo; por una parte crea lo deforme y lo horrible, y por otra lo cómico y lo jocoso. [...] Lo sublime sobre lo sublime con dificultad produce un contraste, y necesitamos descansar hasta de lo bello. Parece, por el contrario, que lo grotesco sea un término de pausa, un término de comparación, un punto de partida, desde el que nos elevamos hacia lo bello con percepción más fresca y más deseada. La salamandra hace resaltar la ondina, y el gnomo embellece al silfo. Podemos decir con exactitud que el contacto de lo deforme ha dotado a lo sublime moderno de algo más puro, de algo más grande que lo bello antiguo, y debe ser así.” (Hugo 1967: 9)

La naturaleza, más que ser carencia, pecado o materia inerte, aunque tal tendencia también continúe en el siglo XIX, pasa a convertirse en pura potencialidad, un estallido de vida insospechada y posibilidad creadora que deshace los claros límites entre la vida y la muerte. El primer tercio del siglo XIX nos presenta un retorno epistémico a una naturaleza grotesca, misteriosa y amenazante y, sin embargo, también muy viva y principalmente imaginativa, insospechada, sorpresiva. Se trata de un concepto de naturaleza creadora que nada tiene que ver con la concepción materialista, mecánica, repetitiva y sujeta a leyes universales que preconizaban Galileo, Newton o Descartes. Esta naturaleza bestial, de la que también daban cuenta los ya mencionados *phenomena* y las nacientes fisionomía y antropometría, transitará entre la figura del *Frankenstein* de Mary Shelley en 1818, la inauguración del ballet romántico con la obra *La Sylphide* de Filippo Taglioni en 1832 y su consolidación con el estreno de la primera versión de *Giselle* con libreto de Théophile Gautier en 1841.

Ambos ballets, *La Sylphide* y *Giselle*, fueron hitos románticos y supusieron la traslación de los temas del romanticismo a la danza, la cual va a ser encumbrada por los románticos como el arte perfecto para la encarnación de sus ideas y posteriormente, por parte de los simbolistas, como la aspiración a la obra de arte total —como ya se mencionaba en el caso de la admiración de Mallarmé por las metamorfosis de luz y movimiento de Loïe Fuller—. Las ensoñaciones románticas de atmósferas etéreas, naturalezas espectrales y espacios míticos van a verse materializadas en el ballet por dos motivos. En primer lugar, éste ya había desarrollado una técnica de danza que permitía la materialización de tales fantasías románticas, pues Marie Taglioni, intérprete de *La Sylphide*, llevó a través de su desarrollo técnico de las puntas del ballet la idea de lo leve y etéreo a escena. A ello hay además que añadir las mejoras técnicas que se estaban produciendo en el ámbito de las luces en el

escenario, las cuales conseguían generar, junto con un vestuario predominantemente blanco, atmósferas crepusculares como las que ya habían sido recreadas por las escenas pictóricas y literarias del romanticismo, como el caso de las pinturas de Caspar David Friedrich. Esta estética del ballet es relevante para el análisis de la aproximación nietzscheana a la danza, ya que se da una gran similitud con la atmósfera que recrea en “La canción del baile” de *Así habló Zaratustra*, capítulo que es, a mi juicio, fundamental para aproximarse al sentido en el que la danza acontece como trasunto filosófico en Nietzsche.



2.3. Marie Taglioni caracterizada en su personaje del ballet *La Sylphide*, litografía sin fecha del Victoria and Albert Museum.

- **DARWIN Y LA TEORÍA DE LA EVOLUCIÓN**

Si *Frankenstein* o *Giselle* se consolidaban como las materializaciones post-mortem de una naturaleza imaginativa, la cual insufla capacidad de acción a cuerpos fronterizos entre la vida y la muerte, el darwinismo se convertirá en el dispositivo científico que materializará el temor a esa naturaleza traviesa que diversifica y selecciona la supervivencia de los cuerpos en base a su capricho adaptativo.

En 1859 Darwin publicaba *On the Origins of Species by Means of Natural Selection*. El libro de Darwin supuso un cambio radical en la concepción tanto de la vida en general como la del ser humano en particular. Con la epistemología darwinista el ser humano deja de ser un ángel caído, un ente en carencia y falta pero, pese a ello, creado a imagen y semejanza de Dios. Pasa ahora a convertirse en un homínido, quien es presa de sus instintos y de una lógica natural en la que sólo sobreviven los más fuertes y mejor adaptados. En consecuencia, el instinto y la reproducción dejan de ser los males inevitables de un estado primigenio de falta que acusa el ser humano, para pasar a ser sus bazas de supervivencia y virtudes naturales, naturalizándose con ello el carácter agonal de la existencia. En 1905 la tesis darwiniana fue calificada por el historiador A. V. Dicey como “the apotheosis of instinct” (en Lofthouse 2005: 28; véase también Hermann Randall 1961). La experiencia del ser humano, si antes conformaba un estado de permanente pecado, se convierte con Darwin en un proceso de selección y mejora, desapareciendo con ello el lugar privilegiado de la especie humana en la creación. Darwin tiene el papel de un terremoto epistémico, provocando la inversión de todo el sistema metafísico del mundo.

La teoría darwinista de la evolución de las especies fue, junto con el romanticismo, uno de los primeros síntomas de la posterior tendencia vitalista de finales del siglo XIX, la cual perdurará con éxito hasta la Segunda Guerra Mundial. Las variaciones casuales que se producirían en la evolución, variaciones que habrían de parecer aleatorias pero que, no obstante, mejorarían la supervivencia y provocarían la adaptación del más fuerte, generaron un componente mítico-religioso en el socialdarwinismo, que llevó a considerar que aquel que sobrevive pasa a ser una suerte “elegido biológico” de Dios –como explica Hermann Randall (1979)–.

A esto hay que añadir que el darwinismo se convierte en el puente epistémico entre la naturaleza del pasado y la del futuro. Por un lado, fue el caldo de cultivo de la posterior perversión de la eugenesia de principios del siglo XX, la cual ya se había alimentado con la antropometría, los estudios galtonianos y otras corrientes científicas del siglo XIX. Por otra parte, impulsó la nostalgia de ciertos rasgos primitivos que la degeneración social habría sepultado. Por lo tanto, el cuerpo se convierte en un espacio anacrónico donde conviven dos tiempos opuestos: un futuro al que el cuerpo debe tender a través de la corrección y la ortopedia ante el temor palpitante a la degeneración, y un origen cuya verdad hereditaria

quedaría grabada en el cuerpo, espacio donde los conceptos de sexo, raza, clase e incluso las tendencias morales cristalizarían a través de la patologización y medicalización del cuerpo. Ese anhelo de retorno a un pasado mítico, a una naturaleza donde la decadencia aún no ha tenido lugar y cuyo tiempo incólume no necesariamente remite a un cristianismo, sino que se manifiesta en un paganismo precristiano, reverberará inevitablemente en el concepto de espíritu trágico en Nietzsche o el de *Pathosformel* de Aby Warburg. Este planteamiento acerca de lo anacrónico en el fin de siglo es inaugurado por Didi-Huberman (2009: 54-62) en su obra *La imagen superviviente*, texto en el que hace una lectura del concepto de supervivencia en Warburg en concreto y en el fin de siglo en general como “juego de temporalidades heterogéneas”, “heterocronía” o “nudo de anacronismos”.¹⁰⁹

• VITALISMO

Como ya he mencionado, la hipérbole fantasmal del romanticismo y las doctrinas socialdarwinistas, con sus respectivas transfiguraciones de la muerte en vida y de la naturaleza en imaginación creadora y espacio mutable cuyas posibilidades no se dieron ya clausuradas en su origen, se convertirán en el suelo nutriente de una fuerte tendencia vitalista tanto en los dispositivos científicos como en las artes de finales de siglo. El período desde finales del siglo XIX hasta casi el final de la época de entreguerras del siglo XX fue una etapa de marcada inclinación vitalista. Como explica Lofthouse (2005: 3), en Europa había una fuerte preocupación por la pregunta “What is the nature and origin of Life?”, e incluso, más allá de la cuestión general acerca de qué podría significar eso que llamamos “vida”, había una preocupación específica por determinar cuál es la vida que merece ser vivida o en qué lugar queda contenido ese plus extático que es capaz de hacer de la existencia humana un acontecimiento no sólo mecánico-orgánico sino excepcional, único e inigualable.

¹⁰⁹ “Desde este punto de vista, el *Nachleben* podría ser comparado –lo que no quiere decir asimilado– a los modelos de tiempo que hacen precisamente de síntoma en la evolución, es decir, que obstaculizan todos los esquemas continuistas de la adaptación. Lo teóricos de la evolución hablaron de «fósiles vivientes», seres perfectamente anacrónicos de la supervivencia. [...] Hablaron, así, no sólo de «formas pancrónicas» –fósiles vivientes o formas supervivientes, es decir, organismos que se encontraban por todas partes en estados fósiles, que se creían desaparecidos, pero que se descubren pronto, en ciertas condiciones, en estados de organismos vivos–, sino también de «heterocronías», esos estadios paradójicos de lo viviente en los que se combinan fases heterogéneas de desarrollo.” (Didi-Huberman 2009: 60)

Como expresa nuevamente Lofthouse (2005: 2), el vitalismo, corriente de pensamiento en que se cruzan tanto disciplinas biológicas, filosóficas y teológicas, fue “the doctrine that life originates in a vital principle distinct from chemical or other physical forces”. Tal teoría, la cual no se despliega con fuerza hasta el fin del siglo XIX, encontraba sin embargo sus antecedentes en la Antigüedad. Hay dos fenómenos concretos que Lofthouse (2005: 17) señala como protofenómenos vitalistas. Aristóteles y su concepto de entelequia –noción basada en la presuposición de que el principio de la vida no es un principio externo, sino más bien interno, es decir, una propia naturaleza de los objetos que les lleva a la conservación y reproducción según sus propiedades características– fue una idea que resonó en el vitalismo del fin de siglo en la perspectiva de un cuerpo vivo cuya determinación óptica excede a la de ser cuerpo puramente mecánico. También Galeno tendrá un eco en el vitalismo de finales de siglo. Su noción de ánima o pneuma, y su teoría de la respiración como inhalación del espíritu del mundo que se transformaría en los espíritus vital, natural o animal, la cual no sería descartada hasta el siglo XVII con la teoría de la circulación de la sangre de William Harvey, tendrán su recuperación en la Europa finisecular.

No obstante, a pesar de tales precedentes ideológicos, no es hasta los siglos XVI y XVII cuando realmente se activa una corriente vitalista como forma de oposición a las tendencias de la filosofía mecanicista, la cual reducía la materia orgánica a la extensión (véase Packham 2012). Si la filosofía mecanicista afirmaba que la materia viva era reducible a materia y automatismo y, por tanto, era explicable y commensurable en leyes de física y química, la filosofía vitalista se posiciona enfrentada a esta corriente, afirmando que hay un principio vivo que produce la vida y que es distinto de la mera adición de componentes físicoquímicos en los cuerpos.¹¹⁰

¹¹⁰ Los representantes más relevantes del mecanicismo son Descartes (1596-1650), con su afirmación de que “los organismos vivos no son más que la extensión de materia inanimada” en *Tratado de la luz* (publicado inicialmente en 1664, aunque había sido escrito hacia 1630) y La Mettrie, quien hereda y reafirma las afirmaciones cartesianas con su texto *El hombre máquina* (1749). También es relevante tener en cuenta la transición del mecanicismo desde el cuerpo orgánico a la constitución del cuerpo del Estado, como expone Hobbes en su introducción a *Leviatán* (1651). Se adjunta una cita de Descartes y otra de Hobbes para dejar planteado, en su literalidad, la manera mecanicista de comprensión del cuerpo:

“I suppose the body to be nothing but a machine... We see that clocks, artificial fountains, mills and other such machines, although only man-made, have the power to move of their own accord in many different ways... Indeed, one may compare the nerves of the [animal] machine I am describing with the pipes in the Works of these fountains, its muscles and its tendons with various devices and springs which serve to set them in motion... the digestion of food, the beating of the heart and arteries... respiration, walking... follow from the mere arrangement of the machine’s

En el siglo XIX el vitalismo se articuló principalmente contra el materialismo del concepto de evolución darwinista, aunque otras revoluciones epistémicas que trajo consigo el darwinismo sí fueron asumidas tanto por el impulso vitalista del siglo como por el naturalismo y mecanicismo científicos del período victoriano tardío. La tesis de Arz (1996) es que el surgimiento del romanticismo conllevó una fuerte avalancha de planteamientos vitalistas que recorrería el siglo XIX:

“The Romantics, M.H. Abrams argued, identified themselves and the world with organic life. With the Romantics, the call to life was a call to restore the imagination and creativity against the threat of mechanistic or associationist psychology, and the Romantics tried to return us to our intimate place in the throbbing and becoming superorganism. They insisted that the cosmos had been misinterpreted ever since Galileo and Newton in the metaphysical terms of «inner matter», «measure», «quantity», and «universal law».”¹¹¹ (Jones 2010: 7)

Del Romanticismo del siglo anterior y de los primeros pasos vitalistas de finales de siglo con Bergson, Nietzsche, Hans Driesch o Rudolph Eucken se hereda a principios del siglo XX una visión vitalista de la naturaleza.¹¹² Los seres vivos se comprenden como entes que exceden la mera suma mecánica y materialista de sus partes y de los cuales hay que desvelar un significado que estaría más allá de su mera funcionalidad. En términos muy generales, casi publicitarios, diríase que el vitalismo contiene un *leit motiv* que vendría a expresar lo siguiente: el pensamiento va siempre un paso por detrás de la vida, ya que la comprensión de la vida por el intelecto, ese proyecto en que la Ilustración había depositado tantas esperanzas, lamentablemente no clausura ni la vida ni el vivir.

organs every bit as naturally as the movements of a clock or other automaton follow from the arrangements of its counterweights and wheels.” (Descartes 1998)

“La Naturaleza (Arte con el cual Dios ha hecho y gobierna el mundo) es imitada por el *Arte* del hombre en muchas cosas y, entre otras, en la producción de un animal artificial. Pues viendo que la vida no es sino un movimiento de miembros, cuyo origen se encuentra en alguna parte principal de ellos ¿por qué no podríamos decir que todos los *autómatas* (artefactos movidos por sí mismos mediante muelles y ruedas, como un reloj) tienen una vida artificial? Pues ¿qué es el corazón sino un muelle? ¿Y qué son los *nervios* sino otras tantas *cuerdas*? ¿Y qué son las *articulaciones* sino otras tantas ruedas, dando movimiento al cuerpo en su conjunto tal como el artífice proyectó?” (Hobbes 2003: 39)

¹¹¹ “Los románticos, argumentaba M. H. Abrams, se identifican a ellos mismos y al mundo con la vida orgánica. Con el Romanticismo, la llamada a la vida era una llamada a la recuperación de la imaginación y la creatividad contra la amenaza de la psicología asociacionista o mecanicista, y los románticos intentaron devolvernos a nuestro palpitante lugar íntimo, convirtiéndonos en un superorganismo. Ellos insistían en que el cosmos había sido malentendido desde Galileo y Newton a través de las nociones metafísicas de «materia interna», «medida», «cantidad» y «ley universal».” (Traducción propia)

¹¹² Para un análisis más detallado del vitalismo a finales de siglo XIX y principios del siglo XX véase Bayertz (1990), Hanse (2010) y Klages (2004).

Filosofía y ciencia vitalista se presentarán como dos disciplinas que irán a la par a principios del siglo XX y será el propio conocimiento científico el que se encargue de legitimar ese “impulso de vida” (*life force*) que escaparía a la mera suma mecánica de las partes de los organismos. Pese a la inicial oposición social, la teoría de la selección natural de Darwin ya había ganado adeptos desde su aparición a mediados del siglo XIX, pues tenía como base metafísica la consideración de la vida humana como impulso de supervivencia¹¹³, término muy goloso para la articulación de ese “impulso de vida” que celebraba el vitalismo y que dará lugar al insistente relato del carácter agonal de la existencia en el que la lucha no es sólo un elemento inevitable, sino además necesario para la vida.

Tal ontología de la beligerancia se articula en torno a una dialéctica masculino-femenino en la ciencia vitalista. En concreto es relevante el experimento que tiene lugar en 1891. Hans Driesch, uno de los teóricos de la noción de fuerza de vida con su obra *Der Vitalismus als Geschichte und als Lehre* (1095), estudiante de zoología y discípulo del darwinista Ernst Haeckel, refuta la noción de “preformación”, es decir, la idea de que el organismo ya existe en completitud o estado preformado antes de la fertilización, constituyéndose con ello la noción dual de la reproducción. A través de la idea de dimorfismo en la biología se va a cimentar la ontología de sexos opuestos que impera en el vitalismo filosófico del fin de siglo.

Por lo tanto, la noción de que la vida se va a articular en torno a dos principios que van a considerarse opuestos –la dicotomía femenino/masculino– va a imperar en la metafísica que se transmite a través de experimentos científicos como los de Driesch. Esta fuerza vital como dialéctica de sexos opuestos transita de la ciencia a la estética y viceversa. *El Nacimiento de la Tragedia* es sintomático en este aspecto ya que, tras el prólogo wagneriano, comienza sus líneas con un despliegue argumentativo del espíritu trágico que anuncia que “la vida depende de la dualidad de los sexos”. Es decir, el espíritu trágico, lejos de ser una somera metafísica sobre la infinitud musical, es una noción surgida en un contexto material concreto y con una articulación sexo-política no sólo fuerte, sino fundacional:

¹¹³ Aunque el darwinismo por un lado sí alimentó la esperanza vitalista, hay también que mencionar que dentro del vitalismo tuvo sus críticas por sus posibles interpretaciones mecanicistas. Véase Bergson (2010), donde Bergson realiza una crítica al concepto-mecánico de evolución.

“Mucho se habrá ganado en el ámbito de la ciencia estética si alcanzamos no sólo la comprensión lógica, sino la inmediata certeza intuitiva de que la evolución del arte está ligada a la duplicidad de lo *apolíneo* y de lo *dionisiaco*; del mismo modo que la reproducción de la vida depende de la dualidad de los sexos, coexistentes en medio de una lucha perpetua sólo interrumpida ocasionalmente por treguas de reconciliación.” (Nietzsche 2007: 99)¹¹⁴

Dualidad de sexos y carácter agonal de tal binomio. Sobre estos presupuestos comienza la articulación de la dialéctica Apolo-Dioniso. Lo femenino versus lo masculino cobrará carácter categórico en el vitalismo, obsesionado por tal tensión de la polaridad. Esto nos hace pensar en la dialéctica Apolo-Dioniso no sólo como una tensión estética, sino como una dialéctica sexo-política que se encubre en la filosofía de Nietzsche en particular y en la filosofía vitalista en general. El misticismo vitalista se fundamentará no sólo en una perspectiva filosófica, sino también en la ciencia, que jugará el papel de brazo teórico en su ontología. Como ya era desarrollado en el primer capítulo sobre la recepción y narración de la figura de Salomé, capítulo en el que también se presentaba la genealogía científica hacia el relato inapelable de la dualidad de sexos, encontramos en el fin de siglo un panorama donde la diferenciación dicotómica de sexos se alinea con la configuración de corrientes políticas, la conformación del Estado, el desarrollo de conceptos de raza y clase, y un pánico hacia la contaminación entre sexos que genera la voluntad sintomática de precisar milimétricamente los dos campos sexuales como espacios claramente separados y cuyos márgenes y desviaciones han de quedar señalados con precisión.

La noción de espíritu trágico en Nietzsche es, por lo tanto, parte de la sociología del conocimiento de ese momento histórico. Asimismo, la danza se configurará como un vértice más dentro de ese horizonte vitalista en el que ciencia y filosofía se posicionan de manera sincrónica y que, haciendo uso de pares opuestos, refieren planteamientos similares a través de una gran variedad de pseudónimos: naturaleza-cultura, Dioniso-Apolo, danza-pensamiento, mujer-hombre, femenino-masculino, vida-razón.

¹¹⁴ En alemán el término utilizado por Nietzsche para enunciar la dependencia de la “reproducción de la vida” en “la dualidad de los sexos” es “die Generation von der Zweiheit der Geschlechter [...] abhängt” (Nietzsche 2014: 12), es decir, “la generación depende de la dualidad de los sexos”. Si bien Nietzsche utiliza aquí la noción de *Geschlecht* en referencia al sexo biológico, quiero dejar constancia de la complejidad de este término en alemán, cuya polisemia puede referir tanto a las categorías específicas de género (*soziales Geschlecht*), sexo (*biologisches Geschlecht*), como a las prácticas sexuales (*Geschlechtsverkehr haben*) y al sistema de construcción sexo-género (*das Geschlechtersystem*). Véase al respecto Jagose (2001: 11).

RETORNO NIETZSCHEANO A LA NATURALEZA

Si el propio contexto histórico plagaba el concepto de naturaleza de nuevas resonancias, Nietzsche lleva el nombre hasta la saturación, convirtiendo la alusión a la naturaleza en una semántica poliédrica que se despliega a lo largo de su obra. Si bien no todos sus significantes son de relevancia para exponer el tema de la danza en Nietzsche, sí que tiene valor reseñar algunos de ellos en la medida que muestran que toda lectura totalizadora de la obra de Nietzsche realiza una cierta impostura reduccionista sobre el pensamiento del autor. Asimismo, si atendemos a la ambigüedad de la noción, observamos una permanente asociación entre la naturaleza y lo dionisiaco a través de su multiplicidad de voces. Tratando de esquematizar esta cuestión, podría decirse que lo dionisiaco se despliega en su relación con la naturaleza de dos modos: primero, en cuanto que asocia el término a un mundo primitivo relacionado con un barbarismo extático en sentido amplio; segundo, en cuanto que la naturaleza queda relacionada con una voluntad pedagógica y despliega lo dionisiaco como proyecto educativo hacia el superhombre.

- NOSTALGIA DE DIONISO

Lo dionisiaco aparece como una trasposición de los temas del darwinismo social a la filosofía de Nietzsche. Sin embargo, esto no es porque Nietzsche realizase una transcripción consciente de influencias darwinistas, sino más bien porque existe un paralelismo en los temas, que alude a la sintomatología de lo moderno.¹¹⁵

¹¹⁵ ¿Era Nietzsche un darwinista o un antidarwinista? Este interrogante queda abierto, pues si bien muchas recepciones nietzscheanas asociaron su filosofía al darwinismo, no queda claro hasta qué punto el propio autor lo fue. Frente a la convergencia entre ambos autores, Dirk Johnson (2013) sostiene en *Nietzsche's antidarwinism* que, pese a la influencia de Darwin en el pensamiento de Nietzsche, éste era un antidarwinista y relee *La genealogía de la moral* desde tal presupuesto. Asimismo, en *La Gaya Ciencia* (2013: 349) Nietzsche, partiendo de una crítica al darwinismo, llega a desdecirse del carácter de lucha de la dialéctica Apolo-Dioniso para hablar de una voluntad expansiva o voluntad de vida que no tendría que ver con la lucha por los bienes de la naturaleza, sino con una generosidad y sobreabundancia de tal medio.

“Todo el darwinismo anglosajón exhala un aire similar al de las ciudades británicas superpobladas, un hedor de pobres, hecho de miseria y estrechez. Pero como sabio en el terreno de las ciencias de la naturaleza, debería saber salir de su reducto humano; en la naturaleza no reina la estrechez, sino la abundancia, el despilfarro hasta el absurdo. La lucha por la existencia no es sino una excepción, una limitación provisional de la voluntad de vivir; la lucha grande y pequeña por la existencia gravita en todos los sentidos en torno a la preponderancia, el crecimiento, la expansión, de acuerdo con la voluntad de poder que es justamente voluntad de vida.”

Obsérvese también esta cita del bailarín Nijinsky para constatar la recepción de Nietzsche como un autor darwinista o en paralelo al darwinismo, cita en la que además aparece la misma contradicción entre danza y pensamiento que ya aparece en Nietzsche y, sin embargo, Nijinsky la plantea oponiéndose a este filósofo:

“Voy a hablar sobre Nietzsche y Darwin, pues ellos pensaban. [...] [Mí mujer] Piensa que estoy loco, pues piensa muchísimo. Yo pienso poco y por eso comprendo todo lo que siento. Soy sentimiento

Lo moderno aparece nuevamente como un tiempo asfixiado, aprisionado, atrapado entre un pasado y un futuro con los que no consigue articularse en plenitud, si bien está tratando permanentemente de recuperarlos en ese ansiado retorno de la Antigüedad. La modernidad se muestra como clausura en la medida en que hay una atomización del tiempo antes que una cronología al uso. El presente, más que desarrollar una cadencia armónica entre pasado y futuro, aparece como un tiempo de ruptura, asediado por un olvido en el que pasado y futuro aparecen como muro de contención y no como prolongación de la circunstancia actual. Al igual que la ya mencionada tendencia darwinista hacia dos tiempos –el anacronismo en el que el cuerpo pervive en el siglo XIX–, el Dioniso nietzscheano puede leerse también como proyección de una nostalgia. Mas esta vez el anhelo no se dirige específicamente hacia un tiempo ya vivido o un futuro al que tender, sino que se trata más bien de un doble lamento que alude a dos espacios abstractos e ignorados en la modernidad. Lo dionisiaco reseña una doble pérdida en lo contemporáneo: el vaciamiento de un pasado mítico y el olvido de un hacer en el presente que quede concatenado hacia el futuro, es decir, la ausencia de una visión cósmica de la existencia, pues toda vida humana ha quedado aplanada en la premura asfixiante de lo presente. En este sentido, el recurso a la naturaleza refiere en Nietzsche antes a un modo de temporalidad que a un espacio propiamente físico. Así se expresa Nietzsche en *Schopenhauer como educador*:

“[los hombres de hoy] piensan en sí mismos con un exclusivismo y una urgencia desconocidos en otros tiempos; plantan y construyen enteramente al día y para un solo día; la caza de la felicidad nunca será tan grande como cuando tiene que ser hecha entre hoy y mañana porque pasado mañana toda caza habrá tal vez acabado. Vivimos en la época de los átomos, del caos de la atomización.” (Nietzsche 2009A: 58)

Mas, ¿cuáles son esos tiempos pasados que han quedado sellados en lo moderno? ¿Cuáles son las referencias a las que alude ese ambiguo epíteto de lo natural o la naturaleza? ¿De qué manera se despliega la polisemia existente en el nexo que queda establecido entre la

hecho carne, y no inteligencia hecha carne. Soy carne. Soy sentimiento. Soy Dios hecho carne y sentimiento. [...] Soy sencillo. No hay que pensarme. Hay que sentirme, y a través del sentimiento comprenderme. Los sabios meditarán sobre muchas cosas y se devanarán los sesos, pues el pensar no les dará ningún resultado. Son imbéciles. Son bestias. Son carne. Son muerte.” (Nijinsky 2003: 32)

Para ahondar en la recepción de la obra de Nietzsche como darwinismo filosófico a principios de siglo y cómo el imaginario nietzscheano queda asociado al nazismo, la eugenesia y el odio a los judíos véase también Safranski 2010: 341-378.

naturaleza, lo femenino, la vida o lo dionisiaco? ¿Qué contiene el desordenado saco del cual Dioniso es sagrario?

Es Safranski (2010: 82), refiriendo diversos fragmentos de *La gaya ciencia*, quien recoge las diversas acepciones del término, dando cuenta de la intrincada red de significados bajo la cual la celebración de lo absoluto tiene lugar. Safranski señala que lo dionisiaco aparece como un retorno a “lo bárbaro”, aquello que es “previo a la civilización”, una suerte de primitivismo en sentido amplio y, en tanto que espacio que queda al margen de la construcción cultural, cae en ese terreno movedizo que es el hacinado hogar de la naturaleza. Lo dionisiaco alude a un anacronismo que señala ese fondo insondable del ser que sigue “ahí” palpitando y que queda asociado a múltiples efectos y acciones excesivas, los cuales son propios de tal abundancia y monstruosidad irreductibles. De este modo, lo dionisiaco cobra un sentido activo y encaminado a la acción en su comprensión orgiástica, en tanto que inclinación a excesos sexuales y nutricios: bacanal, *sparagmos*, omofagia. También lo dionisiaco refiere a aquello que, en cuanto que extrínseco a la civilización, escapa al tranquilo reposo que procura aquello que puede ser comprendido, razonado y debidamente clasificado; el cajón de sastre de lo dionisiaco señala entonces su fondo oscuro, ese espacio inaccesible a la mano y al ojo, recalcando el carácter “amenazador y seductor” de lo dionisiaco, la conjunción entre horror y deseo que tiene lugar en la cesión a lo dionisiaco. Asimismo, lo dionisiaco refiere a un estado natural en tanto que comunión, participación de lo “uno originario” en la medida que el sujeto queda fuera de sí, un estado de entusiasmo precisamente en su sentido etimológico, en cuanto que “estar poseído por los dioses”.

La naturaleza es una llamada a un espacio mítico que, si bien Nietzsche situará en lo trágico y el mundo de los griegos hasta su caída con Eurípides y Sócrates, su ubicación es aún más legendaria, retrocediendo Nietzsche hasta los Titanes. Nuestro alemán ya en su juventud se preguntaba si sería necesario retornar a esos gigantes ante la ausencia contemporánea de hombres. Ya en *El Nacimiento de la Tragedia* recuperará la figura de Prometeo como promesa de retorno a un espacio mítico en el que el hombre se conquista a sí mismo a través de ese acto de desmesura hacia los dioses, exceso que le hace a él también, en cierto modo, un dios; es decir, un, a pesar del castigo, entusiasta.

“¿Es que se pretende renovar los tiempos de un Esquilo, o es que no hay ya hombres, y es necesario que aparezcan de nuevo los titanes?” (Nietzsche en Safranski 2010: 33)

“Alzándose hacia alturas titánicas, el hombre [refiriéndose a la acción del mito de Prometeo] conquista su cultura a la vez que obliga a los dioses a aliarse con él, toda vez que, gracias a la sabiduría de la que se ha apropiado, él tiene en sus manos la existencia y límites de esas divinidades.” (Nietzsche 2007: 154)

No obstante, también se habla de lo dionisiaco como un espacio mítico, no simplemente porque se instale tal imaginario en un dónde de la mitología, sino porque tal localización señala un modo de temporalidad. Señala una apertura, una vía de escape, una nostalgia y un anhelo al clausurado espacio presente, un modo de vínculo para ese mundo caótico, atomizado y aislado: nostalgia de un retorno y advenimiento de un futuro a realizar a partir de la relectura del mundo clásico. Se trata de una atmósfera crepuscular en el sentido más visual del *Dämmerung*: al mismo tiempo que cae el día está ascendiendo la noche y ambos estados se desarrollan como una continuidad sin rupturas, remitiéndose uno al otro. La aparición del superhombre como tema nietzscheano es una apuesta por la recuperación del pasado. Más que un advenimiento futurista a secas, se trata de la recuperación de una suerte de conciencia temporal que vuelva a anclar al hombre con su pasado, que restaure el equilibrio entre estos dos espacios. El superhombre es una tendencia vanguardista: lo nuevo aparece a través de una recepción de lo antiguo y reescritura de la tradición, más que como una ruptura amnésica con la misma. Tesis que, por cierto, despliega Alastair Duncan (1994) respecto al modernismo y decadentismo finiseculares. Autores como Nietzsche, Huysmans o Wilde no son hijos pródigos del lugar común de lo clásico, sino más bien, y orgullosos de ello, sus hijos bastardos, pues se reapropian del mundo cultural en el que se habían visto obligados a insertarse, llevando a cabo una insumisión intelectual y rebeldía en lo irónico a través de la reescritura de la historia en la que se ven obligados a injertarse.¹¹⁶ La recurrencia al mundo clásico, atravesado tanto por expresiones artísticas como la

¹¹⁶ “The use of Classicism provides an interesting example of the determination to take control of history. The Classical heritage dominated the education of most practitioners in the humanities, and lent the bulwark of meaning to establishment life. Artists, designers, architects, writers, musicians and philosophers arrived at maturity having gone through a rigorous initiation into the Antique; and they generally expected to spend their lives working within that idiom. Art Nouveau practitioners opposed this norm by de- and re-constructing Classicism in two distinct ways. First, they addressed the meaning of Classicism from within itself. They rehabilitated and lauded the darker side of Antique art, mythology and philosophy which was previously ignored and even reviled by academics. Second, artists and designers subverted accepted notions of Classical proportion, composition and language. Both strategies were capable of being consciously ironic.” (Duncan 1994: 37)

tragedia, personajes literarios como Sócrates y figuras mitológicas como los Titanes o Prometeo, le sirve a Nietzsche para emplazar su denuncia por el adelgazamiento de lo humano en la modernidad, tiempo en que encontrar seres humanos pareciera haberse convertido en una ardua tarea arqueológica.



2.4. Fotografía de Frédéric Boissonnas (s.f.) , *Exercices de rythmique de Dalcroze*, collection Gad Borel- Frédéric Boissonnas (en Macel/ Lavigne 2011: 20)



2.5. *Victoria de Samotracia*, h. 190 a. C., Museo del Louvre, París.



2.6. Arnold Genthe (1915-1942), *Isadora Duncan dancing*, Genthe Collection.

Hubo una expresión en la danza que marcó el fin de siglo y que, en mi opinión, es una imagen que consigue formalizar esta tensión heterocrónica de lo moderno, el encierro entre una Antigüedad a la que es inevitable acudir y el anhelo de un hombre nuevo hacia el que impulsarse. Se trata de la expresión dinámica de la escultura de la Victoria de Samotracia, descubierta en 1863 en la isla de nombre homónimo y exhibida en el Museo del Louvre a partir de 1866. Esta escultura fue releída en la danza moderna de Isadora Duncan, quien visitó con frecuencia el Louvre durante su etapa parisina y encontró una inspiración gestual hacia el mundo clásico, y se encuentra también en los ejercicios rítmicos de Émile-Jacques Dalcroze. Como señala Isabel Launay (2015), con el plexo dirigido hacia el horizonte, pero las manos en retroceso, con las piernas dispuestas para el avance, mas retenidas en el instante anterior a otorgarse la valentía del paso al frente, el gesto de la Victoria de Samotracia evoca una fuerza que arrastra al cuerpo hacia atrás al mismo tiempo que se

avanza, una tensión entre lo que queda por llegar y lo ya consumado, el cruce y encierro en el presente de una irresoluble heterocronía.¹¹⁷

- **DIONISO COMO EDUCADOR**

Nietzsche trata de dar cuenta de la naturaleza como estado óntico para luego dar paso a la posibilidad del hombre de participar en ese estado de lo “uno originario”. Este tránsito entre una ontología y una sabiduría dionisiacas se realiza a través de la ya comentada revalorización de lo pétreo, lo cual adquiere valor pedagógico:

“Mi tarea: la deshumanización de la naturaleza y luego la naturalización del hombre, una vez que ha logrado el concepto puro de “naturaleza”.” (Nietzsche en un fragmento de 1871, citado en Safranski 2010: 243)

Es decir, primero ha sido necesario desnudar a la naturaleza de las voluntades humanas. La naturaleza deja con ello de ser fuente de virtudes morales o escarnios. Nietzsche arremete contra la proyección de valores morales sobre la naturaleza. Hay que dejar a la naturaleza descansar de las neurosis de la civilización, como expresa en el aforismo 17 de *Aurora*.¹¹⁸ Desnudar a la naturaleza de valores morales también significa abandonarla de fines, arrojar toda esperanza teleológica sobre el mundo, el cual queda plenamente recuperado en su materialidad al arrojarlo de pleno a lo inorgánico:

“[la naturaleza se encuentra] por primera vez en el fin, a saber, allí donde ella comprende que ha de olvidarse de tener fines, u que ha llevado demasiado lejos el juego de la vida y del devenir.” (Nietzsche citado en Safranski 2010: 120)

A continuación, una vez borrado el tatuaje moral sobre el mundo de la naturaleza, quitado el disfraz de las inquietudes éticas que proyectan sobre su paisaje un antropomorfismo de

¹¹⁷ La danza de Isadora Duncan no se relaciona sólo con Nietzsche en referencia a una sociología de lo dionisiaco propia de la época, sino que de hecho estuvo fuerte y directamente influida por el pensamiento nietzscheano, al que referencia en diversas ocasiones en su autobiografía *My life*. Fue en 1902, tras un viaje a Grecia, cuando Duncan leyó por primera vez a Nietzsche, quedando absolutamente prendada de su pensamiento. Se sabe que al menos manejó *El Nacimiento de la Tragedia*, al que consideraba “su biblia” y *Así habló Zaratustra*, llevando consigo ambos libros en sus viajes. Al respecto véase Lamothe (2005, 2006), quien ha estudiado en profundidad la herencia de Nietzsche en Isadora Duncan.

¹¹⁸ “*La naturaleza buena y malvada*. –Al principio, los hombres se imaginaron dentro de la naturaleza; se veían a ellos y a sus iguales en todas partes; esto es, veían su caprichoso humor, bueno o malo, oculto, por así decirlo, en las nubes, en las tempestades, en los animales feroces, en los árboles y en las plantas: entonces inventaron la idea de «la naturaleza malvada». Después, sin embargo, surgió una época –la de Rousseau– en la que se imaginaron desligados de la naturaleza. Tan hartos estaban unos de otros que quisieron disponer de un rincón al que no pudiera llegar ningún hombre con sus tormentos: entonces fue cuando se inventó la idea de «la naturaleza buena».” (Nietzsche 2000: 73)

lo natural, entonces puede también dar comienzo la deshumanización del hombre, hasta hacerlo partícipe de esa voluntad natural redescubierta. Con ello da comienzo el valor didáctico de lo dionisiaco, que se abre paso con la figura de *Schopenhauer como educador*, título de la Tercera Intempestiva.

En este texto de 1874 Nietzsche nos presenta a Schopenhauer como autor pedagógico del dionisismo. La naturaleza aparece como una fuerza que resiste a la decadencia, a la mediocridad de la época moderna, a la educación alemana basada en un cientificismo de “abstracción inhumana” (Nietzsche 2009A: 33) y al cristianismo. El dionisismo, pues, incluso recurriendo a un pasado mítico, es también un canto a un futuro y, a través de la recuperación de la naturaleza, se plantea un ideal pedagógico. Lo dionisiaco critica esa atemporalidad de una sociedad que vive inmersa en un presente, ignorando la actualización del mismo como tensión inevitable de una naturaleza pasada y una proyección futura, lo cual podría entenderse a través de la tensión conceptual en la obra de Nietzsche entre las nociones de espíritu trágico, entendida como revitalización de un mundo anacrónico, y de superhombre, impulso de cambio.

De igual manera que el uso de la naturaleza como espacio óptico, la naturaleza en cuanto que valor epistémico contiene varios significados. La naturaleza revela un ansia cognoscitiva o experiencial del hombre, quien quiere penetrar en el corazón de las cosas, participar en el paroxismo de lo absoluto, hacer el ademán de quitarle el velo a Maya. Mas, este deseo de saber, no sólo se vuelca hacia el mundo y sus misterios, sino que aparece también como conciencia del hombre de sí mismo. Y en tanto tal, el dionisismo se convierte en ideal pedagógico.

Al respecto Nietzsche distingue entre dos naturalezas. Una “primera” naturaleza, entendida como aquel estilo o modo de ser que nos ha venido dado e impuesto, “aquello que otros han hecho de nosotros, el sello que nos han impuesto y [...] que encontramos en nosotros mismos en nuestro entorno: la procedencia, el destino, el medio ambiente, el carácter.” (Safranski 2010: 56) Sin embargo, existe la posibilidad de desarrollar una “segunda” naturaleza, aquello que uno hace de sí mismo una vez detectadas las tendencias de esa primera naturaleza. En esa aventura del hombre por tomar conciencia de lo que le ha venido dado y aprender a desplegarse de nuevo, Safranski alude a dos temas en Nietzsche

de experimentación de una segunda naturaleza. Por un lado, la escritura como ejercicio vital que permitió a Nietzsche descubrirse a sí mismo, un cumplimiento vital a través de la narración. Por otro lado, al hilo del término de segunda naturaleza que aparece en sus escritos de juventud, la anécdota que narra Nietzsche en referencia al soldado en 1867 que aprende a caminar al tomar conciencia de su pierna y que señalaré extensamente en los próximos párrafos. La sabiduría dionisiaca, en su primer momento schopenhaueriano, contiene una voluntad pedagógica porque busca una suerte de ascetismo heroico: el desarrollo de una segunda naturaleza, “una voluntad que se dirige contra sí misma, o sea, contra sus impulsos normales” (Safranski 2010: 50), capaz de gozar del dionisismo en cuanto que resistencia: el goce ante el abismo y, paralelamente, la negación a arrojarse a él sin retorno.

DIALÉCTICA APOLO-DIONISO

“Hay muchas cosas que, de una vez por todas, no quiero saber.
La sabiduría también pone límites al conocimiento.”
Nietzsche (1888), *Crepúsculo de los ídolos*

Baudelaire había dulcificado el poder de la Medusa. Esta antigua belleza castigada, alrededor de cuya imagen se metaforizaban los cabellos de Herodías en Mallarmé y los de Iokanaan en los dibujos de Beardsley, transfiguraba a través de Baudelaire su poder devastador en santificación creadora, barnizando de inorganicidad la irremediable decadencia del mundo. A través de esta noción del arte, la Gorgona recuperaba un valor consagrado.

Por el contrario, con Nietzsche, la imagen de la Gorgona vuelve a recuperar su poder terrible. El drama personal de la Medusa nos presenta vivencialmente la tragedia que contiene el binomio Apolo-Dioniso de un modo conceptual. Como también señalaba la soledad insalvable de la Herodías de Mallarmé –quien, atrapada en el drama de una mujer anciana a la que el deseo heteropatriarcal ignora, no existe porque nadie la hace existir–, la Medusa nos remite a una experiencia similar.

La soledad de la Medusa, quien convierte en piedra todo aquello sobre lo que posa su mirada, da cuenta de la tragedia que supone el nacimiento de la filosofía. Sin poder observarse en la complicidad que devuelve el encuentro visual con otro ser vivo,

condenada a posar eternamente su mirada sobre miradas aterradas y pétreas en la medida en que no puede salir al encuentro con la vida sin condenarla a muerte, anulando siempre cualquier horizonte de existencia ante sus ojos, representa el drama originario de la filosofía: una disciplina incapaz de desplegar la vida y, si acaso, sólo capaz de rozarla, pues en la medida en que la toca, el objeto queda devuelto sí mismo pero otro, pétreo, inerte. La Medusa representa la incapacidad de las formas y el lenguaje para hacerse cargo del mundo, dado que convierte lo vivo en aquello que, en la medida que se desea disfrutarlo, sólo puede ser mirado, si acaso, de reojo, de manera púdica, discreta, desde la antípoda de la invasión y la frontalidad. Vivir en tal contradicción, pudiendo sólo mirar en la medida que se aleja el objeto de sí hasta configurar una distancia pétreo, yacente, acabada; ésta es la imagen del ejercicio mismo de la filosofía.



2.7. Eugène Atget (1900),
*Puerta, Hôtel des Ambassadeurs de
Hollande, Rue Vieille-du-Temple n° 47,
distrito 4º, París, catálogo de
exposición Eugène Atget. El viejo
París.*

Es Gustavo Adolfo Bécquer quien imagina un escenario romántico para la tragedia gorgónica que queda contenida en la dialéctica Apolo-Dioniso. Diez años antes de la publicación de *El Nacimiento de la Tragedia*, instalado en otras atmósferas más exotizadas, como si anduviese ya iniciáticamente “mediterraneizando a Dioniso” (véase Nietzsche 2012: 193), nos hizo partícipes desde una imagen romántica y melancólica de la tensión que

conformará el juego Apolo-Dioniso.¹¹⁹ Acuñando la denominación de “filosofía lacrimosa”, dejó el siguiente cuento de 1862 titulado *La leyenda del rayo de luna*.

Jorge Manrique era un noble al que le gustaba la poesía y la soledad. Una noche de verano vio a una mujer vestida de blanco que vagaba por el bosque y se lanzó a perseguirla. Pero este gesto de acecho fue fallido, pues Manrique no llegó a alcanzarla. El tiempo transcurría y, noche tras noche, Manrique salía al encuentro de esa fantasmal andariega creyendo perseguir a la mujer de sus sueños, conquista que siempre se le escapaba. Un día, desde el balcón de su casa, la ve de nuevo en el bosque y vuelve a seguirla. Si antes el fracaso era el misterio que nunca conseguía ser desvelado, esta vez el instante trágico bien podría llamarse engaño. Cuando la atrapa, descubre que tal mujer de blanco no es más que un rayo de luna que clarea a intervalos en el bosque y cuya voz no era más que el sonido del viento chocando contra los árboles.

Esta leyenda de Bécquer plantea una imagen muy acertada que condensa la dialéctica Apolo-Dioniso en una metáfora y que romantiza el drama mitológico de la Medusa.¹²⁰ Además nos permite ver tal tensión de lo trágico no sólo como un desarrollo conceptual, sino como una puesta en escena romántica, cuya similitud con la escena de “La Canción del Baile” en *Así habló Zaratustra* o el ballet *Giselle* es destacable. El concepto, el lenguaje, el logos realizaría una operación trágica muy similar a la del pobre Manrique: cuanto más se acerca al objeto, a la realidad, al mundo de la vida, más se le disuelve ésta entre las palabras. El concepto no sólo no conseguiría desvelar el ser de las cosas, sino que además transformaría el ser del objeto una vez que lo intenta retener. Hay, por lo tanto, una

¹¹⁹ Isabel II fomentó la representación pictórica de costumbres, de cuya demanda resultaron las pinturas de Valeriano Domínguez Bécquer –por ejemplo *el Baile* (1866)–. Gustavo Adolfo Bécquer, quien acompañó a su hermano en su periplo por Castilla y Aragón, se basó en una leyenda de Soria para escribir *El rayo de luna*, relato que no sólo incorpora tópicos costumbristas, sino que entronca con manifestaciones europeas propias del siglo XIX: representa una atmósfera escénica similar a la del ballet romántico *Giselle* y, a través de la metáfora expuesta, el texto es precursor argumental de la noción de espíritu trágico en Nietzsche.

¹²⁰ Al hilo de lo espectral, si bien yo he propuesto aquí una coincidencia de temas en dos autores muy distintos como Bécquer y Nietzsche, Nietzsche sí utiliza de hecho la imagen de Schopenhauer como perseguidor de fantasmas. Al hacerlo busca distinguir su modo de hacer filosofía, tanto de la erudición institucionalizada, académica y vacua, – el concepto de sabio que aparece con asiduidad crítica en la *Tercera Intempestiva*–, como de la mera soflama retórica:

“Schopenhauer es grande, como ya he dicho, precisamente por perseguir esta imagen de modo similar a como Hamlet perseguía el espectro, sin dejarse desviar, como les ocurre a los sabios, ni entregarse a la escolástica conceptual, como parece ser el destino de los dialécticos desenfadados.” (Nietzsche 2009A: 46)

imposibilidad para decir o pensar la vida sin transformarla, anularla o paralizarla en tal proceso cognoscitivo: intraducibilidad de los juegos de lenguaje, diría Wittgenstein.



2.8. S. J. Beckett (1898), *Loïe Fuller Performing the Lily Dance Outdoors* (véase Herrera 2014)

La distinción Apolo-Dioniso aparece en Nietzsche inicialmente en *El Nacimiento de la Tragedia* (1872), obra fuertemente influenciada por Schopenhauer y Wagner. Ellos fueron padres espirituales de un primer Nietzsche predispuesto hacia el romanticismo, el horror, la escasez y una esperanza chauvinista de regeneración en el “ser alemán”, todas ellas inclinaciones que se autocriticará posteriormente en el ensayo que añadirá a modo de prólogo en 1886 *Ensayo de autocrítica*.

Como expone David Picó (2005: 39-40) de manera sintética y muy aclaradora, en la dialéctica Apolo-Dioniso se verá una traslación de los conceptos de Voluntad y Representación de la obra *El mundo como Voluntad y Representación* (1819) de Schopenhauer. Reformulando la exposición de Picó diríase que la tesis de Schopenhauer sobre la polaridad

Voluntad-Representación es la siguiente: el hombre conoce el mundo a través de representaciones que se dan dentro de lo que Schopenhauer denomina el principio de razón suficiente o formas de representación, las cuales son “las formas del conocimiento humano” (espacio-tiempo-causalidad). Este esquema se basa en la división entre sujeto y objeto: el hombre es un ser que conoce el mundo como objeto a través de representaciones. Sin embargo, este esquema no se agota aquí, sino que se torna problemático ante el detalle incómodo que esta cuestión porta: que el hombre no es sólo sujeto de conocimiento, sino también objeto de conocimiento. Por lo tanto, este esquema de la representación se torna insuficiente ante la simultaneidad que tiene lugar en el hombre al ser tanto sujeto que conoce objetos como también objeto de conocimiento, ya que él también se suma al yacente mundo de objetos en cuanto que siendo no cognoscente, sino comprendido. Si el hombre sólo pudiese conocerse a sí mismo en cuanto que representación, no podría conocerse a sí mismo más que como conoce a otros objetos; por consiguiente, “él mismo, y sus actos, le resultarían incomprensibles”. Ante tal inconveniente en lo humano, la coincidencia entre sujeto y objeto de representación – cuestión que, por otra parte, se está también trasladando al mundo escénico a través del concepto de obra de arte total y la confluencia entre sujeto y objeto de la obra de arte que introduce Wagner en 1849–, Schopenhauer propone lo siguiente:

“[...] el hombre es fenómeno y nómeno a la vez: conoce su cuerpo como representación, de forma mediata, pero también lo conoce de forma inmediata, como Voluntad (*Wille*). La Voluntad sólo se puede conocer a través de sus objetivaciones, es decir, de sus manifestaciones en el espacio y el tiempo. Gracias al conocimiento de la Voluntad, a través de representaciones, el hombre puede distinguirse de la pluralidad. Por tanto, es mediante la Voluntad como llega el hombre a individualizarse y a tener conciencia de sí.” (Picó 2005: 39-40)

Esta tensión entre Voluntad y Representación es la que se traslada a la dicotomía Apolo-Dioniso, la cual, si bien aparecía en Schopenhauer al hilo de un problema cognoscitivo, en Nietzsche se recogerá como punto de partida de una cuestión óptica y estética. La tensión Apolo-Dioniso interesa a Nietzsche no tanto como problema relativo a una teoría del conocimiento, sino como tensión del ser, relativa a la naturaleza, en cuanto que alude a una lucha de fuerzas sin resolución sobre la que se asienta la vida. Tanto lo apolíneo como lo dionisiaco se presentan en Nietzsche como “estados estéticos de la naturaleza” (*Kunstzustände der Natur*, Nietzsche 2007: 108), los cuales pertenecen al hombre sólo en

cuanto que el artista es “imitador” (*ist jeder Künstler «Nachahmer»*, Nietzsche 2007: 108) de la naturaleza. Lo apolíneo y lo dionisiaco son, por lo tanto, estados asubjetivos, independientes del individuo y originarios, de los que el individuo puede a pesar de ello formar parte en cuanto que estos estados son “impulsos artísticos” o “un rasgo sentimental” (*Kunsttriebe der Natur, ein sentimentaler Zug*, Nietzsche 2008: 109) de una naturaleza de la que el individuo también es miembro y puede acceder a través de la mediación del arte. Lo apolíneo y lo dionisiaco no son, en consecuencia, expresiones propiamente humanas, sino más bien expresiones primitivas que pueden darse en lo humano, que lo atraviesan sin pertenecerle.

En lo apolíneo se da una formalización, una imagen, una representación de una fuerza sin nombre, de un ímpetu de lo terrible, es decir, de lo dionisiaco. Frente a Dioniso – el ámbito de la Voluntad, dios de la desmesura, la embriaguez y el paroxismo originario e inclasificable –, se conforma Apolo –ámbito de lo formado y distinguible, Dios de la medida, de la claridad y la apariencia–. Apolo corona el reino de los nombres y los números frente a la hondura de aquello que excede a la representación en lo humano y que, no obstante, lo atraviesa y transita. La infinitud, en su profundidad, excede a la individuación, a lo conmensurable, a sus acontecimientos separados y a esas mínimas verdades que el saber lógico piensa, el lenguaje dicta y la costumbre legitima. En el hogar de Apolo uno puede mantener la calma e instalarse en la zona de confort de una epistemología del sosiego y la distancia, pues la realidad se torna divisible, decible, dibujable. En su atomizada diversidad, cada objeto es en lo apolíneo un ente separado e incardinado en un espacio y un tiempo. Dioniso, por el contrario, reclama el temblor de lo inhóspito e inquietante, el lugar del goce, del terror y lo sublime. Mas, como todo lo exorbitado, se asienta sobre una fascinación costosa, la cual obliga al sujeto a anularse para participar de lo extático. Lo dionisiaco fragiliza al sujeto y lo desmonta en su principio de individuación, ofreciendo “una verdad irrepresentable, desbordante, aniquiladora” (Picó 2005: 41), inconmensurable, no fracturada. Del mismo modo que cuando Manrique toca finalmente a la mujer del bosque, ésta se revela como un mero rayo de luna, lo dionisiaco nos remite a la ineffectividad y poder encubridor de la palabra y la forma, pues decir lo dionisiaco significa también, irremediabilmente, ocultarlo. Su *decirse* es sólo intuitivo, ya que, más que decirse, se vive, se experimenta, se intuye. Ante lo dionisiaco lo Mismo se sofoca, se estremece y pierde el timón. Ante lo dionisiaco se participa y se sucumbe. Ante lo dionisiaco uno se

deja seducir, tomar y arrebatarse, pues la cuestión de fuerzas no es un objeto de conocimiento. Lo dionisiaco es, si acaso, objeto de experiencia o sabiduría, una sabiduría pre-lógica y pre-conceptual en la que reverbera una verdad no figurativa, no lingüística, amoral, *más allá del bien y del mal*.¹²¹

“Sólo en ellas [las orgías dionisiacas] la naturaleza alcanza esplendor artístico; sólo en ellas el desgarramiento del *principium individuationis* se trueca en fenómeno artístico. [...] De ahí que, en cuanto elemento no-apolíneo, la naturaleza esencial de la música dionisiaca (la violencia arrebatadora del sonido, el torrente unánime de la melodía, el mundo incomparable de la armonía), y de toda la música en general, se mantuviera al margen. En el ditirambo dionisiaco el hombre se siente impelido a intensificar todas sus facultades simbólicas; es entonces cuando algo hasta ahora nunca experimentado apremia para manifestarse: la destrucción del velo de Maya, la unificación en cuanto genio de la especie, hasta de la misma naturaleza.” (Nietzsche 2007: 113)

“Considerada en general esta divinización de la individuación desde un punto de vista prescriptivo o imperativo no conoce más que una sola ley: el individuo, es decir, el respeto hacia los límites de la individualidad, la *mesura* en el sentido helénico. Apolo, en cuanto divinidad ética, exige de los suyos la medida, y a fin de poder conservarla, el conocimiento de uno mismo. De este modo, a la necesidad estética de la belleza viene a sumarse la exigencia del «conócete a ti mismo» y del «¡nada en demasía!», [...].” (Nietzsche 2007: 122)

Esta dialéctica Apolo-Dioniso configura la tragedia a modo de expresión estética del espíritu trágico. La tensión entre ese acecho informe de lo dionisiaco y su materialización apolínea en imágenes se experimenta potencialmente en cada individualidad, aunque no le pertenezca en exclusiva. En continuación con el movimiento simbolista, lo subjetivo se convierte en Nietzsche en la posibilidad de un crescendo extático que no cae en el exceso de sí sino que, por el contrario, lleva al olvido de sí y hace de la experiencia individual una extensión metafísica, una expansión de ese eco de fuerzas primigenio que el sujeto experimenta en la disolución del *principium individuationis* que postulaba Schopenhauer y en la embriaguez de la “armonía universal” o “armonía de los mundos” (*Weltenharmonie*) (Nietzsche 2007: 106).

No obstante, si Nietzsche palpaba tan dionisíacamente, trampeando constantemente el equilibrio del binomio Apolo-Dioniso hacia el extremo de las Bacantes, hacia el paroxismo

¹²¹ Para una explicación la dialéctica Apolo-Dioniso véase también Picó (2005: 40-43). Específicamente, sobre una historia cultural de la figura de Dioniso véase Detienne (2003) y Mariño Sánchez (2014).

que se cerró en locura, ¿para qué se necesita entonces recurrir a lo apolíneo? En primer lugar, está la cuestión de la tensión entre opuestos como principio de la vida, la cual aparecía como carácter agonal de la estructura binaria de sexos, noción que inaugura la dialéctica Apolo-Dioniso en *El Nacimiento de la Tragedia*. Además nos encontramos ante una cuestión más vital acerca del uso de lo apolíneo, la cual es de necesario análisis para entender el tránsito desde la escritura hacia la danza. Mi hipótesis sigue la planteada por Nehamas (2002: 83) y por Safranski (2001: 83) –si bien este segundo alude a una nueva metáfora, la imagen de Ulises y las sirenas–, y dice así: Apolo supone un muro de contención ante el desbordamiento. En el inicial planteamiento nietzscheano, no se trataba todavía realmente de arrojarse sin reserva al espacio abisal de lo orgiástico, sino más bien de “bailar junto al abismo” (Nietzsche 2013: 303) o, como expresa Nehamas (2002: 83), se trata de que el baile “ocurra «cerca» del abismo y no sobre él”, sutil diferencia que reescribe completamente el discurso sobre lo dionisiaco y el papel de la narración en el vitalismo nietzscheano.

Esta disparidad preposicional respecto a lo abismático será el punto de partida hasta llegar a la figura de Zaratustra, tránsito que iremos desvelando sin premura, convocando sobre el papel los temas que nos van alejando de la filosofía del Sileno para aproximarnos a aquella del bufón. Por ahora me limito a convocar dos citas que aparecerán nuevamente a lo largo de este capítulo y que señalan la sustancial diferencia que separa los escasos y decisivos milímetros entre un abismal “junto a” y un “en”. Asimismo, será en la posterior imagen del volatinero de *Así habló Zaratustra* el espacio en el que el tránsito entre esa inicial metáfora de “bailar junto al abismo” que Nietzsche utiliza en *La Gaya Ciencia* se transforme, con la aparición del superhombre, en ser “cuerda sobre el abismo” –reubicación respecto al abismo que supone una nueva concepción del riesgo vital y que tiene que ver con el abandono de la escritura para inclinarse hacia la danza.¹²²

¹²² Otra lectura posible, en la que habría que profundizar, sería aquella de que el baile es en sí mismo el *al lado del abismo*, es decir, forma apolínea de lo musical que sirve para contener el vértigo de lo insondable. Esta línea de lectura se encontraría en la versión inicial de la dialéctica Apolo-Dioniso, concretamente en el capítulo 21 de *El Nacimiento de la Tragedia*, en que Nietzsche propone lo siguiente acerca de las relaciones entre tragedia, música y danza:

“Entre la validez universal de su música y el oyente sensible a lo dionisiaco, la tragedia introduce un símbolo sublime, el mito, a la vez que despierta en aquél la apariencia de que la música no es más que un excelso procedimiento de exposición orientado a insuflar vida en el mundo plástico del mito. Confiando en esta noble ilusión, la tragedia puede ahora mover sus miembros al compás del baile ditiámbico y entregarse sin reserva a un orgiástico sentimiento de libertad al que, en cuanto música

“[...]”, cabe pensar un placer y una fuerza de la autodeterminación, una *libertad* de la voluntad, en los que un espíritu se despida de toda fe, de todo deseo de certeza, experimentado como está en mantenerse sobre ligeras cuerdas y posibilidades y en seguir bailando incluso al lado de abismos. Un espíritu como ese sería el *espíritu libre par excellence*.” (Nietzsche 2013: 302-303)

“El hombre es una cuerda tendida entre el animal y el superhombre, – una cuerda sobre un abismo.

Un peligroso pasar al otro lado, un peligroso caminar, un peligroso mirar atrás, un peligroso estremecerse y pararse.

La grandeza del hombre está en ser un puente y no una meta: lo que en el hombre se puede amar es que es un tránsito y un ocaso.” (Nietzsche 1981: 36)¹²³

REDIMIR LA PALABRA

“¿Eres uno que mira? ¿O que interviene? – ¿O que aparta la vista, se aparta?...
Tercera cuestión de la conciencia.”
Nietzsche (1888), *Crepúsculo de los ídolos*

El primer superhombre al que Nietzsche expresó su devoción no fue sino un literato: el poeta Lord Byron (1788-1824), a quien Nietzsche llamó en 1861 “superhombre dominador de espíritus”. Safranski (2010: 35) señala que lo que Nietzsche admiraba en Lord Byron era el haberse convertido en “poeta de su vida”, símbolo encarnado de aquellos “genios que supieron convertirse en dramaturgos”, “autores de su propia vida, no sólo hacia dentro, sino también para el público”.¹²⁴ *La vida como literatura*,¹²⁵ ese cumplimiento existencial en la palabra y en la vida de uno mismo, entendida ésta como una obra de arte total, tentaban a Nietzsche incluso en las admiraciones que profesaba. Y es que Nietzsche está tratando de revitalizar la palabra, primer paso hacia la musicalidad de nuevas formas filosóficas.

en sí, no se atrevería lujosamente a ofrecerse sin esa ilusión protectora. El mito nos protege de las música a la vez que sólo él garantiza su suprema libertad.” (Nietzsche 2007: 223)

¹²³ “Der Mensch ist ein Seil, geknüpft zwischen Tier und Übermensch –ein Seil über einem Abgrunde.

Ein gefährliches Hinüber, ein gefährliches Auf-dem-Wege, ein gefährliches Zurückblicken, ein gefährliches Schaudern und Stehenbleiben.

Was groß ist am Menschen, das ist, daß er eine Brücke und kein Zweck ist: was geliebt werden kann am Menschen, das ist, daß er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist.” (Nietzsche 1977: 16)

La traducción de Andrés Sánchez Pascual de este párrafo es estupenda. Lamentablemente, el continuo juego con las preposiciones y sus sentidos que lleva a cabo Nietzsche en este párrafo es intraducible, a no ser que el texto se llene de perífrasis a pie de página. Sólo me gustaría señalar el juego que se produce en dos términos del texto, *Übergang* y *Untergang*, que en castellano se traducen por tránsito o transición y ocaso, pero que en alemán aparecen como términos interrelacionados pues el tránsito se dice como “galería sobre la que pasar” y el ocaso como “galería bajo la que pasar”.

¹²⁴ De hecho, ese clamor de Nietzsche, quien dice no encontrar ya héroes en el mundo moderno, es, como indica Alhadeff (1988: 29), una reproducción de canto I, stanzas 1-5 del Don Juan de Lord Byron: “men who turned out to be less than heroes, one finds oneself agreeing with Byron’s jaundiced observation that there are not “any in the present age” ... at least none that he can find (Canto I, stanzas 1-5).”

¹²⁵ Así se titula el libro de Nehamas *Nietzsche. La vida como literatura*.

Para Nietzsche la tensión Apolo-Dioniso se abre con la lírica, en la cual se aprecia la síntesis entre esos dos impulsos y que es el germen de la tragedia griega. Nietzsche contrapone poeta lírico a poeta épico:

“El poeta lírico (Arquíloco) era poeta y músico a la vez. Su poesía no expresaba la biografía camuflada de un «yo» empírico, sino que expresaba intuiciones de otro orden, de un orden musical. Estas intuiciones no eran subjetivas aunque se escribieran en primera persona como si de vivencias personales se tratara. Por eso la poesía lírica es universal, con independencia del caso particular que la ilustre, y lo es precisamente porque el germen original es de orden musical. No dibuja el «yo», sino que lo atraviesa y lo desmiente, como antes se ha desmentido el «ser».” (Picó 2005: 82-83)

Sobre esta preocupación se va a enmarcar no sólo el modo de escritura de Nietzsche, sino también sus temas de reflexión, en concreto éste que aquí nos reúne: la danza. Nietzsche está tratando de trasladar el espíritu de la música a la palabra y, con ello, intenta convocar nuevamente el poder de la palabra para estar en la vida. Antes incluso de conocer a Wagner, hecho que ocurrió en 1868, en su carta del 2 de julio de ese año a Sophie Ritsch le confiesa que él lo que quiere es crear una música “que no está escrita con notas, sino con palabras” (en Safranski 2010: 61). Ya se observa, antes incluso de la publicación de *El Nacimiento de la Tragedia*, una inclinación en Nietzsche hacia la musicalidad y un intento de transfiguración de su estilo al discurso. Para Nietzsche, la música “habla desde ese dominio y conoce la verdad radical” (Picó 2005: 41). Por ello, Nietzsche desea recuperar la lírica, espacio donde la palabra todavía aspiraba a una fuerza musical.

Además de la fuerza lírica a recobrar, Nietzsche considera también que hay un cumplimiento vital en la narración e incluso en el pensamiento como modo de dación de sentido: “Todavía vivo, todavía pienso; tengo que vivir todavía pues todavía tengo que pensar” (en Safranski 2010: 192). Safranski interpreta esta cita considerando que para Nietzsche “el pensar es un placer sin parangón” y que “la vida ha de ser un escenario de prueba para su pensamiento”. Yo simplemente puntualizaría que tal placer no tiene que ver con el pensamiento mismo, sino con la inversión que Nietzsche está tratando de llevar a cabo como proyecto filosófico: generar un pensamiento que nazca de la vida y no a la inversa, allí donde el pensamiento se limita a ser justificación de la existencia; es decir, un pensamiento que más que convertirse en el asedio de una boca que se asfixia entre las torpezas e inconvenientes del nombrar y formalizar, se sepa palabra de un arte de vivir. A

Nietzsche le gustaría encontrar es una suerte de “escritura caminada”, una *flânerie* sobre papel, imagen que anhela aquel acto de pensamiento capaz de marchar con el compás del mundo, que está en movimiento, que no se condena a la retención, una palabra en que pensamiento y vida se sincronizan.

“On ne peut penser et écrire qu’assis (G. Flaubert). – ¡Ahí te tengo, nihilista! La carne sentada es justamente el pecado contra el espíritu santo. Sólo las ideas caminadas tienen valor.” (Nietzsche 2002: 42)

La palabra, a pesar de la desconfianza nietzscheana, no es desechada. Más bien Nietzsche llevará a cabo una revivificación de su fuerza musical que acabará también conllevando su parcial abandono, pues otros lenguajes como la danza conseguirán algo que la palabra sólo puede de manera incompleta: incorporarse la música o, dicho de manera más prosaica, hacer de aquella expresión que dice que no se puede escuchar la música y hacerse el sordo, un compromiso ineludible.

“La tragedia griega pone en escena la relación entre palabra y música. El protagonista domina la palabra, pero es la música del coro la que domina al hacedor de palabras. La palabra está expuesta a tergiversaciones y falsas interpretaciones, no procede de lo más íntimo y no llega hasta allí. Vive y teje en los márgenes del ser. La música es distinta, «afecta inmediatamente al corazón, como el verdadero lenguaje universal, que se entiende en todas partes» (1, 528).” (Safranski 2010: 64)

“Es el momento en que la esencia de la naturaleza debe expresarse simbólicamente; se necesita un nuevo mundo de símbolos: de entrada, toda simbólica corporal, no sólo el simbolismo de la boca, del rostro, de la palabra, sino también todos los gestos completos de baile susceptibles de mover rítmicamente todos los miembros. Entonces, con repentino brío, las otras fuerzas simbólicas, las de la música, acrecientan su ritmo, dinamismo y armonía.” (Nietzsche 2007: 113)

En Nietzsche hay, pues, una preocupación primigenia por la palabra, articulación capaz si acaso de rozar y rodear, mas no de contener y celebrar la vida en su dimensión metafísica. El lenguaje de la palabra en Nietzsche, quien desconfía de su solvencia para hacernos partícipes de la vida, está perdiendo legitimidad. Y tal preocupación se instala sobre una tensión. Por un lado, una confianza y expectativa de un cumplimiento vital a través de la narración; es decir, la dación de sentido al mundo a través de la creación, el pensamiento y la palabra, actividades que acompañaron a Nietzsche en su insistente soledad a lo largo de toda su vida. Por otro lado, una conciencia del carácter limítrofe de la palabra, la cual en el

mejor de los casos roza, acaricia, intuye, sugiere, pero difícilmente cohabita el mundo de la vida, como aquella vana esperanza de Manrique, quien para mantener el encanto de lo misterioso bien habría debido quedar en la persistente y seductora búsqueda sin llegar nunca a desvelar tales rayos lunares.

Frente a la fuerza de la palabra que se daba en la lírica, Nietzsche acusó a la palabra en su tiempo de haber quedado asimilada como mero intento de exteriorización, de nombrar, de dar forma o expresión. La palabra se había convertido en un abecedario residual, yaciente, agotado de toda fuerza misteriosa, redondo y cerrado, incapaz ya de apuntar a la hondura primigenia de lo terrible dionisiaco. Sin embargo, incluso en el hipotético caso de una posible recuperación de la fuerza verbal, la palabra no alcanza plenamente a revivir ese impulso originario y nos deja, por el contrario, siempre al borde de lo dionisiaco. La palabra, si acaso, “roza superficialmente” el “fondo oculto” de la existencia:

“De ahí que el *lenguaje*, en cuanto órgano y símbolo de las apariencias, no pueda en ningún momento o lugar exteriorizar el hondo núcleo íntimo de la música: siempre que se lanza a imitarla, lo único que hace es rozarla superficialmente; toda elocuencia lírica no sirve para acercarnos siquiera un paso a su sentido profundo.” (Nietzsche 2007: 135)

Ante esta voluntad errática de la palabra, se nos presenta el espíritu trágico de la música, el cual nos regala un consuelo: “un poderoso sentimiento de unidad que conduce al mismo corazón de la naturaleza” (*einem übermächtigen Einheitsgeföhle weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt*, Nietzsche 2007: 141). En la dialéctica Apolo-Dioniso hay un retorno a la naturaleza, la cual, antes que una imagen bucólica o “pintura sonora” (*Tonmalerei*),¹²⁶ es una melodía, un ruido de fondo primigenio al que retornar, un espacio mítico del que nos llega un rumor a la par que un tiempo centelleante, ese eco primigenio que acecha sin llegar nunca a actualizarse, que se intuye pero que, no obstante, no se puede atrapar. A través del espíritu trágico se produciría el retorno a una naturaleza originaria, prediscursiva, donde el hombre “ha olvidado cómo andar y hablar”, los dos signos de la cultura. El espíritu trágico aparece como llave a un tiempo primitivo e insistente, a un espacio previo a la

¹²⁶ Con la expresión “pintura sonora” Nietzsche hace referencia a la antítesis de la música auténtica o trágica, es decir, aquella que no es un eco primigenio, sino que ha convertido la melodía en una imitación burda de las cosas o “falsificación imitativa de fenómenos, por ejemplo, una batalla o una tempestad en el mar” (Nietzsche 2007: 199- 200).

degeneración, genuino, pre-subjetivo y que, no obstante, a través de la experiencia subjetiva del arte, desplomándose los límites de la individuación, puede experimentarse.

“Es ahora cuando, gracias al evangelio de la armonía universal, cualquiera se siente no sólo 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, a bailar, está a punto de volar por los aires. [...]; el hombre deja de ser artista, él mismo se convierte en obra de arte; para supremo deleite de la unidad originaria, el poder estético de la naturaleza toda se manifiesta aquí bajo el estremecimiento de la embriaguez.” (Nietzsche 2007: 106-107)¹²⁷

SOSTENER EL ABISMO

“[...] el placer agrisulce de llevar el mundo en la boca, [...]”
Sloterdijk (2000), *El pensador en escena*

Sobre Nietzsche recae una sospecha ya mencionada. Si la tendencia gravitacional de su pensamiento es hacia el desbordamiento dionisiaco, entonces, ¿para qué y por qué Apolo?, ¿dónde reposa la gramática de esa tensa cuerda Apolo-Dioniso que pareciese siempre estar a punto de cortarse y ceder ante el aluvión de lo informe? Apolo es justamente el síntoma de esta sospecha que poso sobre Nietzsche. Lo apolíneo se ofrece como un guante, un muro de contención para conseguir resistirse a lo imposible: ese quedar siempre al borde del orgasmo, con el vértigo a la vista pero con la seguridad del retorno.¹²⁸ Es, como señala Safranski (2010: 52), la búsqueda de una “naturaleza dionisiaca, atada y purificada apolíneamente”.

¹²⁷ “Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern Eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ureinen herumflattere. Singend und tanzend äußert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen.“

¹²⁸ Bien es cierto que Nietzsche no considera el dionisismo como una mera sabiduría orgásmica. El dionisismo trágico inicial en Nietzsche no es un estallido, mero arrebató en discontinuidad o un canto extático a los terrores de pretender ir saltando por la vida de orgasmo en orgasmo. El dionisismo es un ideal educativo frente a la política del Imperio Alemán y así lo expresa en la *Tercera Intempestiva*, al hablar sobre el modo en que la filosofía de Schopenhauer puede con-mover, pero más allá de la conmoción, educa:

“[...], decir cómo puede resultar posible la conquista, a partir de este ideal, de un nuevo orden de deberes y la puesta en relación de un fin tan superior con una actividad normal. Probar, en fin, que este ideal educa. De lo contrario, podría creerse que no es otra que la visión gratificante, incluso embriagadora que nos procuran algunos instantes aislados, para abandonarnos en seguida, dejándonos presos de un disgusto aún mayor.” (Nietzsche 2009A: 67)

La revivificación de la palabra no tiene sólo que ver con un intento de recuperación de su fuerza musical, sino con el proyecto de generar un muro de contención al dionisismo, un modo de –repetiendo nuevamente tal cita sintomática – “bailar junto al abismo”.

¿Qué hay, pues, en la palabra que recoge como guante de laboratorio la toxicidad del desbordamiento? La palabra sería capaz de presentar el arrobamiento de manera muy cercana, “junto al abismo”, al alcance de la mano y, no obstante, justamente por ello, como ese Adán que acerca su dedo al dedo de Dios en aquella bóveda, posando los ojos en lo sublime sin verse obligado a arrancárselos. Es decir, un éxtasis limítrofe, contenido en la porosidad preposicional, en ese *entre, al borde, junto a, antes de*. Son tales escasos milímetros los que hacen también del éxtasis una experiencia lejana, plastificada, contenida, parcialmente domada a través de esa aproximación profiláctica de la escritura. Se trata, por lo tanto, de un arrobamiento mediado por una distancia que frena la potencial y suicida entrega absoluta a lo insondable.

2.9. Jean-Baptiste Augustin Nemoz, *Au bord du gouffre*, catálogo exposición Beaux-Arts, Salón de 1890, París.

“El recurso al símbolo del «descenso», la «bajada», la «caída» a aquel *gouffre*, preocupación constante de los decadentes y simbolistas, también aparece en la literatura: «... plus bas, au fond du gouffre empoisonné, dont, quand on a une fois respiré l'odeur, on ne remonte jamais plus», comentará el narrador del *Jardin des Supplices* [novela de Octave Mirbeau de 1899].” (Bornay 1990: 364)



Contra la autorreferencialidad y transparencia del ya mencionado socratismo, se presenta la sabiduría dionisiaca. Ésta, templada por una dosis de medida apolínea, es capaz de perseguir la vida sin llegar ni a retenerla hasta sólo poder contemplarla yacente, ni tampoco a ceder a ella de manera incondicional y suicida. Comprometida antes con la vida que con la verdad o la moral, la sabiduría dionisiaca se presenta capaz de parar justo un instante antes del desvelamiento y, con ello, evitando también la inminente caída, dejando al sujeto extasiado y suspendido al borde del acantilado.

Ulises es, siguiendo a Safranski (2010: 82-83), el héroe que representa esta voluntad de dionisismo refrenado. El héroe y sus marineros se atan al mástil. Sólo así pueden escuchar las seductoras voces de las sirenas sin arrojarse al mar, disfrutando con ello del canto extático pero eliminando el peligro del suicidio. La sabiduría dionisiaca en su versión inaugural no es una amenaza punk, un canto destructivo y envalentonado al *no-future*, sino más bien un consuelo pop: doliente pero con final feliz, un vértigo sin riesgo, un dionisismo higiénico y preservativo. Es incluso una promesa súbita de felicidad que permite al Sileno escapar de su filosofía doliente. Es así como evoca y rememora Nietzsche esta primera tendencia del espíritu trágico de *El Nacimiento de la Tragedia* en el posterior *Así habló Zaratustra*:

“Ebrio placer es, para quien sufre, apartar la vista de su sufrimiento y perderse a sí mismo. Ebrio placer y un perderse-a-sí-mismo me pareció en otros tiempos el mundo. [...] aquella breve demencia de la felicidad que sólo experimenta el que más sufre de todos.” (Nietzsche 1981: 56-57)

Un Dioniso que duela y goce, ciertamente hiriente, pero que no mate. Y un héroe que ama más la potencialidad del orgasmo, la sensación de advenimiento, su inminencia, que su actualización, su consumo, su facticidad, esa consumación que tras lanzarnos fuera de sí nos devuelve al mediocre cotidiano. Queriéndose instalar un instante antes del desbordamiento, así tenemos al inicial Nietzsche, con “la avidez de misterio y de música orgiástica, pues busca el otro estado, el éxtasis, ya que ama el abismo más que el fondo” (Safranski 2010: 176).

Nietzsche es un malabarista de lo extático y quiere estirar la tensión del volatinero, como si pudiese uno resistir en la cuerda floja, olvidado del antes y del después de pisar la cuerda y

de la posible caída. Lo que Nietzsche nos propone es un ilusionismo y, por ello, justamente una mirada fantástica y cautivadora sobre un mundo que quisiese resistir eternamente a través de la escritura en un sempiterno vértigo: siempre seductor, deseante y extasiándose. Se trata de un mundo que Nietzsche consigue sostener cinematográficamente a través de la escritura, dilatando permanentemente la consumación de Dioniso a través de la temporalidad de la inminencia que aporta el quedarse *a punto de*, una suerte de arrobamiento tántrico. Un mundo capaz de sostenerse en el abismo cancelando la caída, con el orgasmo en la línea del horizonte, sosteniendo un deseo a la vista sin llegar nunca a cumplirlo y desengañarse. Nietzsche pretende un Dioniso que sea horizontal justamente en el sentido de línea del horizonte: siempre a la vista, siempre ligeramente desplazado, donde caer por la inclinación del fin del mundo sea una temeridad que se sueña, se anhela, se presiente, pero que, sin embargo, se desplaza a la misma velocidad que nosotros nos acercamos a ella, como quien mantiene siempre una línea de referencia y una expectativa que, si bien nunca se cruza, tampoco se obvia. Un mundo, pues, con la capacidad de desbordarnos, seducirnos, devorarnos y conmovernos, pero capaz también de devolvernos nuevamente sanos y salvos a la cotidianidad, mundo de las formas que queda siempre dispuesto para volver a desnudarse y transitar tras el escenario del “velo de Maya”, iniciando una esperanza hacia la desnudez que en realidad se trata de una sobreexcitación fetichista: permanecer eternamente en el *striptease*, el erotismo de la asíntota.

“Vita femina. [...] Pero quizá sea este el más fuerte encanto de la vida: hay sobre ella un velo recamado en oro de bellas posibilidades, prometedor, reacio, pudoroso, burlón, compasivo, seductor. ¡Sí, la vida es una mujer!” (Nietzsche 2013: 286)

“La ciencia quiere descorder el velo, el arte ama el velo. Pero como el arte está íntimamente familiarizado con la invención, no se le oculta la cantidad de invención y tendencia configuradora que se esconde también en la ciencia. Sin embargo, la ciencia no quiere reconocerlo. Eso es lo que Nietzsche llama el «problema de la ciencia», tal como se muestra desde la perspectiva del arte. (Safranski 2010: 208)

Si por Nietzsche fuese, quedaría él olvidado y extendido en ese instante fugaz de la tensión, siempre *a punto de*, en la advertencia de aquello que está por acontecer, tratando de que el deseo nunca se cumpla para que éste siga en su máxima potencia, deseado y deseante, permanentemente enamorado de un desconocido terrible que nunca se despliega en plenitud hasta el límite de la autotransparencia. Nietzsche no busca inicialmente sólo lo apolíneo o lo dionisiaco, sino justamente su tensión y mantenerse en ella superviviente

como la roca de Prometeo, promesa de un enigma que nunca acabará por desvelarse. Nietzsche es esa esperanza para los devotos románticos, quienes perseveran por evitar la caída en el tiempo cronológico y ruegan por una ayuda estética que les permita resistir eternamente suspendidos.



2.10. Louis-Ernest Barrias (1899), *La Nature se dévoilant devant la Science*, Musée d'Orsay.

2.11. Benjamin J. Falk (1896), *Loïe Fuller Posing in Her Salome Costume above a Floor Lighting Fixture* (véase Herrera 2014: 111).

“El arte *existe para que no se rompa el arco.*

El individuo debe consagrarse a algo suprapersonal – eso es lo que la tragedia quiere; debe olvidar la terrible angustia que la muerte y el tiempo le producen: porque incluso en el más breve instante, en el más diminuto átomo del curso de su vida puede sobrevenirle algo sagrado que compense con creces toda la lucha y todas las necesidades vitales –eso significa *poseer un sentido trágico.* Y aunque toda la humanidad haya de morir un día –¡a quién le sería lícito ponerlo en duda!–, para todos los tiempos que han de venir le está fijada como tarea suprema la meta de fundirse de tal modo en lo uno y lo común, que como un todo se encamine hacia su próximo ocaso con una *convicción trágica;* en esta tarea suprema también radica todo ennoblecimiento de los seres humanos; [...]” (Nietzsche 2003A: 111)

Lo apolíneo es la red que sostiene tal proyecto improbable pero ciertamente romántico de mantener la tensión del arco, como Nietzsche expresa en *Richard Wagner en Bayreuth*, cuarto volumen de *Consideraciones Intempestivas*, publicado en 1873 (véase también Safranski 2010: 104). La dialéctica Apolo-Dioniso pareciese un proyecto de desarrollo de una ciencia de orgasmos controlados: una escritura capaz de retener el paroxismo sin ceder, no obstante, a su completo abandono y verse obligada o a la locura del fondo abisal o a tener que volver al hastío, ese soporífero tiempo que media entre orgasmo y orgasmo.

La tensión Apolo-Dioniso, la cual Nietzsche persigue en ese proyecto de escritura como retención heroica lograda en la suspensión al borde del desbordamiento, evoca esa búsqueda del estado de vigilia de los místicos, aquellos que se cuelgan entre el sueño y el despertar tratando de retener lo imposible, de resistir en la porosidad entre dos mundos, de permanecer vigilantes –aquellos que se sostienen en el estado de vigilia–. De hecho, en *Humano, demasiado humano* se da una continuidad de la entrega a lo monstruoso entre el arte y la religión. Si bien Nietzsche también intenta evitar el paralelismo entre ambos campos a través de la desacralización del arte, que ésta no se convierta ni en consuelo metafísico ni una mera distracción espiritual para desocupados¹²⁹, sin embargo, en capítulos como “La vida religiosa” y “Del alma de los artistas y escritores” Nietzsche expone arte y religión como campos con fines similares:

“En sus grandes instantes, el hombre religioso quiere lo mismo que el artista: la emoción colosal. Ambos son tan arrogantes que pretenden tocar lo «tremendo y monstruoso», aunque con ello se sientan aniquilados. Esta espera de ocaso es para ellos «la cumbre del arrobamiento del mundo» (MA 7, 200). Y como esta entrega a lo tremendo es una obsesión común de la religión y del arte.” (Safranski 2010: 206)

La biografía intelectual de Nietzsche se asimila al desarrollo de una serie de tácticas para sostener el abismo desactivando su fondo. Se trata de la creación de un muro de contención, de gravitar en el asomo al abismo dionisiaco, quedando entusiasmados en esa atracción y repulsión. En *El Nacimiento de la Tragedia* tal contención se manifiesta a través de la expresión de lo apolíneo como contrapunto de equilibrio y depuración de una barbarie dionisiaca, como modo de entrega a lo dionisiaco sin aniquilación. A su vez, Nietzsche desde muy joven estuvo volcado hacia la narración de su propia vida. Esto nos muestra su

¹²⁹ “Metafísica en el arte es la herencia subrepticia de la religión” (citado en Safranski 2010: 209-210).

tendencia hacia la escritura como modo de intensificación de la vida a través de su narración sin tener que arrojarse a ella. La escritura se convierte con Nietzsche en una suerte de concienzuda y cuidada profilaxis hacia el seductor riesgo vital. Podríamos destacar dos anécdotas al respecto, las cuales muestran ese cumplimiento de sentido vital en la narración y la propia torpeza nietzscheana para hacerse cargo del mundo en su desnudez y toxicidad, sin que medie una higiene y sobreexcitación narrativa de por medio. La primera es que Nietzsche, como relata Safranski (2010), gustaba de narrar los juegos de infancia y encontraba mayor placer en su narración y lectura que en la propia ejecución. La segunda es la ya mentada anécdota de su primera visita al prostíbulo: incapaz de arrojarse a la seducción teatral con las prostitutas, se puso a tocar el piano. Por no mencionar nuevamente el punto de inflexión o iluminación en Monte Sacro, que consiguió hacer pasar a Lou-Andreas Salomé como la mujer vampírica de la biografía nietzscheana: he aquí el beso que trastornó a Nietzsche para el resto de su existencia. En esa inclinación incontenible hacia la escritura, Nietzsche desarrolla una forma de práctica autorreferencial que hace que no consiga dejar de ser espectador de sí mismo incluso cuando obra, desarrollando ese desdoblamiento cinematográfico entre vida y montaje en la escritura, como si los hechos se conformasen como excusas que sólo se legitiman, engarzan e intensifican en su exposición diegética. Nietzsche ha desarrollado tal práctica autorreferencial que hace que no consiga dejar de ser espectador de sí mismo; es incapaz de actuar sin pensarse al mismo tiempo actuando. Éste será un mal que se acuse a través de Zaratustra:

“Yo soy demasiado ardiente y estoy demasiado quemado por pensamientos propios: a menudo me quedo sin aliento. Entonces tengo que salir a tomar el aire libre y alejarme de los cuartos llenos de polvo.

Pero ellos están sentados, fríos, en la fría sombra: en todo quieren ser únicamente espectadores, y se guardan de sentarse allí donde el sol abrasa los escalones.

Semejantes a quienes se paran en la calle y miran boquiabiertos a la gente que pasa: así guardan también ellos y miran boquiabiertos a los pensamientos que otros han pensado.” (Nietzsche 1981: 186)

Si lo apolíneo, la palabra y la escritura aparecían como muros de contención, en obras posteriores la ciencia se convertirá en una esperanza de congelación, “como medio de apagar y enfriar”, el modo de apagar el sofocante clima de la modernidad, “una época que manifiestamente arde cada vez más” (Nietzsche en Safranski 2010: 202): “Que me

compadezcan y sollocen conmigo a causa de mis sabañones: «¡En el hielo del conocimiento él nos helará incluso a nosotros!» – así se lamentan.” (Nietzsche 1981: 247)

Frente a la alabanza del espíritu trágico en sus primeras obras, éste pasa ahora de ser ensalzado a convertirse en declive caracterizado de feminización e infantilismo, como señala –siguiendo la lectura de Safranski (2010: 216)– en la época entre *Humano, demasiado humano* (1878) y *Aurora* (1881). El *pathos* trágico comienza a convertirse en patología, exceso de calentura y Nietzsche, quien hasta entonces se había recetado la escritura como *pharmakon*, tomará ahora la ciencia como nuevo remedio. La ciencia aparece como congelador de las pasiones, capaz de desarrollar un “cerebro bicameral” (Safranski 2010: 216), haciendo una aplicación frenológica del binomio Apolo-Dioniso.

“Nietzsche se prescribe su cura de sobriedad porque quisiera impedir que lo «inunden» las «sensaciones profundamente agitadas» de los poetas, músicos, filósofos y entusiastas religiosos (MA 2, 204). Por eso hay que someterlas al espíritu de una ciencia que «en conjunto enfría el torrente de calor de la fe en definitivas verdades últimas» (2, 204). Nietzsche da el nombre de época trópica al periodo de los grandes sentimientos redentores en la metafísica, la religión y el arte, y cree que en la actualidad se anuncia un clima cultural moderado (2, 198).” (Safranski 2010: 212)

Nietzsche hace su intento de estoicismo agnóstico, de pastor resistente a las tentaciones del abismo y, ante tal excesivo recato, acabará doblemente epicureizado y excesivo, como el personaje del alcalde de la película *Chocolat* de Lasse Hallström, quien resiste con tanta vehemencia a la tentación de lo dulce que, cuando cede, la caída será estrepitosa y acabará por engullir el escaparate entero, amaneciendo dormido en él tras el atracón.¹³⁰

Si bien la escritura acompaña a Nietzsche a lo largo de su vida, hasta meses antes de entrar en el psiquiátrico en el año 1888, sus temas sí van inclinándose hacia el abandono de la palabra para recuperar la acción, como si tratase de hallar un modo de encuentro entre el

¹³⁰ Hay varios intentos en Nietzsche de purificación o sostén de lo dionisiaco a través de su contrapeso con lo apolíneo. Son aproximaciones que rozan, en algunos momentos, el perfil de la contención y, en otros, el de la conciliación. Safranski menciona dos en concreto. Por un lado, en *La Gaya Ciencia* habría una nueva voluntad de conciliación conocimiento-vida: “El conocimiento, dice ahora, brota del fondo instintivo, y se hace poderoso cuando puede unirse con las raíces de los instintos. Es falso en todo caso «negar la fuerza de los instintos en el conocimiento» y concebir «la razón como enteramente libre, como una actividad brotada de sí misma»” (3, 470; FW; Safranski 2010: 258). Por otro lado, el último Nietzsche presentará un mundo explicado por leyes mecánicas y energéticas frente a la desvirtuación del mundo de la vida que habría llevado a cabo el cristianismo (ver Safranski 2010: 330-331).

cuerpo y el mundo de la vida en el cual ninguna mediación se interpusiese. En ese ansia de testificación, de devolver o reescribir la vida en el límite de lo extático, de modo similar a la manera en que el maestro Frenhofer de Balzac rescataba lo sublime del mundo a través de la obra de arte, en el plus extático del genio creador, se acaba colando ese socratismo colonizador que pretende hacerlo todo visible, comprensible, depurado o, en el caso de Nietzsche, extasiado a través de su escenificación narrativa. Hay en la escritura, pues, tanto una cobardía como una soberbia: orgullo que permite experimentar la vida a través del decir sin necesidad de arrojarse a ella, y miedo a aproximarse demasiado a la vida como para no poder retornar a un cierto estado de serenidad y distancia. Así expresa Nietzsche tales autocríticas al inicial equilibrio Apolo-Dioniso de *El Nacimiento de la Tragedia* en *Aurora*:

“Ni el saber ni la fe más esperanzada pueden conferir fuerza o habilidad para la acción. No pueden sustituir a la práctica [...] ¡Ante todo y sobre todo las obras! Esto significa: ¡práctica, práctica y más práctica! (Nietzsche 2000: 77)

Bien es cierto que Nietzsche resulta ambiguo en este aspecto si comparamos diversos pasajes de su obra. O, al menos, puede hablarse de una evolución en su pensamiento que es relevante reseñar. Entre los estudiosos de Nietzsche, Nehamas (2002: 61), haciendo referencia a algunos pasajes de *La Voluntad de Poder*, señala que Nietzsche “demostró que la escritura es quizá la parte más importante del pensamiento” y que pensar “es una acción”. No obstante, aunque es muy acertada esta lectura de Nietzsche que prepondera el cumplimiento de lo vital en la narración y que, en ese sentido, la escritura puede entenderse como un modo de hacerse partícipe del mundo de la vida, considero que Nietzsche, en la evolución de su obra, va entonando una cierta desesperanza hacia la felicidad o paroxismo posible de un modo narrativo de existencia.

Para desear abandonar la palabra y buscar otros soportes hay que retomar los peligros del socratismo, antípoda crucial del pensamiento nietzscheano. El *logos* se convierte en órgano de la conciencia y la palabra en modo de expresión apolíneo en la medida que da forma. La palabra se ve obligada constantemente a esquivar esa gravedad acechante que la conduce a intelectualizarse y desear hacerlo todo consciente, tratando de colonizar y contener lo innombrable en el discurso. La palabra se ve, por ello, obligada a permanecer en un ininterrumpido estado de vigilia; y tal vigilancia no lo es siquiera de un mal externo, sino de

su propia naturaleza, la cual la lleva constantemente a inclinarse por el vicio formal de lo absolutamente representable. Así como el escorpión de la fábula pretende disciplinar su propia naturaleza, pero la tendencia se acaba imponiendo y el escorpión acaba picando a la rana y él mismo muriendo ahogado, tampoco la palabra puede evitar su temperamento y acaba siempre haciendo lo propio de su inclinación verbal: hablar en demasía. Como ya señalaba anteriormente en este capítulo, la dialéctica Apolo-Dioniso es un truco de ilusionismo que difícilmente se sostiene más allá de los momentos efímeros en que gozamos, a través del ojo de la cerradura, de lo sublime. Tras el telón, esa magia exuberante se revela ahora ante nuestros ojos frágil y precaria, terriblemente mundana, sostenida por andamios, tablones, trampillas secretas y otros cómplices del romanticismo. La palabra carga una culpa y una inclinación: una memoria de significados ya instalados en su regazo y el permanente acecho de su galvanización intelectualizada. Ello hace de la palabra una tentación inmisericorde, pues acaba destruyendo en su invasión todo aquello que, originariamente, tan sólo pretendía con levedad y delicadeza rozar. Así acaba por comportarse el exceso verbal con el *pathos*, con la vivencia, con el devenir. Y si bien la vigilia dionisiaca tiene sus goces, hay algo que Nietzsche difícilmente soporta. Se trata de la desconfianza, el permanente estado de alerta, el disimulo, sensación a la que alude en *Así habló Zaratustra*:

“Estoy sentado junto a la puerta de la ciudad, expuesto a todos los bribones, y pregunto: ¿quién quiere engañarme?
Esta es mi primera cordura respecto a los hombres, el dejarme engañar, a fin de no tener que mantenerme alerta frente a los engañadores.
Ay, si yo me mantuviera alerta frente al hombre: ¡cómo podría ser ésta un ancla para mi globo! ¡Demasiado fácilmente me vería arrastrado a lo alto y a lo lejos!
Esta es la providencia que domina mi destino, el que yo no tenga que tener cautela.” (Nietzsche 1981: 209)

Antes que resistir sempiternamente en esa auto-observación que se censura si la ocasión así lo precisase, Nietzsche se deja vencer como modo de sabiduría: la amenaza desaparece cuando se deja de entender como tal. La vulnerabilidad del talón de Aquiles desaparece cuando se exhibe gustoso el pie. La palabra no puede despreocuparse y, en ese sentido, Nietzsche habrá de tender hacia nuevos modos de sostén de lo extático.

LOS HÉROES TRÁGICOS SÓLO BALBUCEAN

“Echándose ella sobre las manos, con los talones en el aire recorrió el estrado como un enorme escarabajo; y se detuvo bruscamente [...]”

No hablaba ella. Se miraron.

Sonó en la tribuna un chasquido de dedos. Subió allí, reapareció, y cerrando un poco pronunció estas palabras, con expresión infantil:

- Quiero que me des en un plato la cabeza...

- Había olvidado el nombre, pero repuso, sonriendo: «¡La cabeza de Iokanaan!»”

Gustave Flaubert (1877), *Herodías*

En el abandono de la palabra, entendida como punto de gravitación que sostenga el acechante desbordamiento de lo dionisiaco, hay un desaprendizaje u olvido (*verlernen*) de formas culturales. Éste comienza por el retorno a lo monosilábico, por vindicar una incapacidad para la construcción del habla y su consecuente testificación en la escritura. Los héroes trágicos sólo balbucean. Esta afirmación contra el socratismo ya aparece mentada en el escrito preparatorio a *El Nacimiento de la Tragedia* titulado *Sócrates y la tragedia*. Es también la que inicia el peregrinaje desde ese estado de vigilia que propicia la palabra hacia el mediodía que representa Zaratustra:

“Eurípides es el primer dramaturgo que sigue una estética consciente. Intencionadamente busca lo más comprensible: sus héroes son realmente tal como hablan. Pero dicen todo lo que son, mientras que los caracteres esquileos y sofocleos son mucho más profundos y enteros que sus palabras: propiamente sólo balbucean acerca de sí. Eurípides crea los personajes mientras a la vez los diseca: ante su anatomía no hay ya nada oculto en ellos.” (Nietzsche 2001: 232)

Frente al socratismo, el cual pretende hacerlo todo decible, pensable y descubierto, los héroes trágicos no son autoconscientes ni se revelan como tales a través del lenguaje. Al contrario, valen más por lo que callan que por lo que dicen y consiguen con ello que la palabra apunte a la realidad y a ellos mismos sin someterlos. El gran drama del socratismo es, como puntualiza Safranski (2010: 66), que “es como si el ser tuviese que justificarse ante la conciencia”, fatalidad que todavía no acusan los héroes trágicos, en los cuales la palabra antes titubea que decreta. En tal imperfección y temblor de una boca se hallaba la fuerza lírica que Nietzsche buscaba pergeñar de nuevo en la palabra. Mas Nietzsche, tras múltiples intentos, acabará descartando el rescate del objeto para poder conservar su finalidad: el

impulso musical de lo lírico o cómo hacerse partícipe en el acontecer de lo dionisiaco, en esa puerta llamada “Instante” que bautizará como tal en *Así habló Zaratustra*.¹³¹

El símbolo del balbuceo es señal de una reconfiguración que Nietzsche va a proponer tanto en las formas de habla como de movimiento, situándolos como modos de acción equidistantes. Así aparece en *El Nacimiento de la Tragedia*, texto en el que ya palpita la seducción nietzscheana por arrastrarnos “hacia nuevas sendas secretas y pistas de baile” (Nietzsche 2007: 86) y que transita, todavía tímidamente, hacia un nuevo símbolo en continuidad con el ensalzado balbuceo del héroe trágico. Permítaseme retornar a una ya mentada cita:

“Es ahora cuando, gracias al evangelio de la armonía universal, cualquiera se siente no sólo 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: 107)

A través del espíritu trágico el hombre olvida los dos símbolos de la civilización: andar y hablar. Ambos son símbolos de la cultura, la cual es identificada por Nietzsche, en su sentido más indigno, como una forma de orgullo afectado.¹³² No es baladí que Nietzsche, entonces, sitúe las dos acciones en equivalencia, ya que quedan ambas asociadas en su carácter simbólico en la medida que suponen paralelamente la ortopedia del pensamiento y del movimiento, ambos instrumentos del ser humano para estar en el mundo. Tras el abandono del hablar y del andar se agazapa la inclinación nietzscheana por fortalecer formas de pensamiento y movimiento menos pretenciosas, las cuales reposarán sobre los símbolos del canto y del baile. Si el *logos* del lenguaje venía a establecer una correspondencia con la acción del caminar, el lenguaje del canto se situará en paralelo con el baile, ambas entendidas como formas musicales de expresión.

Esta oscilación entre una musicalidad que puede ser escuchada pero que además puede ser vista y llevada a cabo, es referida inicialmente por Nietzsche en su texto de 1873 *Sobre*

¹³¹ “Dos caminos convergen aquí: nadie los ha recorrido aún hasta su final. [...]”

Se contraponen esos caminos: chocan derechamente de cabeza: – y aquí, en este portón, es donde convergen. El nombre del portón está escrito arriba: ‘Instante.’” (Nietzsche 1981: 226)

¹³² “Tienen algo de lo que están orgullosos. ¿Cómo llaman a eso que los llena de orgullo? Cultura lo llaman, es lo que los distingue de los cabreros.” (Nietzsche 1981: 38)

verdad y mentira en sentido extramoral, circunstancia que explica Miguel Morey en el prólogo a la obra de David Picó (2005: 12-13)¹³³. Haciendo referencia a las figuras de Chladni (1756-1827), experimento que mostraba las vibraciones de la música a través de las figuras que formaba la arena esparcida en placas metálicas cuando ésta era sometida al sonido, Nietzsche encontró un punto de apoyo para simbolizar las trasposiciones que se suceden, más allá de una plana correspondencia, entre el mundo y sus modos de acceder a él y decirse. Si bien tal imagen de *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral* señalaba de manera directa cuestiones relativas a una teoría del conocimiento, en tal metáfora aparece también la posibilidad de una música para los ojos, la construcción de imágenes acústicas, una antesala del baile como constatación de una fuerza musical en la expresión que no sólo se constituye para la escucha, sino que además se encarna. “Sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas: [...]” (Nietzsche 1981: 168)¹³⁴ –acabará expresando tardíamente Nietzsche en boca de Zarathustra; frase en la que queda condensado ese anhelo de un decir que sea al mismo tiempo ejecutar, que sincronice la proposición de vida con el vivir mismo.¹³⁵

¹³³ “Se podría pensar en un hombre que fuese completamente sordo y jamás hubiera tenido ninguna sensación sonora ni musical; del mismo modo que un hombre de estas características se queda atónito ante las figuras acústicas de Chladni en la arena, descubre su causa en las vibraciones de la cuerda y jurará entonces que, en adelante, no puede ignorar lo que los hombres llaman “sonido”, así nos sucede a todos nosotros con el lenguaje. Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas. Del mismo modo que el sonido configurado en la arena, la enigmática x de la cosa en sí se presenta en principio como impulso nervioso, después como figura, finalmente como sonido. Por tanto, en cualquier caso, el origen del lenguaje no sigue un proceso lógico, y todo el material sobre el que, y a partir del cual, trabaja y construye el hombre de la verdad, el investigador, el filósofo, procede, si no de las nubes, en ningún caso de la esencia de las cosas.” (Nietzsche 1980: 8)

¹³⁴ El fragmento completo de esta cita dice:

“Y en otro tiempo quise bailar como jamás había bailado yo hasta entonces: más allá de todos los cielos quise bailar. Entonces persuadiste a mi cantor más amado.

Y éste entonó una horrenda y pesada melodía; ¡ay, la tocó a mis oídos como un tétrico cuerno!

¡Cantor asesino, instrumento de la maldad, inocentísimo! Ya estaba yo dispuesto para el mejor baile: ¡entonces asesinaste con tus sonos mi éxtasis!

Sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas: – ¡y ahora mi símbolo supremo se me ha quedado inexpreso en mis miembros!” (Nietzsche 1981: 168)

Es interesante recalcar esta cita porque enlaza con los peligros ya mencionados de la pintura sonora. En este capítulo de *Así habló Zarathustra* titulado “La canción de los sepulcros”, Nietzsche utilizaría la expresión “el cantor más amado” que, sin embargo, entona “horrendas melodías” para cargar contra Wagner, con quien ya había comenzado un proceso de ruptura a través de diferentes escritos.

¹³⁵ Las figuras de Chladni en Nietzsche son una inicial imagen de su concepto de trasposición, a través del cual el lenguaje, basado en la representación, genera procesos de acceso al mundo y de conocimiento por medio de la concatenación de metáforas entre una excitación nerviosa originaria, la imagen y el sonido articulado o palabra: “El proceso lingüístico se basa en la representación. La primera representación es la que transforma la excitación nerviosa originaria en una imagen. A esta trasposición, Nietzsche la llama primera metáfora. La segunda representación o metáfora es la conversión de la imagen en sonido articulado, en palabra. Cada paso de una representación a otra es un salto a un campo totalmente distinto del anterior.” (Picó 2005: 101).

A ello hay que añadir que tal fuerza balbuceante, propia de esa inaugural torpeza discursiva del héroe, acabará reconfigurándose en el impulso monosilábico que representa la figura del niño en *Zaratustra*. Se trata del capítulo “De las tres transformaciones”, el cual inaugura la primera parte de los discursos de este bufón. Este pasaje conlleva el punto y final de la filosofía del Sileno, la cual, a través de la recepción de Schopenhauer y el romanticismo, tanto habían influido en el inicial concepto de espíritu trágico de *El Nacimiento de la Tragedia*. En este inaugural discurso, Nietzsche transita entre tres metáforas: el camello, el león y el niño. Cada una porta, respectivamente, una carga simbólica. El camello representa el deber, ese ser sostén de todo aquello que es grave y pesado, y cuya carga se acepta como ejercicio de respeto y paciencia. El león simboliza el querer y la conquista de la propia libertad a través de la lucha con uno mismo y no tanto con aquellas obligaciones que el mundo impone. El niño es inocencia, juego, movimiento autogestionado, cual rueda de la fortuna que no nace como respuesta a una exterioridad que, o bien hay que sostener como en el caso del camello, o bien confrontar como en el del león:

“Inocencia es el niño, y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que se mueve por sí misma, un primer movimiento, un santo decir sí.
Sí, hermanos míos, para el juego del crear se precisa un santo decir sí: el espíritu quiere ahora su voluntad, el retirado del mundo conquista ahora su mundo.”
(Nietzsche 1981: 51)

Mientras que el camello es abnegación de un precepto dado extrínsecamente y el león de un querer intrínseco que el sujeto crea en una voluntad de lucha y conquista consigo mismo, el niño es simplemente afirmativo, asertivo sin carga o lucha, creador desde una voluntad de juego que se aproxima a sí sin necesidad de hacer una primera referencia que trate de dar respuesta al mundo. Mientras que el camello aceptaba el irremediable peso del mundo, cual figura del Atlas que soporta lo terreno a sus espaldas, o se oponía a él como el león, quien ejerce violencia contra sí cual Ulises atado al mástil para no arrojarse a las sirenas, el niño es, por el contrario, una afirmación sin gravedad ni combate. Juega y con ello restaura la fuerza de aquel monosilábico “sí”, que es hacedor antes que forma proposicional, aseveración que constata sin llegar a explicitar y que reivindica los placeres del juego por el juego, de la vida en sí misma. Asimismo, es medio para poder reconfigurar

en un nuevo habla aquello que es realmente importante: “Sólo en el juego sé yo decir cosas graves”.¹³⁶

A ello hay que añadir que tal balbuceo del héroe trágico evoca la palabra insegura de la Salomé de Flaubert, recuerda a las propias dudas enunciativas de la hija de Herodías cuando pide la cabeza de Juan Bautista e incluso llega a olvidar el nombre de su objeto de deseo. Este paralelismo que propone la figura del héroe trágico en Nietzsche, el cual puede ser pensado como una variante más del símbolo de Salomé del fin de siglo, tiene un recorrido más amplio en la obra del alemán. Cuando Zaratustra llega a la ciudad, precisamente lo que queda impugnado es su palabra y, con ello, el bufón solitario queda desprotegido. Sus palabras carecen de valor, no consiguen franquear el fariseísmo de la polis. En consecuencia, el valor de la palabra de Zaratustra, obligada a vivir en esa sustancia pública en que el ser humano ha acabado por identificarse con su cinismo, queda adelgazado de manera extrema:

“No me entienden: no soy yo la boca para estos oídos.
Sin duda he vivido demasiado tiempo en las montañas, he escuchado demasiado a los arroyos y a los árboles: ahora les hablo como a los cabreros.” (Nietzsche 1981: 40)

No es baladí que primero se le identifique a Zaratustra con el bailarín y luego con el volatinero. Zaratustra sufre del síntoma de Salomé, es decir, queda obligado a encontrar una fuerza verbal en su cuerpo porque no consigue acceder ni hacerse entender en el discurso de la polis. A su vez, el volatinero –nombre con el que se insulta a Zaratustra, quien es confundido con un acróbata que se encontraba en esos momentos en la ciudad–

¹³⁶ Esto es una reformulación de una cita de “La canción de los sepulcros”: “Sólo en el baile sé yo decir el símbolo de las cosas supremas [...]” (Nietzsche 1981: 168)

Obsérvese también la siguiente cita: “Y así, del mismo modo que juega el artista y juega el niño, lo hace el fuego, siempre vivo y eterno; también él construye y destruye inocentemente; y ese juego lo juega el león “consigo mismo”. Metamorfoseándose en agua y en tierra, lo mismo que un niño construye castillos de arena junto al mar, el fuego eterno construye y destruye y de época en época el juego comienza de nuevo. Un instante de saciedad; luego, otra vez le acomete la necesidad tal y como al artista le oprime y le obliga el deseo de crear. No es el ánimo criminal suscitado por la saciedad, sino el ánimo incesante de jugar el que da vida nuevamente a los mundos. El niño se cansa de su juguete y lo arroja de su lado o de inmediato lo toma de nuevo y vuelve a jugar con él, según le dicta su libre capricho. Mas en cuanto construye, no lo hace a ciegas, sino que ensambla, adapta y edifica conforme a leyes, siguiendo un patrón, y conforme a un orden íntimo.” (Nietzsche 2003B: 67-68).

se autodefine como bailarín: igual que la Salomé de Flaubert tan sólo reptaba y balbuceaba, ahora el volatinero es “si acaso un animal que sólo sabe bailar” (Nietzsche 1981: 41).

En las antípodas del niño zaratustriano se encontraba la filosofía del Sileno, la cual, si bien será rechazada por Nietzsche en el último tramo narrativo de su vida, había sido centro de gravedad de su inicial noción de tragedia. El Sileno simboliza el sentimiento de carencia y melancolía que representaba el romanticismo:

“¡Miserable estirpe efímera, hijos del azar y de la dureza, ¿por qué me obligas a decirte algo que te conviene no escuchar? Lo mejor de todo no está en absoluto a tu alcance, a saber, no haber nacido, no ser, ser *nada*... Y, en su defecto, lo mejor para ti es... morir pronto.” (palabras del Sileno citadas en Nietzsche 2007: 115)

“El hombre schopenhaueriano asume el sufrimiento voluntario de la veracidad. [...] bien malo ha de ser quien les agüe la fiesta.” (Nietzsche 2009A: 62)

“Una vida feliz es imposible: lo máximo que puede alcanzar el hombre es una vida heroica. [...] El hombre heroico desprecia tanto su bienestar como su malestar, [...]. Nada espera ya de las cosas y quiere ver en todas las cosas hasta este fondo desesperanzado.” (Schopenhauer citado en Nietzsche 2009A: 63)

En la filosofía del Sileno la vida es un castigo, un gran error que, una vez ha tenido lugar, lo mejor que puede hacerse es minimizar sus efectos y arrojarse cuanto antes a la muerte. La actitud más sabia ante la vida es, por tanto, tener siempre un gran no a la mano, inclinarse por la negación. En esta suerte de ascetismo heroico, de permanente reafirmación de la privación, hace eco la filosofía de Schopenhauer que tanto influye en las primeras obras de Nietzsche. En Schopenhauer aparecía tal tensión entre Voluntad y Representación que se superpone con la posterior dialéctica Apolo-Dioniso en Nietzsche. Invocador del dionisismo, Nietzsche pendía en la encrucijada de querer, al mismo tiempo, invocar lo terrible dionisiaco y pretender buscar la contención previa al desbordamiento, es decir, rozar la locura de lo irrepresentable sin soltar la mano tranquilizadora de las formas apolíneas. O expresado con el mayor prosaísmo posible, es Schopenhauer quien introduce y Nietzsche quien hereda esa fascinación por creer que es posible jugar con fuego sin acabar quemándose.¹³⁷

¹³⁷ Al respecto señala Safranski (2010: 72) la siguiente consideración diferenciadora entre Schopenhauer y Nietzsche acerca de la tentación de lo terrible dionisiaco: “mientras que a Schopenhauer le da pánico el abismo, a Nietzsche le atrae.”

Justamente, si bien en *El Nacimiento de la Tragedia* había una primera pulsión hacia la danza a través del espíritu de la música, hay también un trasfondo pesimista y melancólico que impide todavía a Nietzsche ese incondicional adentrarse a desconocidas pistas de baile al que invita posteriormente en *Ensayo de Autocrítica*. Esto se ve en *Schopenhauer como educador*, donde –en contraste con la incipiente propensión de *El Nacimiento de la Tragedia* hacia la danza– ésta aparece como “alegría ruidosa e irreflexiva” (Nietzsche 2009A: 57), como un momento de falso alborozo, de frívola jovialidad:

“Breve es toda alegría y pálido el rayo de sol que baja hasta nosotros de las altas montañas. Suena de pronto una música, un viejo repite la cantinela de siempre, los bailarines danzan en rueda y el viajero se siente conmovido por el espectáculo. Así de salvaje, de cerril, de incoloro y desesperanzado es todo; ¡y de repente un tono de alegría ruidosa e irreflexiva! Pero las nubes del atardecer temprano ya nos rodean con su velo, el tono enmudece, los pasos del viajero chirrían; por mucho que extienda su mirada, no ve otra cosa que el rostro yermo y cruel de la naturaleza.” (Nietzsche 2009A: 57)

En tal texto reverencial con la figura de Schopenhauer, Nietzsche confiaba todavía en la figura del genio y del auténtico filósofo, siendo la Tercera Intempestiva un canto a la resistencia del pensador frente al desajuste y desencanto de su época, texto que trata de insuflar ánimo frente a la crítica y el ostracismo al que se condena a los auténticos filósofos y que propone la melancolía como antídoto vital. La danza no acontece todavía como una ontología de incorporación del espíritu de la música, sino como una solución protésica al desencanto vital y a la melancolía, humores que son tomados como naturalezas fundadoras y auténticas de la existencia. La danza es todavía un parche, un remedio ad hoc, una lucerna que se abre momentáneamente en el techo del mundo para oxigenar aquellos espacios cargados y asfixiantes que encierra la existencia.

Al igual que en la propuesta narrativa de Nietzsche, la cual presenta la palabra como modo de sostén de ese caballo del dionisismo que siempre está a punto de desbocarse, el arte en Schopenhauer venía a ser un “primer” nivel de actitud contemplativa, de “contrapoder” de la Voluntad, pues en Schopenhauer “el contenido esencial del mundo no es ningún fundamento bueno, sino un abismo, la voluntad oscura, el ser atormentador, el corazón de las tinieblas” (Safranski 2010: 51). La distancia contemplativa permite, pues, adquirir un trecho y desafecto estéticos en los que se pueda “mirar a la realidad mundana y «no estar en absoluto entrelazado activamente con ella»” (Safranski 2010: 51). Se trata de la figura del

“contemplador insaciable” (Nietzsche 2009A: 61), la cual Nietzsche personifica en Fausto, personaje que más que estar en el mundo, se encuentra permanentemente “alrededor del mundo”¹³⁸ (Nietzsche 2009A: 61). En el síndrome faústico encuentra Nietzsche el antecedente literario de ese problema que recorre su obra: tratar de recuperar la vida –una vida de la que se siente incapaz de hacerse partícipe en plenitud– a través de su narración. Fausto –viajero, pensador, lector, sujeto cognoscente– acaba por no estar en el mundo, sino sólo alrededor de él. Fausto, el prudente, acaba por convertirse en circunspecto, cualidad de la prudencia que recela insistentemente del mundo en su carácter de observación en derredor. Esta inoperatividad y distancia respecto al mundo será ensalzada inicialmente. Sin embargo, llegará un momento en que no será suficiente y necesitará un modo de anclarse a tierra, el cual será la danza. Mas para que la danza pueda acontecer, Nietzsche tiene todavía que tumbar su resistencia a dejarse llevar, a contaminarse y a sucumbir.

Es también en *Consideraciones Intempestivas* donde Nietzsche introduce la ensoñación por una posible liberación del poder de la Voluntad, posibilidad que es presentada como exótica rareza, como una suerte de extatismo sólo para muy pocos, el cual lleva –como señala Safranski (2010: 50)– a la “emancipación de la animalidad”. “Filósofos, artistas y santos” o los que ya son “no hombres, no dioses, no animales”¹³⁹ son aquellos que, como en la simbología del león, son capaces de domeñar sus propias tendencias naturales, confrontar la Voluntad y alzar un “no” heroico y ascético que contrarreste la fuerza o inclinación natural que nos tienta y seduce hacia el fondo dionisiaco.¹⁴⁰ Mas en lo relativo a este aspecto, Nietzsche se encuentra todavía en un estadio anterior al que encumbrará en *Así habló Zaratustra*, es decir, un estado previo a aquel del niño hacia el que transita en diferentes textos. Entre la contundencia del inicial “no” romántico y el ulterior “sí” zaratustriano resulta el siguiente pasaje de *El caso Wagner*, si bien escrito en 1888, es decir,

¹³⁸ “puesto que odia todo lo violento, todo salto, es decir, toda acción, lo que convierte a un Fausto llamado a redimir el mundo en un Fausto viajero, por así decirlo, alrededor del mundo. Todos los reinos de la vida y de la naturaleza, todos los pasados, artes y mitologías, todas las ciencias, ven discurrir por delante de sí al contemplador insaciable; [...]” (Nietzsche 2009A: 61)

¹³⁹ “Para los demás son algo distinto: no hombres, no dioses, no animales, sino creaciones de cultura histórica, pura estructura, imagen, forma sin contenido demostrable, desafortunadamente mala forma y, además, uniforme. Mi tesis puede, pues, ser así entendida y ponderada: *Tan solo las fuertes personalidades pueden soportar la historia; los débiles son barridos completamente por ella.*” (Nietzsche 2002B: 50)

¹⁴⁰ Aquí sigo nuevamente la interpretación de Safranski de tales pasajes, quien nos dice lo siguiente: “En la mística de la negación lo que fascina a Nietzsche no es tanto el «no», cuanto la fuerza de la voluntad que se dirige contra sí misma, o sea, contra sus impulsos normales.” (Safranski 2010: 50)

con posterioridad a *Así habló Zaratustra*, esclarecedor. En él Nietzsche muestra la peregrinación de la primera melancolía romántica a una suerte de epicureísmo más jovial:

“Ese escollo era la filosofía schopenhaueriana; Wagner quedó encallado en una concepción *contraria* del mundo. ¿Qué había puesto en música? El optimismo. Wagner se avergonzó. Un optimismo, además, para el que Schopenhauer había inventado un epíteto malvado – el optimismo infame.” (Nietzsche 2003A: 199)

Este tránsito había ya dado comienzo en 1881 en *Aurora*, texto en el que se abandona la idea de castigo y, por consiguiente, aquella idea de la vida como falta y carencia. Para soltar el peso del romanticismo hay paralelamente que dejar caer el peso moral, el cual se convierte en un modo de ahogar la creatividad:

“Esta locura se ha impulsado hasta el punto de considerar que la existencia es ella misma un castigo – ¡Parece como si la educación de la humanidad hubiese estado dirigida hasta ahora por la imaginación de carceleros y verdugos!” (Nietzsche 2000: 70)

“¿Quién se atreve a fijar los ojos en el infierno de las angustias morales –las más amargas e inútiles que se han podido dar– en el que se consumen probablemente los hombres más fecundos de todas las épocas?” (Nietzsche 2000: 72)

Para pasar del tormento romántico a la jovialidad zaratustriana es necesario que llegue esa aurora, que caiga la exigencia moral en pos de una risa distanciada tanto del romanticismo y sus melancolías –es decir, de sus modos de creación desde la carencia–, como del cristianismo, en el cual predomina la idea de castigo e imperfección vital.¹⁴¹ La idea de pecado es la ruina de la creatividad, la cual queda atada de pies y manos a través de normas morales y ese complejo de encontrarse uno a sí mismo, en su infranqueable imperfección, no simplemente fragmentario, sino principalmente incompleto en tanto que siempre errado, culpable, indebido, impropio. Frente a la carencia es necesario arrojarse a la sobreabundancia. Y hablamos justamente de precipitarse hacia la opulencia vital porque se trata de ejecutar un gesto de entrega radical, una decisión vital, y no de acometer una argumentación que desmonte el sentimiento de privación, melancolía y carencia del romanticismo. Hay ciertos templos que no se dejan conquistar argumentalmente. Como

¹⁴¹ Así esboza Nietzsche el espíritu del cristianismo: “Es imposible cumplir perfectamente la norma, pues somos débiles y pecadores hasta el fondo de nuestra alma, y totalmente incapaces para la moralidad; por consiguiente, no nos es lícito aspirar ni a la felicidad ni a ningún éxito.” (Nietzsche 2000: 76)

señala Nietzsche en *Nietzsche contra Wagner* de 1888: “Al cristianismo no se lo refuta, tampoco se refuta una enfermedad ocular. El haber combatido el pesimismo como si fuera una filosofía ha sido el colmo de la docta idiotez.” (Nietzsche 2003A: 239).

FETICHISMO: DE PIERNAS LARGAS Y PIES LIGEROS

La regresión del *logos* hacia el balbuceo del héroe trágico y la fuerza monosilábica del sí en el niño zaratustriano tendrán su continuidad en las formas de movimiento. Éstas habrán de transitar desde un andar rígido y militarizado, hacia un baile entendido como forma de expresión de una libertad de movimiento y comunión con el ser del mundo, estética de danza que está ya apareciendo en las propuestas de la danza moderna con Loïe Fuller, Isadora Duncan o Ruth Saint Denis. La hipótesis y prejuicio que desarrolla Nietzsche es que, al contrario que en el caso de las dificultades del lenguaje de la palabra, en la danza uno queda atravesado por el “remolino del ser”.

Safranski (2010: 56) nos narra una primera anécdota de Nietzsche que tiene que ver con el desarrollo de una “segunda naturaleza”, término nietzscheano que alude a la transformación del ser dado por el nacimiento y la socialización en un ser creado por sí mismo y que, a través de tal naturaleza *autopoietica*, se reconoce y se convierte en soberano de sí mismo. Se trata de una historia biográfica que Nietzsche contempló durante su etapa en el servicio militar, anécdota en la que un soldado aprende de nuevo a andar a través de la instrucción del desfile:

“[...] en su historial de 1867, escrito después de su periodo militar, [Nietzsche] esclarece este concepto [de segunda naturaleza] mediante el ejemplo del soldado de infantería, que en sus ejercicios primero teme olvidar la manera normal de andar, «cuando se le incita a levantar su pie conscientemente». Pero cuando la marcha se le ha convertido en carne y sangre, «camina tan libremente como antes».”

Inicialmente la metáfora del andar militar sirve a Nietzsche para dar cuenta de un reaprendizaje del movimiento: olvidar cómo andar para poder de nuevo caminar a través de una conciencia renovada de la acción. Se trata de una toma de conciencia de aquello impuesto para reapropiárnoslo. Es decir, la capacidad para rehacerse en una segunda naturaleza que no viene dada, sino que el cuerpo necesita aprender, experimentar, encarnar y, a través de la cual, uno se reconoce como ser que anda en su hacer consciente aquel

movimiento que, hasta entonces, sólo había venido dado desde fuera a modo de imposición o disciplina extrínseca.

El artificio del desfile –la metáfora de la ortopedia militar– es una primera anécdota a través de la cual podemos seguir el recorrido nietzscheano desde el caminar hacia el danzar.¹⁴² Tal primera anécdota nietzscheana no es baladí, pues la metáfora militar aparece de nuevo en *El caso Wagner* a través de una segunda lectura. La instrucción militar servía inicialmente para sacar a la luz esa segunda naturaleza que retornaba revitalizado el gesto de andar. Por el contrario, ya en *El caso Wagner*, Nietzsche contrapone la constricción de la forma militar con una danza de pies ligeros, metáforas a través de las cuales se enfrenta un espíritu decadente, grave y efectista a una filosofía vitalista, jovial, honesta:

“nosotros, los alciónicos, echamos de menos en Wagner – la gaya ciencia; los pies ligeros; humor, fuego, encanto; la gran lógica; la danza de las estrellas; la espiritualidad superalegre; los estremecimientos de la luz del sur; el mar en calma – la perfección...” (Nietzsche 2003A: 222)

“Ni gusto, ni voz, ni talento: el teatro de Wagner sólo necesita una única cosa – ¡germanos! ... Definición de germano: obediencia y piernas largas... El que el advenimiento de Wagner coincida en el tiempo con el advenimiento del Reich está cargado de profunda significación: ambos hechos demuestran una y la misma cosa – obediencia y piernas largas. – Jamás se ha obedecido mejor, jamás se ha mandado mejor.” (Nietzsche 2003A: 224)

Richard Wagner es representado como símbolo de la decadencia, valoración que señala una época, un tiempo finisecular que Nietzsche reviste de desprecios: deshonesto, hipócrita, atomizado, estrangulado en los problemas del mundo urbano, sobreactuado, histriónico¹⁴³, histérico¹⁴⁴, sobreexcitado en la mera banalidad de los efectos¹⁴⁵, inconsistente en lo vital. La modernidad se inaugura como disgregación, “anarquía de los átomos, disgregación de la

¹⁴² La relación entre danza y militarismo tiene un largo recorrido: ya en el siglo XVII el ballet servía como puesta en escena de la autoridad del rey y en el siglo XX las coreografías de masa en los desfiles de Hitler sirvieron como modos de coreografiar y escenificar el poder. Véase Guilbert 2000; Franko 1993.

¹⁴³ “¿Fue Wagner un músico en absoluto? En cualquier caso, fue *más* otra cosa, a saber: un histrión incomparable, el más grande de los mimos, el más asombroso genio teatral que han tenido los alemanes, nuestro *director de escena par excellence*.” (Nietzsche 2003A: 213)

¹⁴⁴ “Los problemas que lleva a escena – puros problemas de histéricos –, lo convulsivo de su afecto, su sensibilidad sobreexcitada, su gusto, que cada vez exigía condimentos más fuertes, su inestabilidad, que él disfrazaba convirtiéndola en principios, y, muy en especial, la elección de sus héroes y heroínas, considerados éstos como tipos fisiológicos (– ¡una sala de enfermos! –): todo este conjunto presenta un cuadro patológico que no deja lugar a dudas. *Wagner est une néurose*.” (Nietzsche 2003A: 202-203)

¹⁴⁵ “Wagner jamás calcula como músico, guiado por alguna conciencia de músico: quiere el efecto, el efecto y nada más.” (Nietzsche 2003A: 214)

voluntad [...] El todo ha dejado en absoluto de vivir: es algo compuesto, sintetizado, artificial, es un artefacto.” (Nietzsche 2003A: 210). Y Wagner es el apóstol de tal atomización: “sólo es digno de admiración y de amor en la invención de lo mínimo, en la poetización del detalle [...]” (Nietzsche 2003A: 211).

Además, la contagiosa atmósfera de lo decadente no sólo afecta a las formas estéticas en la literatura y la música, cuyos máximos exponentes serían, según Nietzsche¹⁴⁶, Richard Wagner y Victor Hugo, sino que también es un fenómeno político a través del síntoma de la fundación del Segundo Reich. El efectismo wagneriano no sólo acusa un mal artístico, sino que condensa en su exposición aquellos males de los que adolece el estado alemán y el modo germano de estar en el mundo: “ser obediencia y piernas largas”. Por lo tanto, ahora la metáfora militar aparece no ya como imagen de tránsito hacia una segunda naturaleza que nos permite reapropiarnos de la acción, sino como imagen del mal de una época acusada de ser “la época clásica de la guerra” (Nietzsche 2003A: 225), de la seducción de lo artificioso y teatral, de una música mentirosa que cautiva a base de efectos y grandilocuencias que ocultan un fondo desocupado, ausente de toda cosmicidad, vacío.

Tal revisión de la metáfora militar tendrá, además, continuidad en *Así habló Zaratustra*, donde frente a esa obediencia militar que implica la seducción hipnótica de la uniformidad y la monotonía, se posiciona la ensoñación del superhombre que trata de escapar al confort de la costumbre y el miedo a manifestar esa diferencia que hace inintercambiable el carácter de su existencia¹⁴⁷:

“Veo muchos soldados: ¡muchos guerreros es lo que quisiera yo ver! «Uni-forme» se llama lo que llevan puesto: ¡ojalá no sea uni-formidad lo que con ello encubren!” (Nietzsche 1981: 79)¹⁴⁸

¹⁴⁶ “[...] –Victor Hugo y Richard Wagner– significan una y la misma cosa: que en las culturas declinantes, dondequiera que la decisión esté en manos de las masas, la autenticidad se convierte en superflua, inconveniente, insignificante. Solamente el actor despierta aún el *gran* entusiasmo.” (Nietzsche 2012: 223)

¹⁴⁷ “En el fondo todo hombre sabe muy bien que sólo está una vez, en cuanto ejemplar único, sobre la tierra, y que ningún azar, por singular que sea, reunirá nuevamente, en una sola unidad, esa que él mismo es, un material tan asombrosamente diverso. Lo sabe, pero lo esconde, como si se tratara de un remordimiento de conciencia. ¿Por qué? Por miedo al vecino, que exige el convencionalismo y se oculta tras él.” (Nietzsche 2009A: 25)

¹⁴⁸ Cito aquí el párrafo en alemán, ya que se trata de uno de esos casos en que coincide el juego de palabras sobre la “forma-una” o “forma única” en ambos idiomas:

“Ich sehe viel Soldaten: möchte ich viel Kriegsmänner sehn! «Einform» nennt man’s, was sie tragen: möge es nicht Ein-form sein, was sie damit verstecken!” (Nietzsche 1977: 50)

El wagnerismo adolece de un enfermizo *espíritu de la pesadez* y se encuentra privado de toda lógica zaratustriana que alivie, es decir, de pies ligeros¹⁴⁹, “estrella danzarina”¹⁵⁰, de risa y jovialidad: «Lo bueno es ligero, todo lo divino corre con pies delicados»: primera tesis de mi estética.” (Nietzsche 2003A: 190)



2.12. Imagen de la conferencia “Une extatique” de Dr. Pierre Janet en el Institut Psychologique Internationales (1901); 2.13. dibujo de 1815 Genevieve Gosselin, primera bailarina en sostenerse en puntas en 1813, si bien será posteriormente a Marie Taglioni en *La Sylphide* a quien se le atribuye la ejecución de un ballet en puntas (véase al respecto Ginot 2002).

Los pies ligeros, imagen nietzscheana iterativa que aparece también en “Del espíritu de la pesadez” de *Así habló Zaratustra* y “Los cuatro grandes errores” de *Crepúsculo de los ídolos*, ejercen el papel de metonimia elevada a tesis estética. Permítaseme incluso una analogía a desmano, un excursus que, si bien ahora interrumpe la prosecución del argumento, apunta a aquellos efectos colaterales del dionisismo, el cual se vería obligado a mirarse al espejo sin quizá querer reconocerse en la mirada que se le devuelve al narciso. Podría considerarse que los pies ligeros nietzscheanos acontecen como una variante más del desbordamiento

¹⁴⁹ “Quien algún día enseñe a los hombres a volar, ése habrá cambiado de sitio todos los mojones de piedra; para él estos mismo volarán por el aire y él bautizará de nuevo a la tierra, llamándola – «La Ligera».” (Nietzsche 1981: 269)

¹⁵⁰ “Yo os digo: es preciso tener todavía caos dentro de sí para poder dar a luz una estrella danzarina. Yo os digo: vosotros tenéis todavía caos dentro de vosotros.” (Nietzsche 1981: 39)

fetichista del XIX.¹⁵¹ Meritan, pues, también acontecer en la galería de *Pathosformel* que inauguran los fetichizados pies de flamencas ensalzados en las *revues* de espectáculos de Gautier, el penitente pie desnudo de la Regenta, los movimientos con pies descalzos que inaugura la danza moderna de Isadora Duncan, la sintomatología del pie de las histéricas de Charcot en la Salpêtrière o la en 1815 inaugurada posición de puntas en la técnica de ballet con Genevieve Gosselini.



2.14. Joseph von Sternberg (1929), *Der Blaue Engel*. Herr Professor Immanuel Rath se inclina a recoger un cigarro a los pies de la cabaretera Lola Lola, una magnífica Marlene Dietrich que se encuentra *von Kopf bis Fuß auf Liebe eingestellt*. El argumento de este film es una de las herencias del nietzscheanismo que muestra la oposición entre danza y pensamiento, tema que también aparece en otras expresiones culturales posteriores de la década de 1920 como *El lobo estepario* de Hermann Hesse (1927) o la obra de teatro *El alma y la danza* de Paul Valéry (1923).

¹⁵¹ Queden señalados aquí los siguientes comentarios que me aportó José María González García sobre la cuestión de la ligereza en Nietzsche, por los que le estoy agradecida. En primer lugar, Aquiles era conocido como el de “los pies ligeros” por su capacidad para correr, característica fundamental para el guerrero de la época. Además, su punto débil estaba también relacionado con el pie, el “talón de Aquiles”. En “La canción de los sepulcros” Nietzsche (1981: 168) se refiere a Aquiles cuando dice: “Invulnerable soy únicamente en mi talón”. Además, la cuestión de la ligereza en Nietzsche no aparece sólo asociada a los pies, sino que se convierte en un tema propuesto a través de otras metáforas, todas ellas pertenecientes al capítulo de *Así habló Zaratustra* “Del espíritu de la pesadez”: la Tierra es bautizada como “la ligera”, el avestruz corre más deprisa que el caballo, se necesitan ágiles piernas para escalar mástiles. Cabe también citar el siguiente fragmento, en el que se observa una progresión entre las acciones de caminar, correr, trepar, bailar y volar:

“Y esta es mi doctrina: quien quiera aprender alguna vez a volar tiene que aprender primero a tenerse en pie y a caminar y a correr y a trepar y a bailar: -el volar no se coge con el vuelo-.” (Nietzsche 1981: 272)

Curiosamente, Nietzsche, quien en un texto como *El caso Wagner* acusa a su época de adolecer de una gravísima decadencia histórica, de un palpitante ocaso en el eterno femenino, de un *bovarismo* que contagia a todas y cada una de las heroínas wagnerianas, de una debacle en “todos los feminismos que se derivan de lo idiótico (*Idiotikon*) de la felicidad” (Nietzsche 2003A: 230), del olvido de la “virilidad bajo un rosal silvestre” (Nietzsche 2003A: 231) y demás metáforas sexo-políticas que tanto entusiasmaban al filósofo, queda inscrito dentro de la estructura feminizada que la modernidad propone, pues, a pesar de Nietzsche, su deriva zaratustriana hacia el baile se inscribe dentro de un contexto feminizado –las heroínas de la literatura y las bailarinas del fin de siglo– que haría las delicias del caso clínico histórico.

CARMEN: MEDITERRANEIZAR LA M SICA

“Los lugares del pensamiento son las zonas tropicales, frecuentadas por el hombre tropical. No las zonas templadas, ni el hombre moral, metódico o moderado.”
Gilles Deleuze (1962), *Nietzsche y la filosofía*

El inicial vitalismo de *El Nacimiento de la Tragedia* se inclinaba hacia una armonía entre lo apolíneo y lo dionisiaco. Proponía una tensión de fuerzas que contuviese el seductor, pero suicida, desbordamiento dionisiaco. De nada servía el espíritu trágico si en él perecían sus bacantes filosóficas. Era necesario, por lo tanto, poder preverse de un retorno al mundo de las formas y así lograr, si bien quizá no narrarlo abiertamente, al menos que quedase su invocación y nostalgia en la palabra. Dioniso acontecía como un “paraíso” irrecuperable en el mundo de las formas, mas al mismo tiempo irrenunciable¹⁵², y para ello se requería de la profilaxis apolínea, capaz de establecer un equilibrio de fuerzas, generar un pensamiento en el quicio de la puerta, capaz de soportarse en la constante brecha.

Ya aludí al principio de este capítulo que *El Nacimiento de la Tragedia*, tras el prólogo a modo de alabanza wagneriana, daba comienzo a escasas líneas con una metáfora sexo-política: la guerra de sexos, la vida como una suerte de desafiante equilibrio entre lo masculino y lo femenino, el carácter sexo-agonal de la existencia. De esta imagen se servía Nietzsche para

¹⁵² Usamos los términos irrecuperable e irrenunciable siguiendo la propuesta filosófica de José Luis Pardo (2015) quien, acerca del mundo clásico griego y su relación con la filosofía y la danza, nos habla de tal permanente nostalgia e invocación en la historia de la filosofía.

dar cuerpo a la tensión Apolo-Dioniso que imperaba en la inicial propuesta vitalista y será una imagen que recorra su obra:

“¡Por fin, el amor, el amor que ha vuelto a traducirse al lenguaje de la *naturaleza*! ¡No el amor de una «virgen superior»! ¡Ningún sentimentalismo a lo Senta! ¡Sino el amor como *fatum*, como fatalidad, cínico, inocente, cruel – y precisamente por ello, todo él *naturaleza*! ¡El amor, la guerra es uno de sus medios, su fundamento es el *odio a muerte* entre los sexos!” (Nietzsche 2003A: 192)

Esta cita de *El caso Wagner* hace alusión a la obra de Bizet *Carmen*, ópera que servirá de punto a apoyo a Nietzsche en su oscilación entre los extremos del amor al odio hacia todo lo wagneriano. Si bien en este texto aparece de nuevo el *leit motiv* de la oposición de sexos, éste da también cuenta de una serie de derivas temáticas y transfiguraciones en el pensamiento del autor entre una filosofía de vida entendida de manera más plana como simple guerra de sexos, a las oscilaciones entre una virilidad de pensamiento a recuperar y una feminidad que pone en cuestión todos los axiomas de la máquina filosófica.¹⁵³

Considero dificultoso realizar un análisis conclusivo de la obra nietzscheana acerca de este asunto, tarea que excede además con creces el marco de esta tesis. Los textos de Nietzsche están plagados de recurrencias sexo-políticas, las cuales a veces pareciesen meras invocaciones filosóficas, metáforas de antagónicas fuerzas, mientras que en otras ocasiones son el recurso literario que le sirve de desquite de su sintomatología amorosa. Las metáforas son múltiples y contradictorias, difíciles de asir en el marco de una cronología que contenga el pensamiento del autor de modo contundente. Sin embargo, bien es cierto que es necesario al menos dar cuenta de tales derivas, justamente en la medida que éstas suponen un punto de partida de su noción inicial de espíritu trágico y a través de las cuales se reconfigura su inclinación desde la música hacia el baile, entendido éste como incorporación del espíritu trágico.

¹⁵³ Bien es cierto que a través de la figura de Carmen también Nietzsche desarrolla también una filosofía del amor, que tiene que ver con lo violento, con matar ese otro inasible pero ineludible, tema en el que nuevamente aparece el arrebato misógino nietzscheano:

“No conozco ningún caso en que la broma trágica que constituye la esencia del amor se exprese de manera tan estricta, se convierta en una fórmula tan terrible, como en el último grito de don José, con el que acaba la obra:

¡Sí! ¡Yo la he matado,

yo – a mi Carmen adorada!

Semejante concepción del amor (la única que es digna del filósofo) es infrecuente: distingue a una obra de arte entre miles.” (Nietzsche 2003A: 193)

En Nietzsche la metáfora sexo-política se convierte en una estructura a partir de la cual generar filosofía. Hay ciertamente una obsesión por el *vir* filosófico que recorre la obra de este autor, dejando caer esa provocación que anima a mostrar quién es lo suficientemente “macho” como para poder hacer filosofía: “la cualidad que, muy en primer lugar, precisa un filósofo: una virilidad ruda e indomeñable.” (Nietzsche 2009A: 102)¹⁵⁴ No obstante, tal binarismo sexo-político se complica aún más si tenemos en cuenta que en otros pasajes se añaden también otros textos en los que Nietzsche transita hacia una suerte de hermafroditismo filosófico. Safranski (2010: 263) menciona al respecto la figura de San Genaro en el pensamiento nietzscheano como punto de inflexión hacia una contaminación sexo-política en su pensamiento. “Sanctus Januarius” es el título del cuarto libro de *La Gaya Ciencia*, título que hace referencia tanto al fantástico mes de enero en Génova que pasó Nietzsche en 1882, como también a un santo hermafrodita de Nápoles que menstruaba. Asimismo, encontramos un par de fragmentos en *Aurora* y *Así habló Zaratustra* que nos pone en la pista de la ironía que alcanza el autor hacia su, al mismo tiempo, encumbrado binarismo de género:

“[...], el hombre ha atribuido a todo lo que existe una conexión con la moral, cargando sobre los hombros del mundo un significado ético. Algún día todo esto no tendrá más valor que el que hoy tiene la creencia en la masculinidad o feminidad del sol.” (Nietzsche 2000: 65)

“Cuando ayer salió la luna me pareció que iba a dar a luz un sol: tan abultada y grávida yacía en el horizonte.
Pero me mintió con su preñez; y antes creería yo en el hombre de la luna que en la mujer.
Ciertamente, poco hombre es también este tímido noctámbulo.” (Nietzsche 1981: 181)¹⁵⁵

¹⁵⁴ A esta cita podrían añadirse algunas otras:

“Lo que no deja de ser más bien la alabanza a una vieja [la filosofía que no ha conturbado a nadie, la de sabios y especialistas universitarios, los próceres del Estado que habrían convertido a la filosofía en un ejercicio ridículo] que el homenaje a una diosa de la verdad, y no es de extrañar que quienes sólo conocen a esta diosa como una anciana, sean ellos mismos poco viriles y no merezcan, en consecuencia, que los hombres del poder les tengan demasiado en cuenta.” (Nietzsche 2009A, 121-122)

“Quedan así indicadas algunas de las condiciones necesarias para el surgimiento del genio filosófico en nuestro tiempo a pesar de las graves trabas que se oponen a ello: virilidad libre de carácter.” (Nietzsche 2009A: 105)

¹⁵⁵ También sería interesante tomar en consideración algunos pasajes del segundo libro *La Gaya Ciencia* en que Nietzsche hace autocrítica de esa fijación por lo eterno femenino, planteándose si no será más bien una ensoñación que los hombres han creado para deleite de sus propios fantasmas antes que una idea encarnada de facto en las mujeres, al modo de Neruda de “me gustas cuando callas...”:

La figura de Carmen podría ser, en este sentido sexo-político, un punto de inflexión más en la obra nietzscheana, piedra de toque que además desmonta el aparato de efectos y pompa wagnerianos. Nietzsche, al igual que la literatura de viajes y las expediciones coloniales, queriéndose librar de todos esos males escapistas del mundo urbano, queda sin embargo también seducido por esa mistificación decimonónica del símbolo de Carmen: un gran Otro “mediterraneizado”, gitana cigarrera convertida en saco roto de todos aquellos tópicos de la subalternidad, la esperanza exotizada de una Europa decadente y agotándose. Y así, a golpe de serenidad exótica, soleada, latina, turgente, apetecible, reposa tardíamente Nietzsche en supuestas danzas moras, serenidad africana, sol y playa de aquellas, antes aduladas, grandilocuencias wagnerianas:

“Ayer escuché – ¿lo creerán ustedes? – por vigésima vez la obra maestra de Bizet. [...] Al escucharla uno mismo se convierte en una «obra maestra». – Y, efectivamente, cada vez que he escuchado *Carmen* me ha parecido que era más filósofo, un filósofo mejor de lo que me parece que lo soy de ordinario: me había hecho tan indulgente, tan feliz, tan indio, tan *sedentario*... [...] Con ella se despide uno del norte *húmedo*, de todo el vapor de agua del ideal wagneriano. Ya la acción redime de él. Tiene de Merimée todavía la lógica en la pasión, la línea más corta, la *dura* necesidad; tiene, sobre todo, como es propio de la zona cálida, la sequedad del aire, la *limpidez* [limpidez y transparencia] en el aire, aquí ha cambiado el clima en todos los aspectos. Aquí habla una sensualidad diferente. Esta música es serena; pero no tiene una serenidad francesa o alemana. Su serenidad es africana; sobre ella se cierne la fatalidad, su felicidad es breve, repentina, sin perdón. Envidio a Bizet porque ha tenido el valor de manifestar esta sensibilidad, que en la cultivada música de Europa todavía no tenía hasta ahora ningún lenguaje – esta sensibilidad más meridional, más morena, más quemada... ¡Cuánto bien nos hacen las doradas tardes de su felicidad! En ellas miramos a lo lejos: ¿hemos visto alguna vez más tranquilo el mar? – ¡Y cómo nos habla la danza mora, sosegándonos!. [...] ¿Ven ustedes ya cuánto me mejora esta música? – *Il faut méditerraniser la musique*: [...]” (Nietzsche 2003A: 189-193)

“*Fingirse a sí misma*. Ella lo ama, y desde ese momento mira ensimismada con tan tranquila confianza como una vaca. Pero, ¡ay!, precisamente lo que a él lo tenía encantado era que ella parecía por entero cambiante e inasible. ¡En sí mismo tenía él ya una atmósfera harto estable! ¿No haría bien ella en fingir su antiguo carácter? ¿En fingir falta de amor? ¿No es el amor mismo quien lo aconseja? *Vivat comoedia!* (Nietzsche 2013: 124)

“Llevaron a un muchacho ante un hombre sabio y dijeron: «A este lo echan a perder las mujeres!» El hombre sabio negó con la cabeza y sonrió. «Son los hombres», exclamó, «los que echan a perder a las mujeres: y todo lo que yerran las mujeres debe ser expiado y enmendado a costa de los hombres, pues el hombre se forja una imagen de la mujer, y la mujer se forja a sí misma conforme a esa imagen». [...] ¡Qué dices de aceite!, ¡qué dices de suavidad!, exclamó otro desde dentro de la multitud, ¡hay que educar mejor a las mujeres! «Hay que educar mejor a los hombres», dijo el hombre sabio, e hizo señas al muchacho de que lo siguiese. Pero el muchacho no lo siguió.” (Nietzsche 2013: 124-125)

“El hombre creó a la mujer –y ¿de qué? De una costilla de su dios, –de su «ideal»...” (2002: 37)

Tal contraposición nietzscheana entre una Europa gélida, húmeda y neblinosa, y un Mediterráneo cálido, seco, amable es una antítesis de largo recorrido. Se trata de la reescritura, ahora laudatoria, de una crítica anteriormente quejumbrosa del tópico de la españolada que se configuró principalmente en Francia entre los siglos XVIII y XIX y que llevó a Jovellanos a echarse las manos a la cabeza en el siglo XVIII:¹⁵⁶

¿Qué otra cosa son nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe? Otras naciones traen a danzar sobre las tablas los dioses y las ninfas; nosotros, los manolos y las verduleras (Jovellanos 1809: 293).

Los complejos de la Ilustración española, los cuales se heredarán en autores de la Generación del 98 como Eugenio Noel¹⁵⁷ o Pío Baroja¹⁵⁸, excitaban sobremanera, por el contrario, al mundo europeo, y sobre ellos se apoyó Nietzsche para su reinserción del inicial vicio wagneriano.¹⁵⁹ En Carmen, variante mediterraneizada de la *femme fatale* que bien puede situarse en paralelo con la figura orientalizada de Salomé, se busca un recurso de intensificación que caldee la entumecida Europa. Aderezado de buenas dosis de exotismo, erotismo y colonialismo, a través de la literatura etnológica y de viajes, de la cual, el por Nietzsche admirado, Lord Byron también formó parte con novelas como *Las peregrinaciones*

¹⁵⁶ Sobre la configuración del tópico de la españolada en los escenarios franceses como modo de “hibridación transcultural”, también a través de la reescritura del costumbrismo en las vanguardias y el papel de la literatura etnológica europea en la construcción de los tópicos costumbristas, acúdase a Steingress (1999; 2002; 2006), G. Romero/ Molins de la Fuente (2008), Plaza Orellana (1999).

¹⁵⁷ “Es un baile marcial, en el sentido guerrero de la frase; es un baile torero, en el sentido sangriento del adjetivo. Para bailar así hay que abandonarse al instinto y que él voltee, zapatee, se torture y sueñe. Su baile abre ante nuestros ojos una plaza de toros, un día de sangre. [...] ¿Más? Mucho más. Viendo bailar a esta mujer se concibe que España lleve siglos de retraso a los demás pueblos en su civilización. [...] Se manifestaron como en realidad son: neurasténicos, hiperestésicos, histéricos. [...], ¿quién recordaría a los espectadores los aterradores datos que yo les ofrezco en mis conferencias? Pero yo, en cambio, les observo como un médico, y me convencía de que estaba ante una raza muy enferma de la médula y me afirmaba en la idea de que el torero, inconscientemente, es el causante de todas las desgracias nacionales” (Noel citado en Grande 1979: 361).

¹⁵⁸ Pío Baroja en *Las inquietudes de Shanti Andía* que se estremecía al ver en el flamenco “un hombre gordo contoneándose, marcando el trasero y moviendo las nalguitas” (citado en Grande 1979: 352)

¹⁵⁹ De hecho, no fue sólo la figura de Carmen un nuevo punto gravitacional acerca del espíritu de la música y el modo de mejorar la filosofía, sino que aparecen también alusiones a la zarzuela *La Gran Vía de Madrid*, como expresó Nietzsche en una carta a Peter Gast desde Turín fechada el 16 de diciembre de 1888:

“Una importante ampliación del concepto *opereta*: opereta *española*. He oído dos veces *La Gran Vía*, una calle de Madrid. Algo que no es en absoluto susceptible de importación. Para ello hay que ser un granuja y un terrible individuo de instinto, y además *solemne*. Un terceto de tres solemnes gigantescos canallas, es lo más fuerte que he oído y visto, incluso como música, genial, imposible de clasificar. Como ahora estoy muy enterado de Rossini, de quien conozco ya ocho óperas, he tomado para compararla la *Cenerentola*: es mil veces demasiado bondadosa en relación con esos españoles. El argumento mismo solo puede concebirlo un granuja redomado, mil cosas que causan el efecto de juegos de manos, tan repentinamente aparece la *canaille*. Cuatro o cinco minutos de música que hay que oír... *La bella Helena* de Offenbach escuchada inmediatamente después palideció tristemente. Me marché. Dura una hora exacta...” (Nietzsche 1989)

de *Childe Harold* (1812-18), los viajeros extranjeros, principalmente los europeos, narran su periplo por España y otras latitudes “latinizadas” y orientalizadas como Grecia, Italia, Egipto o Turquía. Con ello generaron una serie de tópicos en los que realidad y ficción se fueron entrecruzando hasta hacerse indiscernibles. *Viaje por España* de Théophile Gautier (1843), *Manual para viajeros* por Andalucía y lectores en casa de Richard Ford (1845), *De París a Cádiz* de Alejandro Dumas (1847) fueron algunas de las obras en que realidad y ficción sobre lo español quedaron entrecruzadas.

Carmen de Prosper Mérimée es, por lo tanto, un relato sintomático de la época. Fue una novela de 1845 en que se narran los recuerdos de un arqueólogo francés en su viaje a España y cuyas constantes versiones en diferentes formatos artísticos convertirán a Carmen en una alegoría-zombi: peligrosa, perversa, mutante y eternamente resucitada. Desde su aparición en 1845, la citación apócrifa de Carmen va a ser permanente y es uno de los síntomas para entender el surgimiento del estereotipo de la mujer fatal a finales del siglo XIX, del cual Salomé es el tentáculo quizá más sobresaliente de una mutante que tomará diversas formas y que en Aby Warburg se extenderá a la imagen de la ninfa y figuras bíblicas como Judith o Raquel. La Carmen literaria se transformará en la operística de Bizet en 1875, pero tendrá además múltiples versiones cinematográficas, destacando la de Jacques Feyder con Raquel Meller como protagonista en 1926. A su vez, la idea de Carmen, la de la mujer casquivana que juega con un hombre y le lleva a la perdición, aparecía ya anteriormente en el cuadro *El pelele* de Goya (1791-1792) y tendrá su continuación en la novela *La femme et le pantin* de Pierre Louys de 1898, de cuyo argumento se llevarán a cabo diferentes películas como *Ese oscuro objeto de deseo* de Buñuel en 1977 o *The Devil is a Woman* de 1935, con Marlene Dietrich como actriz y dirigida por Josef von Sternberg. No obstante, éstas son sólo algunas referencias de la recepción y reescritura del mito de Carmen desde su aparición en la obra de Merimée, recorrido de gran amplitud que puede observarse en el detallado estudio de Salomé Medrano García (1990) o la muestra iconográfica de la exposición “Carmen. Lecturas de un mito” (2016) comisariada por Luis F. Martínez Montiel y José Manuel Rodríguez Gordillo.

Recuperemos el argumento de *Carmen*, pues éste nos permitirá acercarnos al modo en que aterrizan los anhelos de esa atmósfera de decadencia en Europa sobre, en este caso, el cuerpo de una flamenca. En España un arqueólogo francés conoce a José Lizarrabengoa,

un ex-militar reconvertido en bandolero que le cuenta sus desgracias amorosas con la gitana Carmen, a la que, engañado y manipulado, acaba asesinando. Carmen, la mujer flamenca, la citación más manida del mito de la españolada que se conforma en el siglo XIX y alegoría del flamenco por repetición *ad nauseam* a nivel internacional, puede entenderse como señala Patricia Molins (2013) como sujeto subalterno en su cualidad de otro doblemente narrado: La figura de Carmen es un espacio vacío que queda dicho por José, quien a su vez es referido por el arqueólogo.



2.15. Lumière (1900), fotograma de *Danses espagnoles de la Feria*.

Carmen es, además, la punta del iceberg de la identificación persistente entre el sujeto alegórico “la mujer flamenca” y el estado-nación España en el siglo XIX, época en que, como señala Steingress (2006: 66), se está produciendo a nivel europeo la consolidación de la nacionalización de la cultura. Carmen es un tópico y la bailaora se convierte en símbolo nacional en una época marcada por el desarrollo de una preocupación por la decadencia que marcará el fin del siglo XIX, el auge romántico de los tópicos del costumbrismo y el gitanismo, y el nacimiento de una arqueología que en las ruinas y rescoldos de antiguas civilizaciones exhibidas y troceadas en el Museo del Louvre prenderá la llama de la revitalización de helenismo, exotismo y orientalismo.

A través de la literatura etnográfica España se convierte en la puerta a un Oriente misterioso y lleno de peligros, una suerte de viaje iniciático para el varón europeo, y la mujer flamenca en el emblema nacional de un exotismo amenazante, símbolo de la decadencia de España, encarnación del retroceso de la cultura clásica europea en un país donde estarían reconfigurándose un pasado mítico, una cultura gitana, musulmana, bandolera, pícara, judía. Es decir, España aparece como cuerpo nacional anacrónico que retorna a una naturaleza salvaje en oposición a Europa. En España se consolida una mirada colonial que conlleva la resurrección de una cultura del exotismo, término que funcionará como un saco sin fondo en el que los variopintos tópicos de la subalternidad se reducen a uno solo: a través de la mirada europea, Carmen-España es el símbolo nacional de una otredad amenazante, salvaje, incontrolable. Y no es por ello de extrañar que hasta Nietzsche viera en ella la transgresión del símbolo dionisiaco, la reivindicación del mundo de lo sensible frente a la moral de la contención y culpabilidad cristianas, y contrapusiese el *Parsifal* (1882) de Wagner a la *Carmen* de Bizet, y que también en 1888, al ver la zarzuela *La Gran Vía* de Chueca y Valverde, quisiese allí encontrar el carácter antiépico y canallesco de valores opuestos a la ópera wagneriana.

Como señala Rae Beth Gordon en *Dances with Darwin, 1875-1910* (2009), la fascinación por la danza se conformará en el siglo XIX como un rasgo de degeneración, animalidad, salvajismo y patología histérica, y “la fascinación por el exceso”, por “el movimiento frenético” de los bailes tanto españoles como africanos, por el “orientalismo” y lo “étnico” en general, va a venir de la mano de las imágenes de las pacientes tratadas de histero-epilepsia y el imaginario de la prostituta. “La atracción es lo animal, lo salvaje” y “lo primitivo es representado como libidinoso, irracional, violento, características que también eran atribuidas a las histéricas del siglo XIX”.¹⁶⁰

¹⁶⁰ La cita en el cuerpo del texto es una traducción propia de la cita literal del texto Rae Beth Gordon, que dice así:

“The fascination for the “excess” of agitated movement in African dance, and later in black American dance, was joined to images of hystero-epilepsy. In both cases, the attraction is to the “animalistic”, the “savage”. The primitive is represented as libidinous, irrational, and violent, the very characteristics attributed to hysterics in the nineteenth century. Continual medical emphasis on the “instinctual behaviour of the savage” and the “inherent” lasciviousness of the black woman, moreover, seemed to justify an assimilation with the prostitute. This proclivity to prostitution is attributed to the hysteric as well. Even more pertinent to the present study is another link between the three groups: the “love of dancing” that is supposedly “characteristic of degenerates and of savages” (Corbin 303).” (Gordon 2009: 4)

Rae Beth Gordon es una de las grandes expertas a nivel internacional de las relaciones entre artes escénicas, clínica, sociología y artes visuales en el fin de siglo europeo y concretamente en Francia, cuyos libros son de

Como veíamos en la conversión clínica del Prometeo de Esquilo hacia el Frankenstein de Mary Shelley, también conocido como el Prometeo moderno, el concepto de monstruosidad se diluye en pos de una especialización médica, psiquiátrica, donde lo monstruoso no es simple excepción dispuesta para un *Wunderkammer*, sino síntoma, manifestación, gesto y movimiento de enfermedad y sujetos políticos disonantes. Va a existir un énfasis médico en el comportamiento instintivo del salvaje y en la lascivia inherente de las mujeres no-europeas, justificándose su asimilación con la figura de la prostituta, proclividad que también se les atribuía a las histéricas.



2.16. Man Ray (1934), *Explosante Fixe*; 2.17. *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-80), imágenes ambas a las que alude Georges Didi-Huberman en “L’espace-danse” (2005) y *L’invention de la hystérie* (1982)

Sin embargo, en comparación con lo que propone Rae Beth Gordon acerca de las características de ese lugar de cruce epistémico que es la danza en el fin de siglo, Nietzsche nos habla de haber hallado en la Carmen de Bizet no un frenesí atormentador, sino una serenidad inusitada, un resguardo a la gelidez europea, un Dioniso renacido en el Mediterráneo. Si bien es cierto que no hay en Nietzsche una invocación a la animalidad en

lectura obligada para el estudio de tal contexto. Véase también *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique* (2013) y *Why the French love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema* (2001).

Carmen, sí encuentra en este símbolo un retorno a una naturaleza, una invocación a un “barbarismo” frente al efectismo teatral wagneriano, el cual habría colapsado en el decadentismo europeo. Carmen es una nostalgia latinizada de Dioniso, quien, abandonado de la mano de Wagner, perdido en el mundo occidental –parafraseando nuevamente a María Zambrano– buscará nuevos espacios trágicos donde poder habitar y encontrarse.¹⁶¹

ESCRIBIR FUERA DE COMPÁS

Retomemos el conflicto nietzscheano entre narración y danza, del cual *El caso Wagner* nos conmina a seguir un nuevo hilo:

“Wagner actúa como un consumo incesante de alcohol. Embota, obstruye el estómago. Efecto específico: degeneración del sentido del ritmo. El wagneriano acaba por llamar rítmico a lo que yo mismo denomino, con un proverbio griego, «remover el fango».” (Nietzsche 2003A: 231)

El desaliento nietzscheano hacia la palabra puede considerarse un efecto de la diacronía entre pensamiento y vivencia.¹⁶² Si bien la narración, como forma posible de lo apolíneo, servía para atarse a un mástil frente a la tentadora pero mortal inclinación dionisiaca, también significaba soportar sempiternamente un ligero desajuste con la vivencia, experiencia cuyo modo de ser es estar siempre un paso por delante de la palabra. La desconfianza en la narración como forma de acción va creciendo a medida que Nietzsche

¹⁶¹ Sobre la relación entre lo dionisiaco nietzscheano y el flamenco véase también Didi-Huberman (2005)

¹⁶² De hecho, en esta explosión teórica de la danza que se produjo a finales de siglo, como ya se ha comentado con anterioridad, Alemania tuvo un papel muy relevante que quedará posteriormente ligado con la extensión estética del fascismo. Desde finales del siglo XIX hasta la Segunda Guerra Mundial hubo en Alemania una filosofía vitalista del ritmo cuyo máximo exponente fue Ludwig Klages (1872-1956).

El interés por el ritmo se encuadra dentro de la *Lebensphilosophie* en Alemania como contraposición a la *Kathederphilosophie* o filosofía de sillón, responsable intelectual según sus críticos de la mecanización generalizada y el progreso de la industria. La *Kathederphilosophie* sería tachada de racionalidad productora de desestructuración y arritmia, síntoma de un cuerpo social enfermo. El ritmo era pensado como “marca de las fuerzas vitales originales que residen en cada individuo” y “fuerza creadora de valores” (Hanse 2010: 11).

Durante el primer cuarto del siglo XX la palabra ritmo va a ser crucial en la historia de Alemania, surgiendo en torno a ella conceptos pseudocientíficos como ritmicidad o arritmia para evaluar a los individuos. En el ritmo se decía encontrar el principio fundador de una cultura, las utopías del cuerpo social homogéneo y ordenado. Éste se convierte en clave de diagnóstico, las representaciones de coreografías de masas en modos de ritualización de la sociedad moderna y aparece la voluntad de regeneración del cuerpo social a través de la gimnasia como ortopedia social (véase Baxmann 2000; Müller/ Stöckemann 1993: 10ss.).

Tras la Segunda Guerra Mundial, en pleno proceso de reconstrucción de Alemania tras el nazismo y la derrota en la guerra, esa filosofía del ritmo, que había quedado envuelta por una atmósfera política que asociaba ritmo, utopía comunitaria nazi y biologización del ser humano, dieron lugar al rechazo del pensamiento de Ludwig Klages y también de las filosofías vitalistas de la danza, incluido Nietzsche, a pesar de que su filosofía de la danza tuviese más que ver con la libertad y lo bufonesco que con lo que él denominaba esa danza social militar que es sólo “Alemania y buenas piernas”.

constata no sólo su potencial carácter pasivo, sino también su desfase horario con la experiencia. El pensamiento alcanza, si acaso, a ser un extremo rezagado de la vida, siempre llega instantes después. La narración dona sentido, pero ello acontece a costa de un ligero retraso, de una voluntad en diferido. La palabra es subsidiaria, necesariamente póstuma; certifica, evoca y, a veces incluso, presiente, mas es incapaz de coger la oportunidad al vuelo. Es acción, pero no es afortunada, en el sentido iconológico y temporal de la fortuna: mujer bailando en sincronía sobre la esfericidad del mundo y éste, así mismo, en movimiento.¹⁶³ La palabra es entonces, inevitablemente, un modo de nostalgia tanto de lo acontecido como de lo que está por llegar.

La escritura incumple, pues, la gran norma musical, ese descalabro que tanto irrita a los flamencos: la escritura está fuera de compás. Esta falta de ritmo provoca la gran condena de la escritura frente al mundo de la vida: la soledad. Si bien ella es un modo de interacción con el lector –también a destiempo, en la medida que la actualización de la escritura en el lector ocurre siempre con posterioridad–, el gesto de su acción es necesariamente un soliloquio, aunque podríamos conceder un espacio de duda a su carácter monologante en la medida que se desarrolla hacia un lector entendido como un otro imaginario. La escritura es un modo de acción en el mundo que difícilmente se hace a más de dos manos y que, en tiempos previos a ordenadores y máquinas de escribir, incluso la mano derecha había de desconocer lo que hacía la izquierda. “Je crois aussi que sans ce doute premier du geste vers

¹⁶³ Aquí estoy aludiendo a la imagen de la Fortuna como mujer en equilibrio sobre una esfera o rueda, la cual ya aparece así representada en los *Emblemas* (1548) de Alciato. Sin embargo, ésta es sólo una de las iconografías posibles de la Fortuna, imagen con numerosas y distintas representaciones en la historia, tal y como muestra José María González García en su ensayo de 2006 *La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política*. En éste pone además en relación la idea de la Fortuna con la de un tiempo entendido como ocasión y momento propicio, tema que señala al ejercicio de la filosofía en su falta de sincronía con el mundo como tiempo poco afortunado:

“Quisiera dejar aquí al margen otros atributos tradicionales de la diosa Fortuna para centrarme en su relación con el Tiempo, en su caracterización como diosa del tiempo y divinidad del momento propicio. No puedo detenerme en la larga historia de la concepción del tiempo en occidente. Sólo quiero recordar la distinción griega entre *Chronos* y *Kairos*, entre la idea del tiempo como una secuencia abstracta y la idea del tiempo como sucesión de momentos oportunos o propicios. [...] Una de las facetas de la Fortuna consiste en su relación con el tiempo, con la vida y con la muerte. [...]

La representación más corriente de la Ocasión nos la hace ver como una mujer desnuda con alas en los pies, un penacho de pelos hacia delante («Fronte capillata est») y calva por detrás («post haec occasio calva»). [...], pues una vez que pasa es imposible recuperar el momento perdido, la ocasión no se deja agarrar más: la cabeza calva –y a veces embadurnada con aceite– impiden que por detrás sea «atrapada por los pelos». También suele llevar en una mano una navaja y en la otra sostener una tela en forma de vela que recoge el viento favorable. De pie sobre una rueda o sobre una esfera para significar el cambio repentino y con un trasfondo de barcos en un paisaje marino. Tal vez la versión canónica de la Ocasión sea la representada por Alciato en uno de sus famosos *Emblemas* (1548).” (González García 2006: 33-34)

l'écriture il n'y a pas de solitude. Personne n'a jamais écrit à deux voix. On a pu chanter à deux voix, faire de la musique aussi, et du tennis, mais écrire, non. Jamais".¹⁶⁴ Así hablaba Marguerite Duras (1993: 22) del aislamiento insalvable que se da en la escritura.

Es en dos fragmentos del Zaratustra donde Nietzsche lamenta este encierro al que la narración sentencia a aquel que escribe. Ésta, si bien participa del mundo de la vida, se ve obligada a hacerlo de un modo torpe y a veces ridículo a causa de su arritmia.

En primer lugar, el retorno de Zaratustra a la ciudad al inicio del primer libro evoca esa soledad del pensador. Si el filósofo quiere acercarse al mundo de la vida, no le queda entonces otra opción que la tomada por Zaratustra. Éste, tras diez años de retiro en la montaña, de sabiduría en lo asocial hasta el extremo de quedar aborrecido de sí, decide nuevamente bajar a la ciudad y salir de su encierro. Mas no descenderá ya como filósofo, sino como bailarín. La risa y el baile serán la última esperanza vital del pensador, como si en un gesto tratara de hallarse ese instante de autenticidad que en la palabra ya habría quedado obsoleto; es decir, un anhelo por encontrar en el gesto, haciendo uso de dos expresiones de José Bergamín, «destino más allá de la verdad y la mentira» o algo así como una «suerte echada».¹⁶⁵ Sólo así puede encontrar nuevamente un espacio entre los hombres aquel eremita del pensamiento:

“Zaratustra bajó solo de las montañas sin encontrar a nadie. Pero cuando llegó a los bosques surgió de pronto ante él un anciano que había abandonado su santa choza para buscar raíces en el bosque. Y el anciano habló así a Zaratustra: [...] Sí, reconozco a

¹⁶⁴ “Creo que sin esta duda primera del gesto hacia la escritura no hay soledad. Nadie jamás ha escrito a dos voces. Se puede cantar a dos voces, también hacer música o jugar al tenis, pero escribir, no. Jamás.” (Traducción propia)

¹⁶⁵ Estas expresiones son utilizadas en *El arte de birlibirloquesca*, a las cuales recurre Didi-Huberman en *El bailar de soledades* para hablar de las relaciones gestuales y simbólicas entre el arte del toreo, el baile de Israel Galván y la filosofía de Nietzsche.

“Israel Galván resulta tan expresivo e inexpressivo a la vez: tan *intenso* y *negativo* a la vez. Lo cual designa una propiedad literalmente *birlibirloquesca* del baile y de la tauromaquia, según expresión de José Bergamín: el pase del torero –como el paso del bailar– es *suerte* cada vez, suerte echada, destino más allá de la verdad y de la mentira. Bergamín insistía mucho en que el *pase* tauromáquico ha de ser «milagroso»: queda contraefectuada la realidad probable; alcanzado lo imposible real con un único gesto, un único desvío, un único perfil, un único *compás* de las piernas, un único movimiento de muñeca. El pase debe ser inesperado, lo contrario de un juego de manos o una *trampa*: «Las verdades del arte de torear se llaman “pases”. En cada uno de ellos encontramos la burla verdadera de un peligro, pero para que este peligro lo sea de verdad es preciso que deje de serlo de verdad, por el mismo “pase” y no por ninguna otra cosa ajena a él, pues en ese caso ya es trampa. *Vivir de milagro* es vivir de verdad; vivir en peligro, como quería Nietzsche, y no [vivir] sin peligro, escamoteándolo.» (Didi-Huberman 2008: 120-121)

Zaratustra. Puro es su ojo, y en su boca no se oculta náusea alguna. ¿No viene hacia acá como un bailarín?” (Nietzsche 1981: 32)

En segundo lugar, el primer libro, antes de dar comienzo a los discursos de Zaratustra, continúa con la imagen del volatinero y el desajuste del primer encuentro de Zaratustra con la ciudad. Él, camuflado pensador en un cuerpo de bailarín, creía que ese pensamiento crecido en tantas horas de soledad no necesitaría de mediación alguna para introducirse en la comunidad. Sólo necesitaba ser predicado y compartido, pensaba Zaratustra inicial e ingenuamente. La caída será estrepitosa. La ciudad se ríe de él y Zaratustra ni siquiera es rebatido, ya que no llega siquiera a ser tomado en serio. La posibilidad de un desenlace dialógico del pensamiento fracasa ante el cinismo de la *polis*, capaz de desactivar todo poder revolucionario del discurso a través de un exceso que no negocia las condiciones de lo que puede ser dicho y escuchado, sino que simplemente las presenta:

“Cuando Zaratustra hubo hablado así, uno del pueblo gritó: «Ya hemos oído hablar bastante del volatinero; ahora, ¡veámoslo también!» Y todo el pueblo se rió de Zaratustra. Mas el volatinero que creyó que aquello iba dicho por él, se puso a trabajar.” (Nietzsche 1981: 36)

Asimismo, el volatinero con el que confunden a Zaratustra, se autodefine nuevamente antes de su muerte al caer de la cuerda floja como bailarín:

“No soy mucho más que un animal al que, con golpes y escasa comida, se le ha enseñado a bailar.” (Nietzsche 1981: 41)

Ambas citas de *Así habló Zaratustra* quedan además relacionadas porque muestran que la potencial inserción y el irremediable fracaso del pensamiento en la ciudad nacen como la bisagra de un doble travestismo¹⁶⁶. En primera instancia, Zaratustra es confundido con un bailarín, imagen que muestra la transformación de una sabiduría solitaria a una que ahora sí puede salir al encuentro con el mundo, anhelo de incorporación de ese inicial “pensar caminado”. En segundo lugar, Zaratustra es identificado con el volatinero, figura que constata el fracaso de toda transmisibilidad de su palabra en la comunidad: en cuanto que

¹⁶⁶ Nietzsche evoca de manera directa el tema del disfraz o la vestimenta como táctica de inserción en la comunidad en los capítulos “De la cordura respecto de los hombres” (Nietzsche 1981: 208-211) y “De las tablas viejas y nuevas” (Nietzsche 1981: 273-296). En la imagen de la desnudez se juega una suerte de honestidad extracomunitaria, propia de los dioses, que no tiene cabida en el mundo de la *polis*, donde sólo cabe ir vestido: “El que no se recata provoca indignación: ¡tanta razón tenéis para temer la desnudez! ¡Sí, si fueseis dioses, entonces os sería lícito avergonzaros de vuestros vestidos!” (Nietzsche 1981: 93)

baila, su soledad cede y accede al mundo, mas también, en la medida que esto ocurre, su sentimiento de comunión resulta intransmisible para la comunidad, quien lo toma como exceso burlesco, fuera de la lógica del *minus*.

Lo comunitario ya aparecía como una carga y el pensamiento como un ejercicio que tenía como condición la soledad en textos como *Schopenhauer como educador*, donde la filosofía aparece como un posible resguardo para asociales.¹⁶⁷ Sin embargo, llega un momento en el cual el filósofo no se basta a sí mismo en tal sobreabundancia de pensamientos. Aunque la comunidad sea una carga, el pensador necesita volcarse hacia la exterioridad de algún modo, con la esperanza de poder franquear el sofocante soliloquio y el aislamiento:

“Precisamente estos solitarios necesitan amor, necesitan compañeros ante los que poder manifestarse tan abierta y simplemente como ante ellos mismos, compañeros en cuya presencia cesa la antigua de la reticencia y el disimulo.” (Nietzsche 2009A: 44)

Esta ilusión y caída de Zaratustra da pie a dos síntomas de lo político que refieren la imposibilidad de transitar entre lo cósmico y lo comunitario. En primer lugar, el fracaso de Zaratustra muestra un desajuste entre la lógica del pensamiento y la lógica de la acción política, apareciendo ambos mundos como juegos de lenguaje separados que necesitan no sólo de una mediación, sino también de una traducción: los efectos de la filosofía sobre la comunidad, si atendemos al fracaso de Zaratustra, son precarios. En segundo término, el desencanto de Zaratustra con la comunidad le muestra que la comunidad política no tiene que ver con aquel sentimiento de totalidad y pertenencia que genera la comunión: mientras que una incide en la creación de un “uno” a través de la disolución del sujeto, ese uno en el todo (*allein*), la otra se centra en el “entre”, sin implicar necesariamente un sentimiento de armonía e intimidad con el mundo. Por el contrario, la burla, el escarnio y la violencia contra el otro son la norma y, por ello, el saber de la *polis* no es equidistante del saber dionisiaco.

Este segundo fracaso lleva a Zaratustra a tener que gestionarse un nuevo tipo de comunidad, una que no esté basada en lo político. El paradigma será el de la amistad. Si

¹⁶⁷ “La filosofía procura a los hombres un asilo en el que no puede forzar la entrada tiranía alguna, las cavernas de la interioridad, el laberinto del pecho. Y eso exaspera a los tiranos. Ahí se ocultan los solitarios.” (Nietzsche 1981: 43)

Zaratustra pensaba inicialmente que encontraría en la polis un remedio a su soledad, por el contrario, se equivocaba, la comunidad le devuelve no la complicidad, “la altura” que se le requiere a un amigo para sobrellevar las “demasiadas profundidades” del eremita (Nietzsche 1981: 92), sino, si acaso, una mirada burlona e indiferente. En la comunidad uno se reconoce a sí mismo en su otredad, en el rechazo y la confrontación. Por el contrario, con el amigo uno puede reconocerse en la empatía y la vulnerabilidad.¹⁶⁸ La soledad del pensamiento no hallará refugio en el “entre” de lo político, sino que el escritor habrá de rodearse de “compañeros de viaje” (Nietzsche 1981: 44- 45) que, como él, más que buscar el reconocimiento en el espejo que permite la distancia de un entre comunitario o la asimilación en la uniformidad de la ciudad, quieren encontrarse a sí mismos.

“Compañeros en la creación busca Zaratustra, compañeros en la recolección y en las fiestas busca Zaratustra: ¡qué tiene él que ver con rebaños y pastores y cadáveres!” (Nietzsche 1981: 45)

“«Uno siempre a mi alrededor es demasiado» – así piensa el eremita. «Siempre uno por uno – ¡da a la larga dos!»
Yo y mí están siempre dialogando con demasiada vehemencia: ¿cómo soportarlo si no hubiese un amigo?” (Nietzsche 1981: 92)

LA CANCIÓN DEL BAILE

“[...] y no sabría qué desearía ser el espíritu de un filósofo más que ser un buen bailarín.
Y es que el baile es su ideal, también su arte, en último término su única devoción,
su «acto de culto»...”
Nietzsche (1882), *La Gaya Ciencia*

Ya con compañeros de viaje, ahora Nietzsche tratará de dar un nuevo salto que aliviane los residuales resquicios de la soledad del escritor. Los amigos aportan altura al fondo insondable del filósofo, pero el aprendizaje sigue siendo individual. Incluso en los compañeros de viaje se produce un *entre* que, si bien no es idéntico al de la polis en la medida que honestidad e intimidad son valores presentes de los que la ciudad carecía, mantiene un principio de individuación. En la relación con el amigo se mantiene la distancia, justamente aquella que permite situar un espejo en el que reflejarse y que nos sea devuelta una mirada en la que reconocernos más livianos a través del otro. Sin embargo, el

¹⁶⁸ “Para el eremita el amigo es siempre el tercero: el tercero es el corcho que impide que el diálogo de los dos se hunda en la profundidad. [...] ¿Pues qué es, por lo demás, el rostro de tu amigo? Es tu propio rostro, [...]” (Nietzsche 1981: 92-93)

reflejo y acompañamiento se produce a costa de la pérdida de la disolución del yo del arrobamiento dionisiaco. La cuestión es si el sentimiento de comunión con el mundo no sólo se da, sino precisamente si es comunicable y compartible. ¿Puede participarse comunitariamente del éxtasis en lo dionisiaco? ¿Es posible dialogar, triangular o, incluso, comunicar el goce? ¿Puede la danza aliviar ese último mal de la soledad narradora y gozar de una comunidad sin distancia? ¿Pueden comunión y comunidad ocupar el espacio de la sinonimia a través de la danza? ¿Es realmente lo sublime dionisiaco no sólo una experiencia en la metáfora, sino principalmente una experiencia orgiástica en la metonimia? ¿Puede uno en y a través de la parte hacerse partícipe del todo?



2.18. William Blake, *Oberon, Titania and Puck with Fairies*, h. 1786. Según las leyendas medievales, Titania, esposa de Oberón, se entrega a alegres danzas con su séquito de hadas. Esta imagen es recogida por Sueño de una noche de verano de William Shakespeare (h. 1595), autor del que Nietzsche fue lector (véase Nietzsche 2009A: 46; 2013: 152; 1984: 149; 1998: 33). “Si te avienes a bailar en nuestro corro y a ver nuestra fiesta a la luz de la luna, ven. Si no, rehúyeme, y yo evitaré tu territorio” –le espeta Titania a Oberón en la obra de Shakespeare.

Ésta es una de las cuestiones latentes en el capítulo “La canción del baile” de *Así habló Zaratustra*, el cual narra la siguiente historia. Rodeado de una atmósfera muy similar a la escena en que Albrecht acude al bosque al caer la noche y se encuentra con la espectral Giselle y el ejército danzante de vengativas Wilis en un claro, atardece y Zaratustra pasea junto con sus discípulos por el bosque. Allí encuentran un grupo de mujeres que bailan en un espacio oculto entre maleza y árboles. Tan pronto como las bailarinas se percatan de la

presencia de Zaratustra y sus discípulos, cesan de bailar. Entonces Zaratustra les conmina a proseguir con su danza, ya que él no encarna la presencia del “espíritu de la pesadez” (*Geist der Schwere*, Nietzsche 1981: 163); es decir, su presencia no materializa la aparición del pensamiento, ese intruso de la vida que queriendo recorrerla no hace sino equilibrismos por hacerla emerger y también hacerse emerger en ella pero que acaba inevitablemente por hundirse: “En tus ojos he mirado hace poco, ¡oh vida! Y en lo insondable me pareció hundirme” (Nietzsche 1981: 163).

Zaratustra, a continuación, entona una canción para que las muchachas bailen, la cual le dedica con socarronería al espíritu de la pesadez. Tal canción muestra una aparente contraposición entre sabiduría y vida, ambas desconocidas entre ellas, expresiones antagónicas que, no obstante, acaban asimilándose a través de las imágenes sexo-políticas que propone Zaratustra, pues tanto sabiduría como vida son “mujer en todo” (Nietzsche 1981: 163):

“Y el que yo sea bueno con la sabiduría, y a menudo demasiado bueno: ¡esto se debe a que ella me recuerda totalmente a la vida!
Tiene los ojos de ella, su risa, e incluso su áurea caña de pescar: ¿qué puedo yo hacer si las dos se asemejan tanto?” (Nietzsche 1981: 164)

Una posible lectura de este texto de *Así habló Zaratustra* pone centralidad en el asunto comunitario, el cual quedaría reseñado a través de su atmósfera e imágenes. El baile de las mujeres, ése para el que Zaratustra puede entonar una canción que asimila sabiduría y vida, que consigue finalmente sincronizar pensamiento y vivencia, señala el anhelo de triangulación del dionisismo: las bailarinas, al mismo tiempo que danzan juntas, – comunitariamente, desarrollando un *entre* ellas–, generan un estado de comunión y arrobamiento con el ser del mundo, en el cual no hay espacio para el espíritu de la pesadez, sino que siendo un estado de sabiduría es, paralelamente, un lugar de experiencia. Ya no se trata de esa solemnidad pensante, distanciada y grave del filósofo, sino de una sabiduría vital que se hace hueco entre “bailes divinos” y “pies de muchacha de hermosos tobillos” (Nietzsche 1981: 162). Sin embargo, esta imagen pareciese más un anhelo nietzscheano que una aseveración. Nietzsche nos deja sumidos en ese interrogante que las bailarinas del bosque, ese “eterno femenino”, habría de poder resolver: el desnivel entre comunión y comunidad, entre entrega a lo sublime y entrega a lo comunitario.

Además de la tensión entre comunidad y comunión, a través de la metáfora de las bailarinas del bosque, Nietzsche deja entrever que un pensamiento sobre o más bien en la danza-vida es casi una contradicción o incluso un imposible: en la danza el pensamiento no conseguiría desplegarse. Pensar la danza sería un acto imbécil a la par que transformador, un acto verdugo de la danza que ocultaría lo que de primeras se pretende tan sólo querer mostrar. Del mismo modo que tenía lugar la decepción de Manrique al descubrir que esa mujer del bosque era tan sólo un rayo de luna, o que la Medusa no podía mirar sin convertir en piedra toda vida sobre la que posara sus ojos, la contradicción irresoluble entre vida y pensamiento, y la tendencia intrínseca del pensamiento a aniquilar todo rastro de vida en el objeto en la medida en que éste es narrado, analizado, viviseccionado, pareciesen males inevitables de la palabra dialogante. La filosofía queda desamparada al descubrir en la danza y, por tanto, en el genio de la música, el espíritu trágico o ese ambiguo espacio de naturaleza primigenia, su estado de excepción: un estado que acecha y que puede ser experimentado, pero cuyo espacio primigenio queda vedado a la reflexión y al juicio. Se trata, si acaso, de un estado de sabiduría, mas no de pensamiento. Hay una incapacidad propia del pensamiento para decir la vida más allá de poder meramente indicarla o rodearla.

Pensamiento-concepto-muerte y danza-movimiento-vida son los dos extremos sobre los que pivotan las palabras de Nietzsche. Entre danza y pensamiento, entre naturaleza y cultura, se abre, pues, un abismo insondable propio de la tensión entre dos polos irreconciliables que tratan de aproximarse a tientas errando permanente en el intento, y cuya tensión irresoluble, en clara consonancia con el vitalismo de la época, les daría su sentido de ser. La muerte de Nietzsche como inauguración del siglo podría considerarse además de un hecho fáctico, el sello o indicador de un problema que va a recorrer la filosofía del siglo XX de maneras muy diversas: el problema de la verdad, el de las relaciones entre sujeto y mundo, la incapacidad del pensamiento para contener la vida y desplegarla exhaustivamente en la narración sin condenarla a ser otra. Con Nietzsche se produce una doble escisión: aquella entre verdad y conocimiento, y aquella entre verdad y consecuencias beneficiosas para la comunidad.

Nietzsche ya ha abandonado parcialmente el proyecto de dotar de nueva fuerza musical a la palabra. Sin embargo, se trata de un abandono parcial, ya que no es el fin del proyecto el que es imposible, sino el medio. Para desarrollar una escritura de la música la palabra no era

el material óptimo. Estaba demasiado galvanizada por significantes en el paso del tiempo, abigarrada ya de formas, estilos, prejuicios y malentendidos. Era, pues, ardua tarea, cuando no imposible, su reeducación. Para escribir la fuerza musical el nuevo material de trabajo será el cuerpo. Como ya señalaba con el ejemplo de las figuras de Chladni, la cuestión se convierte en cómo incorporar la música, hacerla material tangible, visual, encarnada.

“Las palabras obstruyen nuestro camino. – Cada vez que los hombres de las primeras épocas introducían una palabra, creían haber realizado un descubrimiento. ¡Qué lejos de la verdad! – lo que habían hecho era plantear un problema y, en la medida que se figuraban haberlo resuelto, levantaban un obstáculo para su solución. Ahora, para alcanzar el conocimiento, hay que ir tropezando con palabras que se han vuelto tan duras y eternas como las piedras, hasta el punto de que es más fácil que nos rompamos una pierna al tropezar con ellas que romper una de esas palabras.”
(Nietzsche 2000: 91)

El problema de la representación es el problema de la verdad, de una tensión que se nos presenta irresoluble: si el lenguaje se ha convertido en una metáfora, la palabra en el resultado engañoso de una trasposición o traducción simbólica, el efecto de múltiples “metáforas que se habrían olvidado de lo que son” (Nietzsche 1980: 27) creyéndose una identificación con el mundo de la vida, mas siendo la palabra, de hecho, tan solo una máscara, ¿en qué medida el lenguaje, el conocimiento, la razón pueden compartir con nosotros algo de la vida o hacernos incluso vivir una vida buena, feliz, bella? La preocupación por la danza podría entenderse dentro de este marco de desasosiegos teóricos, prácticos y políticos, como si en un gesto tratara de hallarse ese instante de autenticidad que en la palabra ya habría quedado obsoleto, una apuesta de honestidad, de compromiso con el ser y el pensar en el mundo: la radicalidad de un gesto sincero, comprometido en su acción, sin desdoblamiento ni semblante, la danza como escritura encarnada de un pensamiento vital.

A ello hay que añadir que este binarismo latente e irresoluble entre vida y pensamiento conforma el análisis más plano de tal escena de “La canción del baile”. Retornar a lo somático pareciese sólo un aspecto que tuviese que ver con una contradicción entre pensamiento y cuerpo, entre “espíritu de la pesadez” y “pies de muchacha de hermosos tobillos”, una simple reafirmación de la acción en oposición al pensamiento, tensión más horizontal que ciertamente también está en Nietzsche. Sin embargo, la cuestión del cuerpo

se deriva en Nietzsche no sólo de una tensión entre pies ligeros y espíritu de la pesadez, entre pensamiento y vida, sino también de ser éste un aspecto relevante para la escritura.

En Nietzsche –coincidiendo con la tesis que defiende Nehamas (2002: 59)– hay un claro esteticismo en el cual el qué se quiere decir tiene que ver también con el cómo se dice;¹⁶⁹ Nietzsche tiene una “confianza esencial en modelos artísticos como modo de entender el mundo y la vida, como forma de analizar a las personas y sus actos.” Por lo tanto, no es de extrañar que Nietzsche ponga la danza en el centro de la discusión filosófica, no sólo como objeto de pensamiento, sino como sujeto de pensamiento que pone en su boca discurso y cuestiones relevantes de la filosofía. La danza hace su aparición como esperanzadora diáspora del logos filósofo, a modo de exquisito temperamento filosófico.

Aventuraría incluso que en ese afán esteticista –y también contagiándonos del carácter hiperbólico del propio autor–, el uso de la danza en Nietzsche es contenido y recurso estilístico o recurso de intensificación de la misma manera que lo son el aforismo, la hipérbole o la metáfora. La danza es un tema en Nietzsche, pero es sobre todo un modo, una textura, un estilo que busca generar un lenguaje filosófico distinto frente al socratismo, un humor o tonalidad del pensamiento que sea absoluta en su fuerza musical, es decir, hijo pródigo de lo trágico, justamente porque en la danza no hay distinción entre aquello que se dice y el modo en que se está diciendo, contenido y forma acontecen sincrónicamente. Como señala Nehamas (2002: 58) sobre Nietzsche: “si nos convence, es su escritura la que nos convence” y no necesariamente ni sus razones ni su desarrollo argumental. La danza, sincronía de contenido y forma, es la gran esperanza de recuperación de una fuerza musical en la escritura, una vía de escape al socratismo, una anhelada diáspora para el irresoluble exilio de la filosofía.

LA PALABRA DEL CUERPO

¿Puede vivirse en un eterno mediodía, resistiendo en ese sempiterno gesto del “instante de la sombra más corta”, en “el punto álgido” (Nietzsche 2002: 60)?¹⁷⁰ Baudelaire nos había

¹⁶⁹ Nehamas (2002: 20-58) analiza este aspecto extensamente y explica en su libro *Nietzsche. La vida como literatura* de qué manera Nietzsche varía de estilos de escritura según se modifican también ciertas hipótesis de su pensamiento, el por qué del aforismo y de la hipérbole como recursos constantes de argumentación, o el uso de la metáfora como arma aristocrática, la cual permite a los lectores reconocerse en un estilo iniciático y excluir por el medio exclusivo del lenguaje a los que no comparten sus ideas.

¹⁷⁰ Respecto a la atmósfera del mediodía hay varias referencias a lo largo de la obra nietzscheana:

precipitado en la oscuridad del libertinaje nocturno. Nietzsche nos indicaba la aurora, seduciéndonos hacia un hiperbólico mediodía. De su mano hemos transitado entre dos estados: desde ese inicial quedarse al borde del pleno advenimiento del sol, promesa de un cumplimiento siempre por llegar, baile ante el abismo; es decir, desde una esperanza diagonal que busca resbalar continuamente hacia lo oculto sin consumir plenamente la caída, hasta la resistencia en el vértigo de la absoluta verticalidad, siendo “cuerda sobre el abismo”, cumplimiento solar de ese perpendicular mediodía en el que el sol se actualiza y se agota finalmente en la sobreabundancia del instante. Del inicial apolíneo encubierto – insaciable *voyeur* del paroxismo–, a inextinguible bacante –psicotización de todos los estados posibles y merecedores del mundo en la actualización de ese ansiado, pero breve, instante del arrobamiento–. Primero Nietzsche mira la toxicidad desbordante, para posteriormente arrojarse a ella irremediabilmente. Esta oscilación tan radical, con el desembarco forzoso en la locura, abre la necesidad imperativa de una ética que gestione el arrebató para no caer en el delirio al que se vio sometido Nietzsche. Sin embargo, esta cuestión es más un interrogante que una aseveración: ¿es posible desarrollar una propedéutica que ayude a introducirse para luego saber dosificar bailes desnudos, gozosos, frenéticos? ¿Puede hacerse uno partícipe de lo vital dejando que la vida acontezca en sus mil y un estados, y no sólo siendo ésta asimilada ésta en un estado de permanente frenesí?

Así hemos transitado de la mano de Nietzsche. O bien consumidos en la elongación del deseo que nunca llega a actualizarse, estirando los prolegómenos, como quien dilata la desenvoltura del paquete de un regalo para mantenerse en ese estado de entusiasmo previo, resistiendo poseído por los dioses en una suerte de dionisismo tántrico o retención eyaculatoria en lo apolíneo. O bien convirtiendo cada instante de mundo en la invocación del ansiado orgasmo y, para evitar la vuelta al cotidiano, la experiencia ha de convertirse en un bucle multiorgásmico, permanentemente sobreexcitado, generoso, admirativo, inflamándose; un consumo que no queda nunca clausurado del todo sino que es, por el contrario, pura potencialidad en su abundancia.

“El mundo verdadero, lo hemos eliminado: ¿qué mundo ha quedado? ¿tal vez el aparente?... ¡No! ¡Con el mundo verdadero hemos eliminado también el aparente!
(Mediodía; instante de la sombra más corta; final del error más largo; punto álgido de la humanidad; INCIPIT ZARATUSTRA.)” (Nietzsche 2000: 60)
“Hacia mi meta quiero ir, yo continúo mi marcha; saltaré por encima de los indecisos y de los rezagados. ¡Sea mi marcha el ocaso de ellos!
Esto es lo que Zaratustra dijo a su corazón cuando el sol estaba en pleno mediodía: [...]” (Nietzsche 1981: 46)

“El diálogo es como el reflejo especular del heleno cuya naturaleza se expresa en el baile, puesto que en el baile la fuerza más poderosa no es más que potencial, pero se delata en la agilidad y exuberancia de movimientos.” (Nietzsche 2007: 150)

La danza, esa palabra del cuerpo en el lenguaje nietzscheano, siendo actualización y forma del movimiento, es al mismo tiempo pura potencialidad sin clausura plena, permanente remisión a ese dicho spinozista, traído aquí a colación de una manera laxa, que reza que no se sabe lo que puede un cuerpo. En la danza se condensarían los presupuestos oscilantes del vitalismo nietzscheano, ya que el cuerpo no quedaría concluido en la suma mecánica de partes y gestos, sino que el movimiento está siempre invocando una pura potencialidad, sobreabundancia, apertura. Es antes invocación y propuesta que delimitación agotada de formas, conjura antes que asevera, invita antes que clausura, convirtiéndose la palabra del cuerpo más que en una aseveración que acaba en un punto y final, en proposición seguida por unos puntos suspensivos, manteniendo inacabado el misterio y el derroche de fuerzas. Nietzsche nos conmina con ello a repensar los modos de hacer filosofía y la danza se convierte con él en un problema para filósofos, el cual nos recrimina los usos burocráticos y embotados del pensar. Del filosofar no puede haber coreografías, puesto que si bien es posible copiar las estructuras, ello supone también la pérdida de todos los matices, temperamentos y texturas.

Asimismo, se trata de cómo salvar la distancia entre sujeto y objeto que el pensamiento y la gramática del lenguaje necesitan para existir, cómo generar una filosofía que sincrónicamente sea también vida. Nietzsche indaga en la propia contradicción del ser filosófico, pues la filosofía pone en escena la necesidad de transitar por una distancia, recorrido por el que uno marcha para salir al encuentro reflexivo con el mundo, consigo mismo y los otros, alejándose irremediabilmente del hogar. Hay que salir de la esfericidad del templo de Hestia para trazar las aristas y ángulos del análisis y la reflexión, abandonar el calor e inmediatez del fuego para peregrinar hacia el mundo, separarse de uno mismo para recorrerse, ahora discontinuo, con la distancia requerida de aquel que desea mirar su semblante en el espejo, en perspectiva. Decía Nietzsche que “El angustiarse por sí mismo se convierte en el alma de la filosofía”, y Safranski (2010: 162) le contesta a nuestro alemán que “la filosofía no es otra cosa que la añoranza de llegar a casa”. Añoranza y angustia justamente porque el hogar ya ha sido abandonado, el sujeto puesto en camino y si el retorno es posible, el hogar se revelará entonces con una conciencia extraña: la del ahora

extranjero que trata de reinstalarse en la casa después del viaje, aquella imagen de un fuego que ahora se sabe que no es que naciese por generación espontánea entre brasas, sino que hubo de ser robado a los dioses y cuyo precio fue la soledad de Prometeo.

Así se queda el filósofo ante la melancolía del retorno que siempre acecha a la filosofía y esa conciencia de su insalvable distancia: a las puertas del hogar, como el ángel del grabado de Durero, con un hogar ahora apostado de “los instrumentos de trabajo creador pero cavilando tristemente con la sensación de no llegar a nada”, mirando “al reino de lo invisible” (Panofsky 1995: 307); como aquel recuerdo de un paraíso perdido al que volver es imposible en las condiciones en que se dejó, pues se lleva ahora el cansancio y la diferencia de aquel cuerpo que anduvo trasegando, del sí mismo como otro. La filosofía, como las ya mentadas metáforas de la Medusa, Fausto y Manrique, en ese desplazamiento contradictorio que al mismo tiempo la hace posible pero también incompleta, debe abandonar el hogar para poder anhelarlo, constituye su emplazamiento desde la referencia al no-lugar. Busca, pues, en la presupuesta inmediatez de la palabra del cuerpo – la danza – un retorno a ese primigenio estado de comunión con el mundo en el que todo conformaba un uno indisociable, una vuelta a una suerte de pangea de pensamiento y existencia. Con ello se está configurando uno de las grandes mistificaciones acerca de la danza: que la danza es incorporación inmediata del dionisismo, encarnación del espíritu de la música, fusión de sabiduría y vida, que el cuerpo es una suerte de palabra inmediata. Todo ello transido además por esa insaciable metáfora sexo-política que inician los simbolistas como Mallarmé y Baudelaire, que Nietzsche reafirma y que autores como Paul Valéry en su obra de teatro *El alma y la danza* o Herman Hesse en *El lobo estepario* heredan: que la vida es una mujer que danza y que, o bien hay que dejarse poseer por ella para participar en extáticos bailes, o aniquilarla para tener la calma para una reflexiva distancia. En definitiva: el mito de un eterno femenino, esa otredad placentera y amenazante que el pensamiento construye, desea y teme desde sus antípodas. En la danza, la filosofía proyecta su condición de ser: la melancolía –el deseo de retorno a una unidad primigenia– y la envidia –el deseo fallido de poder algún día emerger en sincronía, sin *diferir* la vida–.



PARTE SEGUNDA. LA ADVERTENCIA

CAPÍTULO III.

PATHOSFORMEL. ABY WARBURG, LA *FLÂNEUSE* SILENCIOSA
Y LA DESINTOXICACIÓN DEL DIONISISMO

“Por primera vez saboreaba León las inefables delicadezas de las femeniles elegancias.

Jamás había tropezado aquella gracia del lenguaje, aquel pudoroso cubrirse, aquellas actitudes de adormecida tórtola. Admiraba la exaltación de su espíritu y los encajes de su falda. ¿No era por otra parte, *una mujer de mundo* y una mujer casada, una verdadera querida, en fin?

Emma, según se sintiera mística o alegre, parlanchina o taciturna, arrebatada o indolente, iba despertando, evocando en él mil deseos, instintos o reminiscencias. Ella era la enamorada de todas las novelas, la heroína de todos los dramas, esa vaga ella de todos los libros de versos. En sus hombros descubría la ambarina, color de la *odalisca en el baño*; usaba el largo corpiño de las castellanas feudales; parecíase también a la *pálida mujer* de Barcelona; pero, por encima de todo, era un ángel.”

Gustave Flaubert (1856), *Madame Bovary*

PONERLE ROSTRO A DIONISO

“Con el hombre primitivo, la imagen de la memoria da como resultado la representación religiosa de las causas; con el hombre civilizado, el desapego con el hecho de nombrar.

Toda la humanidad es eternamente y en todo momento esquizofrénica.”

Warburg (1923), Nota preparatoria para su conferencia sobre el ritual de la serpiente en el sanatorio de Kreuzlingen

El historiador del arte Aby Warburg (1866-1929) detestaba el Zaratustra nietzscheano. Como deja constancia Ernst Gombrich (1992: 112), Warburg decía que Nietzsche dio lugar al “superhombre en vacaciones de Pascua con *Zaratustra* en el bolsillo de su chaqueta de tweed”.¹⁷¹ Zaratustra se convirtió a ojos de Warburg en símbolo de la mediocridad de la burguesía e intelectualidad tramposas de su tiempo. Éstas jugaban o bien a ser *enfants terribles* del decadentismo, regocijándose en un mundo desbordante de pasiones y ausente de toda moral y trascendencia, o bien a ponerse el semblante de prerrafaelistas o románticos que posaban sus nostalgias sobre un mundo renacentista desfigurado y risueñamente feliz en busca de una piedra de toque que consolase sus malestares.¹⁷² Desde la mirada warburgiana, el pensamiento nietzscheano desencadenó la propagación de un nihilismo frívolo y acomodado, y el propio Nietzsche pasó a encarnar la caída del Ícaro del dionisismo. Éste, soñando con volar demasiado alto en su delirio omnipotente, queriendo rozar la fuente de calor y luz, acaba traicionado por ese astro incandescente llamado *pathos*, el cual arrasa con vehemencia a todo aquel que osa aproximársele demasiado. Nietzsche era la prueba biográfica de la infalibilidad del influjo de las pasiones desbordantes. Bajo su dominio, todo rastro de superhombre es devastado y éste se ve abocado a una inclemente caída. Nietzsche sufrió la cura de humildad que la atracción del *pathos* oculta bajo su manga: la locura.

¹⁷¹ He aquí la cita completa de Aby Warburg al respecto: “Ghirlandaio no es el tipo de arroyo burbujeante y rural propio para el solaz de los prerrafaelistas, como tampoco es una romántica cascada que inspire a ese otro tipo de turista, el superhombre en vacaciones de Pascua con *Zaratustra* en el bolsillo de su chaqueta de tweed, que busca nuevos ánimos en la loca verborrea del libro para su lucha por la supervivencia, aun en contra de la autoridad política...” (Warburg en Gombrich 1992: 112)

¹⁷² “[...] el culto al Renacimiento del fin de siècle había transformado el Quattrocento florentino en una utópica edad de oro, en un despertar feliz de las pesadillas del dogmatismo medieval [emancipación de la Iglesia y del Estado feudal] [...] esta visión de una emancipación feliz y fácil [fue] la que chocó con la sensibilidad de Warburg, pues para él toda emancipación tenía que ser dolorosa [...] su reinterpretación del Renacimiento en términos de conflictos.” (Gombrich 1992: 24)

“[...], [Nietzsche fue] víctima de sus propias ideas. Nunca fue capaz de soportar la soledad que es la única atmósfera adecuada para los que cargan con esta responsabilidad. Buscó constantemente compañeros, los encontró, los perdió y se vio obligado a decir que no habían sido los adecuados.” (Warburg en su cuaderno de notas de 1927, citado en Gombrich 1992: 240)

“En cuanto a Nietzsche, los estados orgiásticos del mundo antiguo producen un mundo onírico para el que no estaba preparado, si bien, como poeta, imaginó unas invocaciones surgidas de una esfera musical que Burckhardt nunca alcanzó. [...] Pero él [Burckhardt] poseyó algo que lo eleva por encima de nosotros y que nos sirve de ejemplo: la capacidad, dada su *sophrosyne*, de percibir los límites de su propia misión, quizá demasiado intensamente, pero en cualquier caso, no de trascenderlos.” (Warburg en su cuaderno de notas de 1927, citado en Gombrich 1992: 241-242)

Así se expresaba Warburg en la sesión final de su seminario del curso 1926-27 en la universidad de Hamburgo, la cual dedicó a la comparación de Nietzsche y Burckhardt. Mientras que Burckhardt mantuvo un comedimiento teórico que le permitió tomar distancia prudencial de la toxicidad del *pathos*, Nietzsche pecó de *hybris* y sucumbió, víctima de sí mismo, con su proyecto por falta de medida, distancia y desapego ante sus propias intuiciones sobre el dionisismo. No es casual el uso del término *sophrosyne* por Warburg, pues éste tuvo su recepción en la cultura alemana como *Besonnenheit* y, si bien el concepto griego hace hincapié en su sentido de “salud de la mente, moderación o autocontrol”, se hereda en Alemania inclinando el significado en tanto que categoría estética hacia “los aspectos de reflexión, desapego, serenidad y equilibrio” (Gombrich 1992: 29). Entre la acusación *ad hominem* –la soberbia de Nietzsche produjo su condena– y la crítica expositiva –fue antes un trovador que un teórico del dionisismo–, Warburg considera a Nietzsche responsable de su propio destino enajenado. Abrió la caja de Pandora y, demasiado autocomplaciente, culpó de las consecuencias de su desmesura a un mundo que fue incapaz de entenderle y a la falta de altura de los potenciales compañeros de viaje.

Si bien la acusación de Warburg a Nietzsche es legítima, no obstante, ésta obvia la circunstancia atenuante del desenlace vital nietzscheano: aquella que, si bien no exime, sí nos permite y nos anima a ser condescendientes con la tragedia personal del filósofo de Röcken. El atenuante es el siguiente: cuando Nietzsche abrió esa puerta de la dialéctica Apolo-Dioniso, todavía nadie la había cruzado y, por lo tanto, el desbordamiento de tal tensión de fuerzas de la Antigüedad, oculto tras el umbral, aguardaba ignoto. Si bien el

binomio Apolo-Dioniso se inicia en el mundo clásico, Nietzsche fue –como señala Umberto Eco (2014:55)– un pionero que desveló en la edad moderna la “presencia conjunta de dos divinidades antitéticas”. Por tanto, puede que su acción intrépida conllevara una voluntad suicida de la que sólo él debió haberse hecho cargo y considerado responsable. Sin embargo, la cuestión es que Nietzsche no pudo identificar con claridad que tal caja que tenía enfrente no era una cualquiera, sino que llevaba inscrito el sello de Pandora y que, en consecuencia, con su apertura estaba liberando no sólo la nostalgia de una contradicción del mundo antiguo, sino también nombrando una tensión de fuerzas que recorrería los malestares del mundo contemporáneo.¹⁷³

A pesar de la confrontación explícita y la distancia que Warburg quiso salvar con el pensamiento y vida de Nietzsche, sostengo en este capítulo que Warburg fue un nietzscheano. Éste es mi punto de partida para desarrollar la siguiente hipótesis: Warburg realiza una primera domesticación del dionisismo nietzscheano al plantear una horizontalización del paroxismo mediante su conversión desde una pulsión metafísica o promesa de totalidad con el cosmos, hacia una fuerza psicológica que sobrevive inserta en una tradición de gestos y movimientos, heredable a través de las imágenes. Warburg psicologiza y dibuja la cosmicidad del orden musical de lo dionisiaco.

A pesar de que Warburg quiere distanciarse de Nietzsche, hay dos cuestiones de carácter vital que engarzan el pensamiento de ambos autores.

En primer lugar, el esteticismo y la cuestión del estilo propios de Nietzsche prosiguen en Warburg, cuyo proyecto vital e intelectual es igualmente indisoluble de su modo de escritura. Ésta es también fragmentaria, caleidoscópica, llena de notas, con numerosos silencios discursivos, quedando dispuesta para realizar un montaje cinematográfico del pensamiento de Warburg sólo en la medida que se toman en consideración tales saltos. De hecho, fue tal el carácter poliédrico de su pensamiento que normalmente se considera a Panofsky el padre de la iconología ya que, aunque si bien fue Warburg el creador de un planteamiento de elementos interpretativos más allá de la mera descripción de la obra –lo

¹⁷³ Sloterdijk (2000: 51) lo expresa del siguiente modo: “[...], Nietzsche no hablará del mundo antiguo como un investigador del mundo clásico. Si él sigue haciendo referencia a los hombres antiguos, lo hace como moderno mistagogo y maestro orgiástico, esto es, hablando siempre desde una coincidencia íntima con los misterios griegos primitivos. Dionisos, Apolo, Ariadna, la Esfinge, los minotauros, Sileno... no son desde ahora sino nombres mitológicos para fuerzas actuales y alegorías de dolores inmediatos.”

que se denomina el campo iconográfico sobre el que se apoya el análisis iconológico— fue Panofsky quien sistematizó y urbanizó la propuesta warburgiana (véase Panofsky 1972; Schmidt 1989).

En segundo lugar, tal esteticismo se amplía desde la escritura a la lectura, atmósfera del lenguaje que Warburg plasmó no sólo en la biblioteca que dejó como legado, cual materialización arquitectónica de su proyecto intelectual, sino en una anécdota de infancia en relación a la enfermedad de su madre, la cual narra en su obra de 1923 *El ritual de la serpiente*, nacida de su encuentro con los indios pueblo en 1895:

“Dos cosas sirvieron de contrapeso a estos acontecimientos profundamente perturbadores: la tienda de comestibles de abajo, donde por primera vez pudimos contravenir a las leyes alimentarias y comer salchichas, y una biblioteca circulante, que estaba llena de relatos sobre pieles rojas. Devoré aquellos libros por kilos, pues ofrecían obviamente una vía de salida de aquella deprimente realidad en la que me sentía impotente... La emoción del dolor halló una válvula de escape en las fantasías de la crueldad romántica. Esta fue mi inoculación contra la crueldad activa...” (Notas de Warburg para la conferencia sobre el ritual de la serpiente en 1923, citado en Gombrich 1992: 23)

Si el Nietzsche joven buscaba en su insistente voluntad de narración y autobiografía una manera de intensificar la vida, Warburg trataba de salvarse del desasosiego del microcosmos familiar judeo-burgués a través de la gastronomía prohibida de las salchichas y la dieta sanadora de la lectura. Nietzsche y Warburg configuran las dos caras del quiijotismo: en Nietzsche la vida en sí no era suficiente, había que añadirle un plus extático para devolverla apasionada y entusiasta; en Warburg, la vida en sí era demasiado, había que buscarle una huida. Al respecto, resulta sintomático que aunque ambos cedieran un espacio a la locura y acabaran realizando estancias en el psiquiátrico, los desenlaces de ambos autores fueran antitéticos: uno acabó entregado al dionisismo más voraz, otro trató durante toda su vida de emanciparse de Dioniso y oponerle resistencia.

Más allá de este paralelismo vital entre los autores, es de justicia señalar que a nivel testimonial es difícil sostener con contundencia la filiación intelectual entre ambos autores. Las referencias de Warburg a Nietzsche en su ya de por sí fragmentaria y dispersa obra, más la dificultad añadida de las numerosas notas y apuntes sin publicar que sólo pueden consultarse en el archivo del Instituto Warburg en Londres, son escasas y tan sólo hacen

referencia a dos obras. En primer lugar, Warburg menciona *Así habló Zaratustra*, libro que es tomado antes por sus efectos sociales que por su contenido. Asimismo, Warburg hace referencia a *El nacimiento de la tragedia*, texto que parece ser que Warburg sí leyó, pues a través del mismo postula a Nietzsche como Cerbero del dionisismo. Sin embargo, no se sabe realmente con qué rigor y detenimiento Warburg leyó este texto, pues cuando lo menciona no cita párrafos concretos. Por lo tanto, es ciertamente especulativo determinar en qué medida Warburg fue un lector cuidadoso de Nietzsche o más bien un receptor del imaginario social nietzscheano que ya se estaba instalando en la época.¹⁷⁴ Lo que sí podemos asegurar a través de algunos de sus precipitados fragmentos es que Warburg realiza una fuerte identificación entre Nietzsche y la exaltación de la figura de Dioniso y que, posicionándose frente al autor alemán, Warburg se presenta soslayadamente como corrector o muro de contención apolíneo de los excesos dionisiacos en la línea de Burckhardt.

A través del libro de Gombrich *Warburg. Una biografía intelectual* sabemos que, con anterioridad al curso de Hamburgo 1926-1927, Warburg tomó contacto con el pensamiento nietzscheano ya en 1900, momento en que aparecen sus primeras ironías hacia el superhombre zaratustriano en una correspondencia privada con el también historiador del arte André Jolles. Las referencias a *El nacimiento de la tragedia* comienzan en 1905 a través de una nota en su diario del 9 de diciembre, prosiguen con su conferencia de 1908 *Die antike Götterwelt und die Frührenaissance im Süden und im Norden* (El mundo antiguo de los dioses y el Renacimiento temprano en el sur y en el norte) en el Verein für Hamburgische Geschichte y finalizan en un par de bosquejos para el texto introductorio a *Atlas Mnemosyne* de 1929.

“Ahora me doy cuenta de que la iconografía estilística de la Muerte de Orfeo toca realmente el problema del Origen de la Tragedia: coincidencia bastante notoria, sólo que debería leerse de este modo: «El origen de la Tragedia a partir del estilo apolíneo de la danza ritual dionisiaca.» (Nota del diario de Warburg del 9 de diciembre de 1905, citada en Gombrich 1992: 175)

“Este descubrimiento de la belleza liberadora de la antigüedad vino –por conservar la imagen de los planetas– de Apolo, quien favoreció la búsqueda de la armonía y la medida. [...]”

¹⁷⁴ Sobre la recepción póstuma de Nietzsche consúltese el capítulo 15 de la obra de Safranski (2001: 341- 378) *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*.

Cada edad puede ver solamente los símbolos olímpicos que puede reconocer y soportar a través del desarrollo de sus propios órganos visuales internos. Así, por ejemplo, a nosotros nos enseñó Nietzsche una determinada visión de Dionisos” [*Uns z. B. lehrte Nietzsche Dionysos zu schauen*]. (Warburg en Gombrich 1992: 181)¹⁷⁵

“parecía que no existiese ningún sendero que pudiese conducir desde la llanura del estudio intelectual al panorama de las montañas de Sils-Maria.” (Boceto de 1929 del texto para *Atlas Mnemosyne*, Warburg 2005: 45)¹⁷⁶

“no era difícil para aquellos que habían empuñado la pluma después de 1886 definir las dos caras de la Antigüedad como apolínea y dionisiaca, pero antes de esa fecha, esto era una auténtica herejía.” (Nota fechada el 17 de mayo de 1929 para el texto de *Atlas Mnemosyne*, Warburg 2005: 45)

Estas citas nos muestran que, si bien a Nietzsche se le otorgaba la primogenitura del descubrimiento de la dialéctica Apolo-Dioniso, fue principalmente identificado como oráculo del dionisismo. Por tanto, se le leía desde una inclinación hacia lo dionisiaco que desequilibraba su intuición inicial de la tensión irresoluble de fuerzas Apolo-Dioniso. Es decir, podría decirse que hay en Warburg una tendencia a leer *El nacimiento de la tragedia* a la luz de las derivas sociales de *Así habló Zaratustra*, haciéndose con ello una lectura inmerecida de las tesis de Nietzsche, la cual redujo su recorrido vital e intelectual al de la evangelización dionisiaca del mundo y el cumplimiento de una promesa de totalidad. De hecho, esta visión reductora del pensamiento de Nietzsche ha perdurado hasta nuestros días, siendo Sloterdijk su crítico más fundamental. En el capítulo anterior mostré la oscilación del pensamiento de Nietzsche entre su inicial “bailar junto al abismo”, metáfora que condensaba el propósito de generar un dionisismo filtrado por lo apolíneo, y la final

¹⁷⁵ He querido señalar aquí la cita en alemán de Gombrich porque la traducción de ese fragmento sí cambia el sentido de la dialéctica Apolo-Dioniso en Warburg y su comprensión de Nietzsche. Según el traductor, Warburg dice que Nietzsche nos enseñó una determinada visión de Dioniso, sobreentendiéndose en consecuencia lo dionisiaco como un régimen que ya estaba a la vista y del cual Nietzsche nos enseña un modo más de mirarlo. Pero aquí lo que refiere Warburg es justamente el carácter de descubrimiento de lo dionisiaco en Nietzsche, quien nos enseñó no a mirar de un determinado modo lo dionisiaco, sino precisamente a mirar lo dionisiaco.

¹⁷⁶ El carácter de revelación en la biografía nietzscheana de Sils-Maria, lugar suizo en el que estuvo en 1881 y posteriormente entre 1883 y 1888, donde comenzó a gestar su idea del eterno retorno, es señalado por Safranski en su biografía intelectual de Nietzsche:

“El verano de la inspiración en Sils-Maria trajo consigo sentimientos elevados, pero también insoportables dolores de cabeza, convulsiones estomacales y vómitos. Hay días en que Nietzsche se mantiene en pie durante ocho horas; por la noche se sienta en la minúscula habitación de una ventana, a través de la cual se ve siempre una húmeda pared de roca. En agosto hace tanto frío, que tiene que llevar guantes incluso en la habitación. No todas las lágrimas de aquel verano fueron de alegría.” (Safranski 2001: 243)

precipitación hacia el *pathos* en la última etapa de su pensamiento. En *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, Sloterdijk lo expresa del siguiente modo:

“[...] la posición de Nietzsche a favor de la simetría y [...] su opción por el sometimiento de lo dionisiaco bajo la constrictión simbólica apolínea, refuerzan la tesis de que en el siglo XIX existen pocos libros tan *apolíneos* como *El nacimiento de la tragedia*.” (Sloterdijk 2000: 13)

“En realidad, lo que Nietzsche lleva al escenario no es tanto el triunfo de lo dionisiaco cuanto la constrictión a aceptar el compromiso apolíneo.” (Sloterdijk 2000: 61)

Aunque *El nacimiento de la tragedia* diera lugar a lecturas divergentes de la posición del propio texto, no obstante, fue justamente esa lectura reductora de Nietzsche la que confirmó a Warburg su proyecto intelectual: la corrección educativa de tal inclinación suicida de Nietzsche por lo dionisiaco. Por ello, si bien Warburg y Nietzsche no pueden ser concatenados partiendo exclusivamente de las referencias históricas, por el contrario, siguiendo un plano argumentativo, sí puede y, en mi opinión, debe colocarse a Warburg en la estela del pensamiento nietzscheano.¹⁷⁷ Es justamente la lectura desacertada de Nietzsche

¹⁷⁷ En *La imagen superviviente* Didi-Huberman, oponiéndose a las lecturas de Cassirer o Hans Baron, dedica un capítulo a la comparación entre Nietzsche y Warburg, defendiendo que existe una mayor correlación que diferencia entre la propuesta de Aby Warburg y Friedrich Nietzsche. En concreto, Didi-Huberman señala tres puntos de unión argumental entre ambos autores.

En primer lugar, considera que tanto Nietzsche como Warburg ponen al arte en un mismo lugar de intersección y análisis: “el arte está en el nudo, el arte está en el centro del remolino de la civilización” (Didi-Huberman 2009: 128). Es decir, que si bien una propuesta de historia del arte como la de Warburg, con todos sus tecnicismos asociados, pareciese obligada a quedar volcada sobre sí misma saturando su propio campo de estudio, en realidad, como en Nietzsche, el arte excede su propio campo y se convierte en un foco ineludible desde el que hablar sobre la vida, la ciencia y la filosofía. Siguiendo la metáfora que planteé en la introducción de esta tesis en referencia a la constitución de la perspectiva, la posición de Nietzsche y Warburg respecto al arte se conforma de manera similar a la centralidad que estamos otorgando a la danza para la filosofía: el punto de fuga –lejanísimo punto sobre el que posamos la mirada– nos permite en ese engaño desplegar todo un paisaje y sus volúmenes ante unos ojos que pareciesen extraviados en el horizonte.

En segundo lugar, Nietzsche y Warburg son autores coincidentes según Didi-Huberman en su realización de una filosofía de la historia o propuesta hermenéutica a través del arte. Si bien en la contemplación de la obra de arte pareciese tocarse exclusivamente y quedar expuesto un rincón del pasado ya clausurado en el presente, por el contrario, no permanecemos indiferentes y distantes ante la misma, sino que nosotros nos insertamos también en una tradición y a través de los temas del pasado damos nombre a fuerzas y conflictos presentes. Por lo tanto, el arte no permanece exclusivamente en el pasado, sino que nos reclama. La estética, como señala Didi-Huberman (2009: 129), es un régimen intranquilo, “el arte no es «desinteresado», como creía Kant. No cura, no sublima, no calma, en absoluto.”

En tercer lugar, Didi-Huberman menciona como nuevo punto de conexión entre ambos autores la ruptura de la trinidad estética Bondad-Belleza-Verdad que, por mi parte, yo he señalado como clave de continuidad argumental entre la experiencia de la *flânerie* de Baudelaire y la noción de espíritu trágico en Nietzsche. En consecuencia, el Renacimiento, temporalidad que inquieta a Warburg, no es expresión de armonía, de una gracia humanista y un equilibrio risueño, sino expresión de un conflicto, como explicaré a través de la

por Warburg la que hace de su proyecto intelectual una continuación involuntaria de aquel de Nietzsche. Warburg piensa que hay todavía que iniciar una tarea ética acerca del dionisismo, páramo que considera que Nietzsche ha abandonado estéril aunque, de hecho, éste ya se encuentre bosquejado –como señalé en el capítulo anterior– en fragmentos de *El nacimiento de la tragedia* y *Schopenhauer como educador*. ¿Cómo generar una propedéutica del dionisismo que desactive la autoinmolación a la que lleva a sus teóricos? ¿Cómo dotar de un *ethos* a la mirada estética que permita domar al caballo desbocado del *pathos* y no precipitarse irremisiblemente hacia él? Éstas serían las cuestiones latentes tras el proyecto de teorización y catalogación de las formas del *pathos* en Warburg.

A pesar de tal coincidencia de finalidades, las investigaciones warburgianas traerán nuevos nudos narrativos y desenlaces teóricos que ampliarán el rango de la noción nietzscheana de espíritu trágico. Si bien en Nietzsche la danza es un modo de incorporación del dionisismo, ésta pertenece todavía al universo del arrobamiento informe y su posición respecto al lugar del movimiento –ante o sobre el abismo– supone el punto de inflexión desde el equilibrio Apolo-Dioniso al paroxismo suicida de la comunión cósmica.

La tesis de que el movimiento frenético produce una intensificación o embriaguez de la expresión era una idea que ya se encontraba presente no sólo de manera colateral en *El nacimiento de la tragedia*, sino también en *El crepúsculo de los ídolos* de 1888:

“Para que haya arte, para que se dé algún hacer y contemplar estéticos, es imprescindible una precondition fisiológica: la embriaguez [*der Rausch*]. La embriaguez debe, en primer lugar, aumentar la excitabilidad de toda la máquina: si no es así, no se alcanza arte alguno. Para ello, todas las formas de embriaguez, las cuales todavía están condicionadas de modos tan distintos, tienen la fuerza, sobre todo la embriaguez de la excitación sexual [*die Geschlechtsregung*], la más antigua y originaria forma de embriaguez. Igualmente adviene la embriaguez como consecuencia de todos los grandes deseos y afectos fuertes; la embriaguez de la fiesta, de la competición, de la proeza, del triunfo, de todo movimiento extremo; la embriaguez de la crueldad; la embriaguez en la destrucción; la embriaguez bajo determinados influjos atmosféricos –por ejemplo, el delirio primaveral–; o bajo el influjo de los narcóticos; finalmente la embriaguez de la voluntad [*der Wille*], la

dualidad contenida en las *Pathosformel*. Por lo tanto, al igual que en Nietzsche, la vitalidad (*life force*) reside en el equilibrio de un carácter agonal de la existencia.

embriaguez de una abrumadora y henchida voluntad. Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y aumento de fuerza.” (Traducción propia)¹⁷⁸

Pero el movimiento en Nietzsche remite aún al reino de lo informe, lo impensable e inclasificable y, a través de su ejecución, nos permite hacernos partícipes y comulgar de lo dionisiaco desde lo dionisiaco. Por el contrario, siguiendo la expresión citada con la que gustoso Warburg hubiese renombrado la primera obra nietzscheana –“El origen de la Tragedia a partir del estilo apolíneo de la danza ritual dionisiaca”–, Warburg inicia una nueva comprensión del mundo dionisiaco. Éste será ahora susceptible de ser formalizado en expresiones y gestos. Esta lectura del modo en que la tensión Apolo-Dioniso queda reescrita en Warburg es sostenida por Didi-Huberman en *La imagen superviviente*, donde propone que la oposición nietzscheana entre artes plásticas y artes dionisiacas es en Warburg más que una separación tangente, una inclusión necesaria e inevitable:

“Mientras que Nietzsche opone las artes plásticas como «artes del sueño» (apolíneas) y artes musicales como «artes de la embriaguez» (dionisiacas), Warburg afirma la unidad antropológica de la escultura y de la danza, a través de su reflexión sobre el antropomorfismo y su concepto de *Pathosformel*. «¡Si al menos Nietzsche hubiese estado familiarizado con los datos de la antropología y del folklore!», se lamentará Warburg en su diario de 1905. [...]

En 1906 Warburg caracterizará a todo el Renacimiento en términos de un conflicto entre la «embriaguez dionisiaca» y la «lucidez apolínea». En 1914, la polaridad nietzscheana quedará completamente integrada en la oposición, tan cara a Warburg, entre *ethos* y *pathos*.” (Didi-Huberman 2009: 133-135)

¹⁷⁸ Aquí me he decantado por realizar una traducción propia del fragmento nietzscheano por el sesgo de género que consta en esta cita de *El Crepúsculo de los Ídolos*, matiz cuya importancia queda también asociado con la oposición de sexos que da comienzo a la dialéctica Apolo-Dioniso en *El Nacimiento de la Tragedia*. Cito a continuación el fragmento en alemán:

“Damit es Kunst gibt, damit es irgend ein ästhetisches Thun und Schauen giebt, dazu ist eine physiologische Vorbedingung unumgänglich: der Rausch. Der Rausch muss erst die Erregbarkeit der ganzen Maschine gesteigert haben: eher kommt es zu keiner Kunst. Alle noch so verschieden bedingten Arten des Rauches haben dazu die Kraft: vor Allem der Rausch der Geschlechtserregung, diese älteste und ursprüngliche Form des Rauches. Ingleichen der Rausch, der im Gefolge aller grossen Begierden, aller starken Affekte kommt; der Rausch des Festes, des Wettkampfs, des Bravourstücks, des Siegs, aller extremen Bewegung; der Rausch der Grausamkeit; der Rausch in der Zerstörung; der Rausch unter gewissen meteorologischen Einflüssen, zum Beispiel der Frühlingsrauch; oder unter dem Einfluss der Narcotica; endlich der Rausch des Willens, der Rausch eines überhäuftten und geschwellten Willens. –Das wesentliche am Rausch ist das Gefühl der Kraftsteigerung und Fülle.” (Nietzsche 1969: 110)

Asimismo, quiero reseñar que *Rausch* es un término que en alemán da paralelamente cuenta del carácter de movimiento, embriaguez y orden acústico-musical de lo dionisiaco. *Der Rausch* refiere al delirio, la embriaguez o la ebriedad, mientras que el verbo *rauschen* significa correr, pero también susurrar y *das Rauchen* hace referencia a un ruido o murmullo.

Por ende, se trata ahora de hallar y catalogar lo dionisiaco del mundo apolíneo de las formas. La danza cobra un nuevo matiz y corrección: pasa de ser pura expresión del dionisismo a expresión apolínea del dionisismo. A partir de Warburg, Dioniso no hace sólo uso de una atmósfera musical de escucha, sino que extiende ahora su poder hacia el rango de la mirada y coloniza las expresiones pictóricas. Existe, pues, la posibilidad, más allá de la intuición desbordante de un mundo dionisiaco que se presiente en lo auditivo, de una escritura dionisiaca a través de un vocabulario de gestos, movimientos y expresiones corporales. Es decir, Dioniso se deja citar. El movimiento se deja escribir y Warburg, tal y como se definió a sí mismo en 1923, busca ejercer de sismógrafo, aquel que es capaz de detectar, medir y prevenir la violencia de los terremotos del extatismo.¹⁷⁹

Pathosformel, Atlas, Ninfa, histeria, fotografía cine. Éstas serán las nociones a las que aludiré en este capítulo para desarrollar el marco de comprensión del universo de Warburg. Éste, a mi modo de ver, trata de regular el proyecto de Nietzsche al inicial planteamiento de *El nacimiento de la tragedia*, y a través de la simetría Apolo-Dioniso que comportaría la

¹⁷⁹ Así lo dejó escrito en una nota de 1923 para su conferencia de Kreuzlingen, que reseña Maikuma en su libro de 1985 *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*.

“Jetzt aber, 1923 im März, in Kreuzlingen in einer geschlossenen Anstalt, wo ich mich als Seismograph empfinde, der aus Holzstücken zusammengesetzt ist, die einem Gewächs entstammen, das aus dem Orient in die nahrhafte norddeutsche Tiefebene verpflanzt wurde und einen aus Italien inokulierten Ast trug, lasse ich die Zeichen, die ich empfangen, aus mir heraustreten, weil in dieser Epoche eines chaotischen Untergangs auch der Schwächste verpflichtet ist, den Willen zur kosmischen Ordnung zu verstärken.” (Maikuma 1985: 2)

“Pero ahora, en marzo del año 1923, en una institución cerrada en Kreuzlingen, yo me percibo como un sismógrafo, el cual está compuesto de trozos de madera. Trozos de madera que provienen de una planta que, desde el Oriente, fue trasplantada en la nutritiva tierra baja del Norte de Alemania y cargaba una rama inoculada proveniente de Italia. En estas condiciones dejo yo salir de mí los signos que recibo, porque en esta época de caótico ocaso [*der Untergang*] también el más débil está obligado a fortalecer la voluntad hacia el orden cósmico.” (Traducción propia)

Al papel metafórico de Warburg como sismógrafo de la modernidad hace también alusión Didi-Huberman (2009: 105-112) en el capítulo “Sismografía de los tiempos movedizos” de *La imagen superviviente*. Además de la nota en Kreuzlingen en 1923 que señala Maikuma, Didi-Huberman menciona el curso que Warburg en el verano de 1927 en la Universidad de Hamburgo dedica a la comparación de Burckhardt y Nietzsche. Allí aparece nuevamente la metáfora del sismógrafo y Warburg califica el proceso de recepción y supervivencia de la memoria histórica de método sismográfico. Burckhardt y Nietzsche son “*sehr empfindliche Sismographen*” (sismógrafos muy sensibles), “*Auffänger der mnemischen Wellen*” (receptores de olas/ ondas mnémicas). Didi-Huberman sitúa la propuesta de Warburg en el seno de una sociología del conocimiento del fin de siglo, situando la metáfora de Warburg en paralelo a dos inventos que tuvieron lugar a finales del siglo XIX: el perfeccionamiento del sismógrafo y la cronofotografía de Marey, instrumentos ambos que funcionaron como registros gráficos del tiempo y el movimiento, al igual que el experimento de las placas de Chladni a principios del siglo XIX que mencionaba Nietzsche. Esta metáfora del sismógrafo es para Didi-Huberman una crítica a los presupuestos positivistas en la escritura de la historia y una propuesta hermenéutica en el campo iconográfico. Como el sismógrafo, el historiador no describe los sucesos de la memoria, sino que los registra y, en ese sentido, hace una labor de traducción y grafía no de hechos, sino de síntomas del tiempo. Además, en esa tarea de registro, el historiador no permanece blindado e indiferente ante los acontecimientos históricos, sino que ellos dejan huella en el historiador así como el sismógrafo, a medida que se suceden los temblores, se va colmando también de líneas.

posibilidad de desarrollar un *ethos* del *pathos*, salvar las fallas vitales del último dionisismo nietzscheano: su precipitación hacia una locura sin retorno. Ciertamente hubo en Warburg un temor por no compartir el que parecía el único destino de aquellos que osaban invocar a Dioniso. Por ello retoma, aunque no lo ejerza de un modo autoconsciente, el inicial proyecto de *El nacimiento de la tragedia*, el cual perseguía construir un dionisismo filtrado por lo apolíneo y retroceder la pulsión dionisiaca hasta su estadio anterior al desbordamiento que conlleva una irremediable locura.

Su temor estaba de facto fundado. Warburg recibió también la advertencia del delirio. Ingresó en el psiquiátrico de Kreuzlingen entre 1918 y 1923, cuya estancia cerraría con la conferencia *El ritual de la serpiente* en el propio centro. Como relata Gombrich (1992: 205-214), a través de tal charla Warburg quería probar a sus doctores que poder analizar el *pathos* –tomar distancia teórica del mismo y hacerlo objeto de reflexión– era síntoma de cordura. Si uno puede distanciarse teóricamente del *pathos*, también es entonces capaz de evitar esa incontrolable atracción que le anima a uno a arrojarse al mismo.¹⁸⁰ Al hilo de tal cuestión es pertinente invocar las siguientes cuestiones: ¿Es quizá *Atlas Mnemosyne*, su último e inacabado proyecto, una recuperación tardía e irónica del proyecto enciclopédico de la Ilustración? ¿No creía Warburg que la enumeración e identificación de las formas dionisiacas conllevaría su desactivación emocional? ¿Se escudaron los temores de Warburg tras un inventario del dionisismo?

Warburg pone rostro y perfila el inicial dionisismo sin semblante de Nietzsche. Lo que antes eran sólo fuerzas innombrables, meramente intuitas y si acaso bailadas, se transfigura con Warburg en un lenguaje de gestos de la imagen en movimiento. Lo que era principalmente una concesión a la música, siniestro objeto de escucha que nos arrastra al baile como la metáfora del relato de Andersen *Las zapatillas rojas*, ahora tiene también una vertiente contemplativa. Dioniso se deja mirar y esa confrontación visual conlleva los mismos peligros de la inicial escucha musical. Por lo tanto, en el mundo de las formas apolíneas también existe el peligro de una intoxicación dionisiaca. Apolo es transmisor potencial de Dioniso y es por ello necesario instalar el desapego en la mirada para no acabar sometidos a la tragedia menádica. Registrar el movimiento en lo apolíneo, lo

¹⁸⁰ “Pensaba que su propia enfermedad le había dado una visión más penetrante de estos estados «primitivos» y estaba seguro de que, al describirlos, lograría de nuevo establecer la «distancia» suficiente para alcanzar ese equilibrio que siempre le había sido tan precario.” (Gombrich 1992: 205)

dionisiaco del mundo de las formas o el arrobamiento de las imágenes, amplía el rango de efectos y el perímetro de acción de lo dionisiaco. Dioniso se deja no sólo escuchar y bailar, sino también mirar, porque Dioniso, más que un Dios amorfo, es un Dios de múltiples semblantes. Por ello, los cuerpos han de imponerle la distancia de la mirada desapegada a Dioniso, justamente aquella que permite al sujeto no sucumbir ante su influjo: porque te reconozco a través de mis ojos, por ello puedo rechazarte, renunciar a ti, impedir que te apropiés de mi cuerpo y acabe aceptando tu invitación a participar en la danza de lo extático.

Además, porque se amplía el perímetro de acción de Dioniso, también aumentan sus peligros: el velo de Maya no oculta a Dioniso, sino que en sí mismo es una potencial forma dionisiaca. La función del velo es a simple vista ocultar, mas en la medida que trata de tapar, realmente es aquello que revela, desnuda y pone de relieve un espacio de secreto. Apolo, entonces, no necesariamente oculta a Dioniso, sino que porta consigo e integra sus formas de intoxicación, embriaguez y delirio. La inicial confrontación Apolo-Dioniso comienza a transformarse en una tensión confusa, ambigua y porosa en la cual Apolo y Dioniso cohabitan y se integran en un régimen híbrido.

Esta cuestión que se lee incipientemente en Warburg, Sloterdijk (2000: 59-60) la señala ya como tema presente en Nietzsche, aunque allí todavía se habla de una potencial convergencia ética más que de una integración fundente de ambos polos. La tensión dialéctica Apolo-Dioniso deja de ser una dialéctica absoluta para ser subdividida por Sloterdijk en una subdialéctica embriaguez-sueño frente a la vida cotidiana. Es decir, la tensión Apolo-Dioniso se triangula, pasando ambas esferas a comportar un mismo polo enfrentado como estrategia unánime de supervivencia a la rutina y al hastío:

“[...] esta vida sólo puede ser soportada gracias a la embriaguez y el sueño –gracias a este doble camino del éxtasis, capaz de abrir a los hombres el camino de su propia liberación. *El nacimiento de la tragedia* es, en gran medida, una paráfrasis de esta segunda tesis, o, si se quiere, una imaginativa hipótesis sobre la posibilidad de conjugar ambos estados estáticos en un único fenómeno artístico religioso [...]. El camino de la embriaguez se atribuye al dios Dionisos y sus manifestaciones orgiásticas; el camino del sueño, al dios Apolo con su amor a la claridad, a la visibilidad y a la bella limitación. [...] El individuo aplastado por la miseria cotidiana dispone, pues, de dos caminos para suprimir su miseria, dos caminos que pueden unirse en el camino supremo de un único arte trágico, [...]” (Sloterdijk 2000: 59-60)

Además del movimiento dionisiaco que se registra en lo apolíneo, el universo de Dioniso aparece reconfigurado con Warburg en varios sentidos novedosos que amplían y perfilan el esbozo nietzscheano de lo trágico.

En primer lugar, la posibilidad de “imaginar” –en el sentido de convertir a Dioniso en imagen– transforma lo dionisiaco de ser una invocación, una atmósfera de escucha, una niebla informe que nos envuelve, un oráculo enigmático que tan sólo advierte sin señalar con rotundidad, a constituirse como una memoria de gestos. Por lo tanto, nuestra aproximación a su esfera se convierte en un ejercicio de nostalgia. Lo dionisiaco es una herencia visual que sobrevive y se transmite, más allá de la palabra, a través de gestos y movimientos. Si perdura en cuanto que rémora encarnada de un lenguaje dinámico y gestual, hay entonces un proceso de transmisión, tradición y hermenéutica de la emoción incontentada. Lo que en Nietzsche quedaba instalado y actualizado como una comunión cósmica, un valor de lo inorgánico en cuanto que la dialéctica Apolo-Dioniso remitía a estados relativos a la naturaleza, en Warburg se transmuta en una psicologización de lo dionisiaco:

“La *fórmula pathos* [...] es, realmente, el depósito de una emoción derivada de actitudes religiosas primitivas. La civilización occidental debe vivir con la herencia de estas experiencias tempranas y debe aprender a dominarlas [...]” (Gombrich 1992: 225)

“[Warburg] Habla de predisposiciones heredadas inconscientes y considera el arte como un «órgano de la memoria social.»” (Gombrich 1992: 227)

“Mnemosyne como «supervivencia o carácter redivivo de la antigüedad». No se trató tanto de un problema de tradiciones formales como de psicología colectiva. [...], Warburg entendía por «paganismo» un estado psicológico, el estado de sometimiento a los impulsos del frenesí y del miedo.” (Gombrich 1992: 283)

El *pathos* deja de remitir a la inmediatez del abrazo cósmico en la disolución del yo, para convertirse ahora en un estado psicológico superviviente a través de una herencia y memoria iconográfica. Con ello, si bien Warburg sitúa la teatralización y vaciamiento del gesto clásico en el periodo del Barroco, la conciencia del paso desde el espíritu trágico al drama burgués se está produciendo en este tránsito finisecular del siglo XX entre la noción de lo dionisiaco en Nietzsche y aquella de Warburg. Esta psicologización y socialización del espíritu trágico nietzscheano supone no sólo la transmisibilidad de una herencia extática del

mundo antiguo, sino también una estrenada horizontalidad de lo dionisiaco. Con Warburg hay una pérdida de conciencia vertical del dionisismo en la medida que el *pathos* deja de referir sólo a un juego de fuerzas que se da en lo humano pero que excede lo humano, para referir a una memoria colectiva y a una noción de *pathos* clausurado en las fronteras de la psicología. No es que Nietzsche postulara una divinidad trascendente que orientara la verticalidad de miras del espíritu trágico, pero sí existía un carácter trascendente de su materialismo nihilista en la medida que las fuerzas atraviesan al ser humano sin, por ello, pertenecer ni agotarse en lo humano. Warburg hace una primera reescritura del *munus* de la comunión nietzscheana en aquel de lo comunitario, desde el cual la teoría crítica podrá hacerse cargo de la cuestión de la danza como exclusivo síntoma social y objeto de análisis concerniente a la *polis* –tema que trataré con mayor amplitud en el capítulo quinto–.

Warburg pone entonces de relieve la ingenuidad nietzscheana; ingenuidad que desarrollará posteriormente de manera analítica la teoría crítica: toda promesa de totalidad es siempre un fraude. Sin embargo, Warburg inaugura también con ello una nueva forma de ingenuidad en la teoría: nombrar lo dionisiaco implica también domeñarlo, mirar con sosiego las formas de las pasiones anula toda tendencia al movimiento incontrolable en el espectador, reconocer a Dioniso conlleva el poder de rechazarlo. Warburg se nos presenta a modo de post-nietzscheano con vocación de ilustrado: tratar de resolver la toxicidad identificándola desde la distancia.

Al respecto no es de extrañar que, aún hablando –y mucho– de las pasiones, el lenguaje warburgiano, en oposición al de Nietzsche, sea bastante poco pasional, y el autor se incline más bien por el resguardo de sus tesis filosóficas tras una muy argumentada y erudita historiografía del arte. La textura de la propuesta de Warburg es ciertamente densa, poco ligera y raramente amable con sus lectores, porque ésta ha de ser constantemente escudriñada de sus tesis sobre la historia del arte. En esta línea desapasionada de escritura es, no obstante, excepción la joya *El ritual de la serpiente*, su texto más personal, apasionado y honesto y que, justamente por ello, él mismo empequeñeció diciendo que se trataban más de las confesiones de un hombre desconsolado que de un texto que mereciese ser considerado al regazo de lo académico y riguroso. Por ello, aunque esta lectora de Warburg haya intentado sortear en la medida de lo posible el contenido de las áridas discusiones en la historia del arte, ha sido imposible obviar y librarse por completo de los tecnicismos de

Warburg a la hora de desarrollar este capítulo. Además, este capítulo ha supuesto la toma de conciencia de los peligros de la interdisciplinariedad: si ya es difícil ser riguroso en un solo campo, mayor aún es la severidad cuando tratan de ponerse a dialogar campos distintos en los que filosofía, arte, historia, historiografía y sociología de la época quedan entreverados.

Debido a la cantidad de debates simultáneos que se dan en torno al universo warburgiano, el cual es simultáneamente síntoma del fin de siglo pero también referencia de lectura del Renacimiento y la Antigüedad, se han escogido un par de guías de lectura a los que, ante la necesidad de supervivencia en la jungla warburgiana con herramientas de análisis todavía demasiado precarias, se les ha otorgado plena confianza, aunque se es consciente de otras líneas de análisis de Warburg del mundo simbólico diferentes de las planteadas por estos autores, como pueden ser los planteamientos de Ernst Cassirer (1874-1945) o Edgar Wind (1900-1971). Éste es un capítulo que, si bien hace uso de los propios textos de Warburg y de lecturas contemporáneas de este autor como las de Maikuma, Raulff o Michaud entre otros, está muy marcado por dos lectores y estudiosos de Warburg: Ernst Gombrich y Georges Didi-Huberman.

En este sentido, si hay algo de novedoso que pueda quedar recogido en este capítulo, eso es la lectura feminista respecto a las tesis de filosofía de la historia de Warburg a través de la figura de la Ninfa, signo central en el pensamiento warburgiano. Frente al *flâneur*, caminante y ojo de la experiencia moderna, la Ninfa se gesta como *flâneuse* no ya de la polis, sino del espacio simbólico y temporal de la historia a través del arte, portando en su gesto la carga emocional del *pathos* y el conflicto latente de la dialéctica Apolo-Dioniso. Este papel de la Ninfa para la filosofía de la historia en el fin de siglo es expuesto por Warburg y explicado por Gombrich y Didi-Huberman. Mi aportación al respecto es la siguiente crítica: que si bien son ellos quienes identifican el problema, la cuestión que considero susceptible de crítica en estos autores es que, si bien poniéndole nombre, no obstante, no lo identifican como problema. Por lo tanto, de lo que se trata en este capítulo es, en primer lugar, de explicar el complejo concepto de *Pathosformel* y su relación con la figura de la Ninfa para, a continuación, plantear una crítica del planteamiento de la filosofía de la historia en Warburg desde una óptica feminista. En este sentido, este capítulo es, si acaso, sólo el inicio de una investigación, la cual apoyándose principalmente, entre otros, en Ernst

Gombrich y Georges Didi-Huberman, trata de marcar una línea de análisis sobre el sesgo sexo-político que constituyó las premisas del naciente campo de la iconología y de la filosofía de la historia en el fin de siglo. El problema consiste en que los cuerpos que recaen bajo la categoría de lo alegórico soportan un capital simbólico del que, sin embargo, no se erigen dueños, es decir, si bien conteniendo el núcleo de significación, no tienen autonomía o control alguno sobre la misma; y en el sistema warburgiano para una teoría de la historia del arte hay un sesgo sexuado omnipresente: la figura de la Ninfa, la cual no es propiamente hermeneuta, sino el cuerpo de la hermenéutica.

En última instancia, antes de dar comienzo al desarrollo del capítulo, me gustaría transmitirles a ustedes, pacientes lectores, unas palabras de ánimo. A pesar de los múltiples virtuosismos y entresijos técnicos de Warburg, piedra con la que yo misma he tropezado y tropezaré insistentemente, les pido sólo que tengan presente el siguiente dicho del oráculo para endulzar la lectura de este autor y dejarse entusiasmar por el, de primeras, árido y exigente universo warburgiano: “lo solemne no es más que una máscara.”

LAOCOONTE SALVAJE¹⁸¹

Tanto la cuestión de la imagen en movimiento que fotografía y cine comienzan a desarrollar en el siglo XIX, como aquella del exceso gestual que transita a través de la patologización de la histeria con Jean-Martin Charcot y Paul Richer en el fin de siglo, son ambas temas muy presentes en la obra de Warburg que iré desplegando a lo largo de este capítulo. Sin embargo, es necesario que nos remontemos algunos años antes para comenzar a desarrollar el periplo intelectual de Warburg. Se trata del debate en la historia del arte del siglo XVIII entre Winckelmann y Lessing sobre el conjunto escultórico *Laocoonte*. Éste influyó enormemente en Warburg en 1889, etapa en la que leyó el libro y se encontraba desarrollando su tesis sobre el Quattrocento italiano en *El nacimiento de Venus* y *La Primavera de Botticelli*, investigación en la que se centró hasta 1891.

¹⁸¹ Este título aparece en cursiva porque se corresponde con el libro de fotografía de Jorge Ribalta (2012) *Laocoonte salvaje*, que finaliza con una conversación sobre iconografía de la cultura flamenca entre el autor, Pedro G. Romero y Gerhard Steingress.



3.1. *Laocoonte* (siglo I a. C.), Roma, Museo Vaticano.

La autoría de la escultura de Laocoonte se le atribuye con vaguedad al griego Agesando de Rodas (siglo I a.C.) y fue encontrada en unas excavaciones en Roma en el año 1506. El mito de Laocoonte aparece inicialmente en Virgilio. El sacerdote Laocoonte, quien fue el único habitante que desconfió del regalo de los griegos a la ciudad de Troya, fue condenado a morir junto a sus hijos asesinado por serpientes.¹⁸² La escultura representa el

¹⁸² Curiosamente, como reseña Maikuma (1985: 63), no sólo la imagen de la serpiente y Laocoonte aparecen en Warburg a través de su reflexión sobre Lessing y su libro escrito en el psiquiátrico de Kreuzlingen *El ritual de la serpiente*, sino que Nietzsche también se identifica con la figura de Laocoonte y las serpientes como símbolo del sufrimiento. Así lo narra Nietzsche en una carta a su amigo Franz Overbeck (1837-1905) fechada el 14 de agosto de 1883 en Sils-Maria, la cual reseño y traduzco a continuación siguiendo su cita en el archivo online *Nietzsche source*:

“Also, lieber Freund, der “Tyrann in mir”, der unerbittliche, will, daß ich auch diesmal siege (was körperliche Qualen betrifft –nach Länge, Intensität und Mannigfaltigkeit, darf ich mich zu den Erfahrensten und Erprobtesten und Siegreichsten unter den Menschen zählen) [...] Einstweilen bin ich immer noch der leibhaftige Ringkampf: beim Lesen der Aufforderungen Deiner lieben Frau hätte ich den Eindruck, als ob jemand den alten Laokoon aufforderere, er möge doch seine Schlangen überwinden.”

“Así pues, querido amigo, el “tirano en mí”, el implacable, quiere que esta vez yo también gane (en lo que concierne a tormentos físicos –atendiendo a duración, intensidad y variedad– tengo permiso para contarme entre los más experimentados, los más ensayados y los más victoriosos). Por ahora soy aún ardorosa lucha: leyendo los requerimientos de tu querida esposa yo tuve la impresión de que alguien convidaba al antiguo Laocoonte, quien gustaba de vencer a sus serpientes.” (Traducción propia)

desenlace de la historia: el momento en que Laocoonte y sus hijos reciben el castigo. Este conjunto escultórico fue tema de análisis de dos obras del siglo XVIII: *De la imitación de las obras en la pintura y escultura* de Winckelmann (1755), también de algunas páginas de su posterior *Historia del arte* (1764), y de *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía* de Lessing (1766).

En la crítica moderna de la historia del arte se había asentado un prejuicio muy marcado sobre la estética griega: que en ella predominaba una tendencia al reposo y que, si había algo que caracterizaba su escultura, esto era el equilibrio y el sosiego. A través del debate sobre el Laocoonte se produce un cambio de paradigma en la percepción del arte clásico en torno a 1800: frente al paradigma de la serenidad que propone Winckelmann, otros autores como Gotthold Epharim Lessing (1729-1781), Johann Gottfried Herder (1744-1803), Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832) o August Wilhelm Schlegel (1767-1845) comienzan a teorizar sobre la liberación de formas en el mundo clásico (véase Hurrting 2012: 20-21).

El gesto desbordante de Laocoonte sentaba un precedente contra este modo de acceso cognoscitivo al mundo clásico y se señaló el conjunto escultórico como símbolo del inicio de la decadencia de la cultura clásica, ya que, más que una quietud, la obra exagera la expresión de dolor en la anatomía de los cuerpos. Sin embargo, tanto Winckelmann como Lessing trataron de salvar lo clásico de la escultura y encuentran que en la expresión de Laocoonte no se señala un grito terrorífico, sino un suspiro comedido, diríase incluso tibio, que da cuenta todavía de la moderación del mundo clásico. Este asunto tan trivial del grito o suspiro de Laocoonte dio lugar, paradójicamente, a un amplio y denso debate sobre la historia de las ideas estéticas en la modernidad del siglo XIX.

Asimismo, hay que señalar que, acerca de las razones de la muerte de este sacerdote de Apolo en Troya, Laocoonte, no hay univocidad, sino varias conjeturas que se reseñan en la mitología, tal y como explican Moormann y Vitterhoeve:

“El doble espía griego Sinon convence a los troyanos de que serán definitivamente superiores a los griegos militarmente, si arrastran dentro al coloso. Y los troyanos están ya completamente convencidos de que esto es lo que tienen que hacer, cuando poco después de ello Laocoonte con sus dos hijos es asfixiado por dos serpientes marinas; según los troyanos, después de todo es un castigo por la profanación del sagrado caballo de madera. [...]”

Las verdaderas razones por las que Laocoonte es asesinado por las serpientes marinas quedan entre tanto poco claras. Hay indicios de que, según textos perdidos como la epopeya *Ilioupersis* o el *Laocoonte* de Sófocles, el sacerdote es castigado por Apolo, porque se habría casado y habría engendrado hijos en contra del deseo del dios, o bien porque habría tenido relaciones carnales con su esposa ante el rostro de una estatua de Apolo.” (Moormann/ Vitterhoeve 1997: 203)

- MODERAR EL GESTO

Así se pronunciaba Winckelmann al respecto:

“Finalmente, la característica general y principal de las obras maestras griegas es una noble simplicidad y una quieta grandeza, tanto en la posición como en la expresión. Como la profundidad del mar que permanece siempre inmóvil por muy agitada que esté la superficie, la expresión de las figuras griegas, aunque agitadas por las pasiones, muestra siempre un alma grande y sosegada. Esta alma, a pesar de los sufrimientos más atroces, se manifiesta en el rostro de Laocoonte, y no sólo en el rostro. El dolor que se expresa en cada músculo y en cada tendón del cuerpo y que solo con mirar el vientre convulsamente contraído, sin prestar atención al rostro ni a otras partes, casi nos parece que sentimos, este dolor, digo, no se expresa en absoluto con signos de rabia en el rostro de la actitud. El Laocoonte no grita horriblemente como en el canto de Virgilio: la forma de la abertura de la boca no lo permite; en todo caso puede salir de ella un suspiro angustioso y oprimido como lo describe Sadoleto. El dolor del cuerpo y la grandeza del alma están distribuidos de igual modo por todo el cuerpo y parecen mantenerse en equilibrio. Laocoonte sufre, pero sufre como el Filoctetes de Sófocles. Su sufrimiento nos llega al alma, pero desearíamos poder soportar el dolor como este hombre sublime lo soporta.” (Winckelmann en *Monumentos antiguos inéditos*, publicado en 1767, citado en Eco 2014: 47)

Para Winckelmann, lo característico de la pintura y escultura griegas era “una noble sencillez y una reposada grandeza, tanto en la actitud como en la expresión” (Lessing 1985: 41). Por ello, Winckelmann no desea ver en el Laocoonte escultórico una expresión sufriente ni a nivel anímico ni tampoco somático. Considera que la exteriorización anatómica del dolor desvirtúa la heroicidad del protagonista. Por ello Winckelmann expresa que, aunque Laocoonte sufre, lo hace como el Filoctetes de Sófocles.¹⁸³ Además, en contra

¹⁸³ La cuestión sobre la serenidad en el sufrimiento o la expresión abierta del tormento en el personaje de Filoctetes no deja de ser también controvertida en la mitología, como recoge Grimal a través de las distintas recepciones de este mito protagonizado por el héroe que guardaba el arco y las flechas de Heracles (el héroe latino Hércules).

“Filóctetes figura entre los pretendientes de Helena, y a título de tal se unió a la expedición contra Troya. [...] Sin embargo, Filoctetes no llegó a Troya con los otros jefes. Cuando la escala en Tenedos, una serpiente le mordió en un pie mientras estaba celebrando un sacrificio. La herida se infectó muy pronto, hasta el punto de despedir un insoportable hedor, con lo cual no le fue difícil a Ulises convencer a los demás jefes de que abandonasen al herido en Lemnos cuando la flota pasó cerca de esta isla. [...]

Sobre la herida de Filoctetes y el abandono de éste en una isla deshabitada, existían diferentes tradiciones. Sófocles, en su tragedia *Filoctetes*, cuenta que no se produjo la herida en Tenedos, sino en Crisa, [...] El héroe habría sido mordido por una serpiente oculta entre hierbas altas, mientras él limpiaba el altar de Crisa, que era una divinidad que había dado nombre a la isla. [...]

Uno de los motivos que se alegan a veces para justificar el abandono de Filoctetes no lo constituye el hedor exhalado por la herida, sino los gritos que le arrancaba el dolor y que no podía reprimir. Estos

de lo que la narración de Virgilio sí puede expresar, el Laocoonte escultórico no grita: hay una imposibilidad de expresar plásticamente el grito que, por el contrario, sí se potencia y desarrolla en la escritura del mito.

Si bien Lessing coincide con Winckelmann en anular el grito de Laocoonte, no lo hará por los mismos motivos. Si para Winckelmann la expresión corporal del sufrimiento suponía un exceso que rebajaba la soberanía del héroe, Lessing considera que el sufrimiento no adultera lo heroico del ídolo, cualidad que reside en sus acciones y no en sus emociones:

“Y tanto eleva Homero a sus héroes sobre la naturaleza humana como los somete ciegamente a ella cuando se trata de los dolores y sufrimientos, o de la manifestación de estas sensaciones por medio de gritos, lágrimas e imprecaciones. A juzgar por sus acciones son seres superiores a la naturaleza humana; a juzgar por sus sensaciones son verdaderos hombres.” (Lessing 1985: 43)

“Homero quiere enseñarnos que sólo los griegos civilizados pueden a un mismo tiempo llorar y ser valientes, en tanto que los bárbaros troyanos deben, para ser valientes, antes ahogar todo sentimiento de humanidad.” (Lessing 1985: 44)

El sufrimiento y su exteriorización no menoscaban la heroicidad. En Lessing el rasgo civilizatorio frente a lo bárbaro no es haber ahogado las pasiones. Por el contrario, habiéndolas aceptado en su plenitud desbordante, en su advenimiento incontrolable y torrencial, habiéndolas dejado salir a flote en su riesgo y sus vergüenzas, a pesar de ello haberlas podido hacer frente sin desviarse del recto camino del honor y del deber. Lo griego, como símbolo de lo civilizado, domina las emociones a través “de la convicción”. Por el contrario, lo bárbaro no las adiestra, sino que las somete a través del “endurecimiento y de la ferocidad”. Es decir, según Lessing (1985: 43), lo bárbaro niega las pasiones en la medida que trata de soterrarlas, haciendo como si éstas no hubiesen hecho acto de presencia, ahogándolas gracias a un ejercicio de fuerza, sometiéndolas a golpes, lapidándolas. No hay resistencia a las pasiones, sino su anulación a través de su negación y ocultación.

gritos turbaban el orden y el silencio ritual de los sacrificios; por eso hubo que resignarse a dejarlo solo.” (Grimal 2006: 200-201)

Laocoonte, si bien en el poema grita de dolor, en la escultura no grita.¹⁸⁴ Su gesto se interpreta como un suspiro, una expiración de dolor, una antesala de la angustia máxima. Mas ello no es para Lessing, en oposición a Winckelmann, porque el grito menoscaba lo homérico de la acción. No es el carácter heroico o vulgar del sufrimiento en sí lo que saca de escena el grito de Laocoonte en la escultura, sino su incapacidad estética: lo grotesco del grito es incompatible con el compromiso principal del arte griego hacia lo bello. Laocoonte no puede gritar no porque la acción de gritar sea inmoral, sino porque es antiestética en el canon de las artes plásticas, incongruente con la fidelidad a la belleza que se le presupone al mundo griego.

“El artista griego no representa más que lo bello, y aún la belleza vulgar, la belleza de orden inferior, no era para él sino un motivo accidental de sus ejercicios o de sus pasatiempos. Lo que en su obra debía deleitar era la perfección del objeto mismo; [...] nada le era más grato en su arte, ni le parecía más noble que la finalidad misma del arte.” (Lessing 1985: 48)

Siguiendo la tesis de Lessing, el vínculo primordial del arte griego era con la belleza como ideal, no con los objetos en cuanto tales. Por este motivo, lo bello se identificaba con la proporción y la serenidad, más que con un objeto bello o feo en sí mismo. Sin embargo, existen determinadas pasiones incompatibles con lo bello, cuyo carácter abrupto e indómito es disconforme con la belleza entendida como armonía y equilibrio. Para poder llevar a cabo la representación plástica de tales actitudes pasionales, Lessing (1985: 51) defendía que el mundo griego adquirió la estrategia de degradar su ímpetu: nunca una Furia fue representada, la cólera se destilaba en severidad, la aflicción en tristeza.¹⁸⁵ Las pasiones

¹⁸⁴ Esta reflexión se deriva de la tesis inicial de Lessing en su ensayo: que artes plásticas y poesía son campos estéticos diferenciados con distanciados y respectivos modos de disfrute. Es decir, que hay modos poéticos que las artes plásticas no pueden ni deben desarrollar y viceversa.

“[...] ha desarrollado en la poesía la manía de describir, y en la pintura el afán de la alegoría, porque se ha querido hacer de la primera un cuadro parlante, sin saber a punto fijo lo que debe y puede describir; y de la otra, una poesía muda, sin considerar hasta qué punto puede expresar las ideas generales sin desviarse de su objeto, y sin llegar a ser un modo de expresarse arbitrario.

Combatir ese falso gusto y aquellas sentencias injustas, son los objetivos primordiales de las consideraciones que siguen.” (Lessing 1985: 39)

¹⁸⁵ Como señala Grimal (2006: 169, 208), las Furias representaban en la cultura popular romana a “demonios del mundo infernal” que fueron asimiladas a la mitología de las Erinias griegas, también conocidas como Euménides. Estas segundas eran referidas como las “Bondadosas”, eufemismo que se usaba para calmar su carácter colérico y vengativo que castiga los crímenes y la desmesura. Eran tres: Megeira, quien castigaba la envidia, Tisífone, que ejercía la venganza, y Alecto, que reprende la lujuria.

“Han nacido de las gotas de sangre con las que se impregnó la tierra cuando la mutilación de Urano. Pertenecen, por tanto, a las divinidades más antiguas del panteón helénico. Son fuerzas primitivas, que no reconocen la autoridad de los dioses de la generación joven. Son análogas a las Parcas o

desbordantes eran sometidas a su representación icónica haciéndolas adoptar un perfil más bajo y modesto. Con ello se ponía coto al exceso, a todo aquello que desfiguraba la armonía de la expresión en las artes plásticas. Por lo tanto, el paroxismo –siguiendo la tesis de Lessing– resultaba irrepresentable en el mundo clásico por su carácter discrepante: lo grotesco es incompatible con el valor estético de lo bello como proporción; nunca un grito fue proporcionado y, por ende, tampoco bello.

- **LAS ARTES PLÁSTICAS COMO INMINENCIA**

A ello hay que añadir un segundo motivo que proporcionó Lessing para la ausencia de lo excesivo en las artes plásticas del mundo clásico: el peligro de la teatralización del gesto pasional hasta su vaciamiento.

“Si el arte da a este instante único una perpetuidad invariable, no debe representar nada que se conciba como transitorio. Todos los fenómenos cuya esencia consiste, según nuestro modo de ver, en que súbitamente existen y desaparecen, de manera que lo que son en sí no pueden serlo sino por instante; [...], de suerte que cuanto más los contemplamos más se debilita la impresión que nos producen y acabamos por no sentir más que repugnancia y fastidio por el objeto entero. [...] en la imitación material del arte, la sola continuidad aparente cambiaría el grito en debilidad afeminada, en temor infantil al dolor.” (Lessing 1985: 59)

La representación de la emoción incontinida puede desembocar fácilmente, a través de la repetición y de la observación insistente, en la manifestación de un gesto desvirtuado, efectista pero vacío, anulado de toda fuerza expresiva. La expresión del momento álgido de

Destinos, que no tienen más ley que ellas mismas, y a la cuales el propio Zeus se ve forzado a obedecer” (Grimal 2006: 169)

Acerca de la iconografía de las Furias es Jesús María González de Zarate (1997: 57-58) quien nos ofrece una reseña de su aparición en la literatura y las artes plásticas. A nivel descriptivo las Furias o Erinias aparecen en *Poemas* de Horacio, *Edipo en Colono* de Sófocles o el infierno de *La divina comedia* de Dante. En las artes plásticas González de Zárate da cuenta de las siguientes apariciones iconográficas:

“En vasos antiguos del siglo IV a. C. Se disponen aladas y con serpientes en cabellos y brazos. Dante da cuenta de ellas en el noveno canto del *Infierno*, así las representa Flaxman en el siglo XVIII. Bonasone recrea a las *Furias* con la iconografía tradicional que describe Cartari, asustando a *Hera*. Tempesta dispone a la misma diosa con las *Furias* en la puerta del Infierno, como lo hace Bonasone en su estampa, siguiendo la invención de Giulio Romano sobre la entrada de *Hades* en el infierno. *Hera* acompañada de las *Furias* es un argumento muy divulgado por la estampa como lo apreciamos en las láminas que sobre las *Metamorfosis* grabara Pieter van der Borcht en el siglo XVI y José Assensio en 1805. Lionnois, dispone la *Furia* con las serpientes en su cabeza, con un látigo en sus manos y con la antorcha orientada hacia la tierra. Rubens figura a una de las *Furias*, *Alecto*, en sus *Horrores de la Guerra* pintado en 1638 (Florenca. Pitti) que también podemos apreciar en su tema sobre la *Paz y la Guerra* (Londres. National Gallery). Encontramos su representación en grabados que recogen la pintura de Antoine Claeissens sobre la *Alegoría de la Paz* donde las *Furias*, compañeras de la guerra, están dispuestas con alas semejantes a murciélagos (Brujas. Museo Croeninge).”

lo trágico, el grito en este caso, desemboca en el robo de toda su fuerza, desvirtúa su *pathos*. Es más, Lessing acude a la metáfora sexo-política para reforzar su tesis: la repetición “feminiza” el gesto y lo vuelve con ello reproductivo y agotado, carente de toda evocación a lo sublime. El grito ha de ser entonces representado un segundo antes de su culmen. Por ello quiere Lessing ver en Laocoonte un suspiro próximo a la muerte pero no un grito final. El gesto representado no expresa simplemente un instante de la acción, sino una dirección ansiosa de llegar a cumplimiento y, por ello justamente, nunca agotada y consumida en su plenitud. La expresión del cuerpo en el arte clásico no plasma el zenit expresivo –la acción en su punto álgido de intensidad–, sino la evocación armoniosa, la dirección hacia el paroxismo, la inminencia, la temporalidad nietzscheana del baile limítrofe a lo abismático.

El análisis del arte clásico en Lessing no sólo realiza una lectura histórica, sino que sienta un valor de verdad hacia el buen gusto de las artes plásticas. Éstas han de seducir y no, por el contrario, avasallar a quien observa; han de sugerir la trayectoria de la acción a quien observa, mas no mostrar ni imponer su cumplimiento; se trata de erotismo, no de pornografía; es acción velada sin llegar nunca a ser acción desnuda; es la estructura de un gesto siempre deseante, como esa vana esperanza que posaba Nietzsche al quedar ante el abismo en la temporalidad de lo inminente.

“Ahora bien; en todo desarrollo de un sentimiento, el instante del paroxismo es el que menos goza de ese privilegio. Más allá no existe ya nada, y mostrar a los ojos el grado extremo de la pasión es ligar las alas de la imaginación. [...] Si Laocoonte suspira, la imaginación puede oírle gritar; pero si grita, no puede ni elevarse un grado sobre esta imagen ni descender un grado de ella sin verla en una condición más soportable, y por ende, menos interesante. O le oye solamente quejarse o le ve ya muerto.” (Lessing 1985: 59)

La grandeza del arte estaría, pues, en dirigir la mirada hacia una narración ampliada, hacia el momento crucial que ha de llegar, en la capacidad de la obra para llevar la imaginación del espectador un instante después de la acción representada e invitarlo a una progresión narrativa que en la imagen no tiene lugar. El arte es una invitación al acontecimiento que está por llegar. Es una expectativa, no un cumplimiento, da potencia y no acto a la mirada, consiguiendo elongarla en aquello que imagina más allá de lo que ve. Es decir, la tesis de Lessing es que la moderación del gesto de Laocoonte no se justifica en que el personaje se avergüence del dolor, sino en que ha de llevar a quien observa a imaginar ese dolor, para que de ninguna manera tal expresión pueda caducar y corromperse en un gesto teatralizado

y vacío. Ha de permitir al espectador proyectarse sobre la obra y darle un sentido narrativo. La obra adquiere su punto álgido no en la propia obra, sino en la mirada del espectador que lleva a través de la imaginación la obra más allá de sí misma, un instante después de sí misma.¹⁸⁶ La inminencia en el gesto es la espacialización en la cultura visual de la temporalidad hermenéutica.



3.2. Peter Paul Rubens (1630), *Helene Fourment con abrigo de pieles*, Kunsthistorisches Museum, Viena.

La temporalidad de la inminencia y el erotismo del desnudo femenino en una sola imagen, la cual es antecedente simbólico de la lectura de la suspensión del paso de Gradiva y la Ninfa en Freud y Warburg respectivamente:

“La vemos en el momento de volverse, envuelta en una piel que se la cae de los hombros. Es evidente que no permanecerá así más de un segundo. En un sentido superficial, la imagen es tan instantánea como la de una fotografía.” (Berger 2010: 70)

¹⁸⁶ El concepto de arte como experiencia de Baudelaire aparece entonces prefigurado con Lessing en el siglo XVIII. En su labor de compleción de aquella dirección que aporta la obra de arte, el espectador toma un papel central en su relación con el arte. Este tema vuelve a ser retomado por Lessing en relación con la belleza física como emoción receptora. Acerca de la narración de la belleza física en el mundo griego, resalta que Homero y Ovidio se abstienen prácticamente de narrar todo rasgo de belleza corporal. Más bien, para evocarla, escriben sobre la emoción que provoca en aquellos que observan tal belleza. Lo bello, más allá de un objeto, es una experiencia en el observador y es a través de aquella como el espectador simpatiza con lo bello.

“Que los poetas pinten el placer, la seducción, el amor, el arrebato que causa la belleza, y nos habrá pintado la belleza misma. [...] ¿Quién no imaginará ver el más bello y perfecto, si simpatiza con el sentimiento que sólo este ser puede excitar?” (Lessing 1985: 192)

• LA RECEPCIÓN DE LAOCOONTE EN WARBURG

Como señala Gombrich (1992: 35), las reflexiones de Lessing sobre el Laocoonte influyeron tempranamente en Warburg y fue a partir de su lectura el modo en que se manifestaron incipientemente las obsesiones sobre el gesto y movimiento que recorrerían su periplo intelectual. No es que Warburg aceptara las tesis de Lessing en su totalidad, sino que más bien se puso en debate con su obra y a partir de su lectura surgieron algunos de sus más fundamentales planteamientos sobre la imagen. Hay dos puntos de confrontación e influencia de Lessing sobre Warburg muy marcados.

En primer lugar, Warburg se opone a la tendencia tanto de Lessing como de Winckelmann por inclinarse hacia la degradación del gesto en Laocoonte. Warburg no aceptó la dicotomía inicial de Lessing entre poesía y artes plásticas y, en consecuencia, tampoco aceptó la tesis según la cual escultura y pintura clásicas no expresasen ni tampoco pudiesen o debiesen expresar el arrobamiento físico.¹⁸⁷

Warburg permite a Laocoonte gritar icónicamente. Con ello no expresa un estado apolíneo de dolor armonizado, contenido y bello, sino que Warburg presupone que el gesto contiene en sí una expresión dionisiaca y una emoción excesiva, aquello que los antiguos llamaron *parenthyrsus* y que Winckelmann comenzó a problematizar.¹⁸⁸ Contra la interpretación moderna que se había instalado sobre el mundo clásico como reposo y armonía, Warburg rescata el movimiento y la expresión vehemente como lo auténticamente clásico frente a la posterior contención medieval. Con ello, Warburg se posiciona frente a las posturas de Winckelmann y Lessing, quienes consideraban que si las artes plásticas “abandonan este comedimiento o moderación, la pintura y la escultura transgreden su propio ámbito, que es el de la belleza visual” (Gombrich 1992: 35). Con ello Warburg también se distancia de la

¹⁸⁷ “Lessing, quien propendía a negar a la escultura la capacidad de expresar los extremos de la pasión tal y como los encontramos en la poesía y el drama antiguos. Warburg no aceptó nunca tal dicotomía. Antes bien, su interés se centró por entero en los elementos dionisiacos de los sarcófagos romanos y de los monumentos a la victoria.” (Gombrich 1992: 10)

¹⁸⁸ Así define Hurrting (2012: 22) el concepto de *parenthyrsus* en su recepción en Winckelmann:

“Alle Handlungen und Stellungen der griechischen Figuren, die mit diesem Charakter der Weisheit nicht bezeichnet, sondern ganz zu feurig und wild waren, die den alten Künstler *Parenthyrsus* nannten.”

“Todas las acciones y poses de las figuras griegas que no se califican con el carácter de la sabiduría, sino que resultaban demasiado fogosas y salvajes, eran nombradas por los antiguos artistas *Parenthyrsus*. (Traducción propia)”

posición de Nietzsche, quien veía todavía en la imagen una expresión del universo apolíneo y que, por tanto, ésta no se constituía aún, más allá de ser velo que oculta lo innumerable, como portadora del movimiento dionisiaco. Warburg traslada el movimiento a las imágenes, pone a Dioniso ante nuestros ojos. Lo fundamental de las mismas no es ya el ser reflejo de una armonía estática, sino constituir visualmente la expresión de esos tránsitos en los que “Dios habita” (Warburg en Gombrich 1992: 10). Las imágenes portan una “*bewegtes Leben*”, término warburgiano con un doble sentido en alemán, pues alude tanto a la vida que está en movimiento (*Bewegung*), es decir, que es movida, como a la vida que produce conmoción (*bewegt*), que nos conmueve, que traslada y comparte con el observador una emoción o afecto.

Para Lessing, Winckelmann o Nietzsche las imágenes remiten todavía a un universo estático y, en tal medida, si bien evocan el movimiento o la dirección del desenlace de la imagen en la mirada del espectador, no consideran que la imagen en sí porte tal energía dionisiaca, aunque sea capaz de provocarla en quien la observa o de velarla en su carácter formal. En Warburg la imagen es algo más: es portadora del movimiento, es semblante de Dioniso, es extática y extatizante, es vida en movimiento.

A través de un tema periférico en Lessing, Warburg desarrollará este asunto y lo recogerá a través de su personificación en la Ninfa, figura que transita a lo largo de toda su vida intelectual desde sus iniciales tesis sobre Botticelli en el año 1893 y el inacabado *Atlas Mnemosyne* de 1929. Para mantener la distinción entre artes plásticas y poesía y sostener cómo la narración puede transmitir la belleza física sin ser portadora plástica de la misma, Lessing recurre a una teoría del encanto que Warburg corregirá y amplificará.

“Otro de los medios de que se vale la poesía para superar al arte en la representación de la belleza física, es transformar en encanto esta belleza. [...] encanto es la belleza en movimiento, y por esta causa es más favorable al poeta que al pintor. Éste no puede sino hacer adivinar el movimiento, pero de hecho, sus figuras permanecen constantemente inmóviles.” (Lessing 1985: 72)

La poesía porta en sí el movimiento en la medida que su propia narración conlleva una progresión por la que los acontecimientos y el lector han de transitar. Por el contrario, el observador y los acontecimientos no transitan en y con la imagen, puesto que ésta sólo muestra un instante. En las artes plásticas el observador salta a partir de la obra gracias a su

propia capacidad imaginativa, la cual se desencadena a partir del señuelo gestual que reposa en la imagen. Lessing identifica todavía lo instantáneo y lo estático, frente a lo progresivo y móvil. Por el contrario, Warburg encuentra encanto y no sólo belleza en las imágenes, pues para Warburg no es que el movimiento del que viene la imagen y hacia el que va se imagine a partir de la misma, sino que la imagen contiene en sí misma el tránsito. La intuición inicial de Lessing sobre la potencialidad del gesto como portador de una dirección de sentido, como reclamo hacia el arrobamiento extremo que ha de imaginarse en el observador, apunta ya a lo que Warburg desarrollará como presencia de movimiento en la imagen. Sin embargo, Lessing se detiene en un análisis más plano y principalmente epistémico de tal fenómeno: la imagen porta un gesto, no un movimiento. Es estática, presente, súbita; tan sólo señala una unidad temporal y es a través de la experiencia del desenlace del gesto que se completa en el espectador la manera en que la imagen obtiene un movimiento o continuidad narrativa. Es decir, en la medida que las figuras están inmóviles, el arte plástico es asimismo inmóvil y su movimiento lo pone el espectador.

Warburg da un paso más allá de Lessing al hacer una propuesta óptica sobre la imagen que excede lo epistémico: el movimiento está en la imagen, el movimiento es imagen. Ésta contiene tránsitos que quedan señalados cual fotogramas. Por lo tanto, la imagen no sólo se construye en esa belleza plástica inerte de la que hablaba Lessing. Por el contrario, la imagen contiene ese encanto narrativo que Lessing sólo otorgaba a la poesía. La belleza fugaz de la poesía era ese denominado encanto que permite expresar repetidamente el arrobamiento sin agotarlo y hacer del deseo un movimiento permanentemente deseante, sin clausura, que puede renovarse en la medida que lo que hace la poesía es generar una progresión que despliega silencios y saltos de montaje y no se agota en la facticidad de la representación física. Tal encanto poético sí se encuentra también para Warburg en el arte plástico. La estructura siempre deseante, abierta, incompleta y no agotada de la poesía, perdura también en la imagen. Con ello, a través del movimiento, Warburg crea un ojo de cerradura en los supuestos cerrazón y cerramiento de las imágenes.

En segundo lugar, Lessing señalaba la potencial teatralización del gesto que conlleva la repetición plástica del arrobamiento. Lo que en Lessing era la manifestación de un peligro – la disolución de las emociones extremas en una pantomima vacua– y señalaba, por tanto, una potencial pérdida, es aquello que da la idea a Warburg de la estrategia a seguir para

desarrollar un *ethos* de contención del *pathos*. Si bien Lessing quiere conservar el carácter indómito del *pathos* y, por ello, evitar la expresión del instante álgido del gesto, Warburg ve, por el contrario, una esperanza en tal teatralización. Si la repetición de un gesto desactiva su extatismo en la medida que vaciándolo de contenido lo domestica, el desarrollo de un inventario de *Pathosformel* surge como un proyecto ético de higiene hacia el *pathos*, como modo de control y rebaja de las pasiones a través de su exposición clasificada. Pues como señala Gombrich (1992: 35):

“Él siempre se mostró hondamente preocupado por el problema del *pathos*, del movimiento y el gesto violentos; pero nunca dejó de considerar estos extremos en arte como un signo de debilidad más que de fuerza, como una prueba de decadencia moral.”

Warburg se sintió atraído hacia el universo de las pasiones, mas con un horror que le llevó a querer tocarlo con aséptica distancia. Su último proyecto *Atlas Mnemosyne* ejerce el papel de la inoculación frente al *pathos*, pero antes debía identificar el modo en que las imágenes portaban una toxicidad contagiosa. Si las imágenes, aparentemente apolíneas, serenas y mansas, contienen una dosis letal de dionisismo, habrá primero que desentrañar la pregunta primigenia del diagnóstico y su posible *ethos* curativo: ¿dónde reside, se resguarda y exhibe el movimiento en las imágenes?

La respuesta inicial de Warburg a esta cuestión se halla en la línea del fetichismo palpitante del siglo XIX: el movimiento de las imágenes reposa en los complementos que sus figuras portan, principalmente a través de la figura de la mujer en movimiento que personificará en la Ninfa. Es decir, el movimiento se encarna en la imagen a través de un cuerpo que transita por ese espacio plástico e incorpora el movimiento en su gesto y ropajes. Y nuevamente aparece Lessing como punto de partida de esta intuición inicial del joven Warburg. En el *Laocoonte* de Lessing aparece de manera periférica una teoría de los accesorios que se ampliará con Warburg. Lessing desarrolla un pequeño debate acerca del motivo por el que el Laocoonte narrativo de Virgilio sí aparece vestido y coronado, mientras que el Laocoonte escultórico está desnudo y con el cabello sin adornar. Para Lessing, los ropajes avivaban la fuerza narrativa del personaje en el poema pero, por el contrario, entorpecían su fuerza plástica. Como la descripción del cuerpo físico no adquiere un lugar central en la poesía, es a través de las ropas como se refuerza en nuestra

imaginación el sufrimiento físico del héroe, quien, por ejemplo, citando unos versos de Virgilio, “bañado en la inmunda baba y goteando el veneno que mancha sus vestiduras” acaba muriendo (en Lessing 1985: 81). Por el contrario, en el caso de la escultura, los ropajes, en la medida en que son un elemento narrativo y no expresivo, son excluidos de la imagen clásica en pos del ya mentado compromiso con la belleza:

“[...] el artista tenía que abandonar esta idea accesoria; de lo contrario hubiera sacrificado parte del objeto principal, pues aunque sólo ornara a Laocoonte con la simple banda sacerdotal, la expresión de la belleza hubiera quedado considerablemente empobrecida. La frente hubiese sido cubierta en parte, y la frente es el centro de la expresión. Así como en cuanto los gritos se ha sacrificado la expresión de la belleza, también en este caso se ha sacrificado el vestido a la expresión.” (Lessing 1985: 81)

Warburg, quien ya desconfiaba de la dicotomía artificial de Lessing entre poesía y artes plásticas, traslada este elemento narrativo, propio según Lessing sólo de la poesía, a las artes plásticas. De igual manera que el movimiento y la progresión, elementos para Lessing exclusivamente narrativos y excluidos de la imagen considerada estática, se tornan con Warburg elementos centrales de la imagen y la constituyen, también otros elementos narrativos como vestidos y accesorios adquieren un énfasis plástico. La tesis de Lessing acerca de la escasa fuerza plástica del vestido y su torpeza como elemento pictórico es rebatida por Warburg, quien justamente está desarrollando no una perspectiva instantánea y estática de la imagen, sino progresiva y en movimiento.¹⁸⁹ Con ello no sólo se enfrenta a la dicotomía entre poesía y artes plásticas de Lessing, sino que traslada la fuerza expresiva de aquellos elementos que pertenecían sólo al ámbito de lo narrativo a lo pictórico. Así lo expresa por primera vez en unos apuntes de 1889 en su análisis sobre el Quattrocento :

“El ropaje en movimiento se considera y utiliza como un medio adicional de caracterización psicológica: [...]” (Warburg citado en Gombrich 1992: 60)

“[...], hacer de este tratamiento de los accesorios en movimiento la piedra angular del «influjo de la antigüedad».” (Warburg citado en Gombrich 1992: 69)

¹⁸⁹ Además, entre 1891 y 1897 Warburg leyó un ensayo del arquitecto y estudioso del ornamento Gottfried Semper, que sostenía que “los vestidos ondulantes, las cintas, etc., irán bien con las formas femeninas y juveniles”, mientras que una prenda inmóvil y pesada “acentúa el *pathos* severo de una figura solemne.” (en Gombrich 1992: 85-86)

La ruptura de Warburg con el planteamiento dicotómico poesía-artes plásticas de Lessing no es anecdótico. Ni siquiera es un efecto exclusivo de debates endogámicos entre historiadores y teóricos del arte. Más bien el planteamiento novedoso de Warburg se encuentra inmerso en las circunstancias cambiantes que la pangea escénica del fin de siglo está llevando a cabo. Es un síntoma más de la extensa hibridación que está teniendo lugar entre ámbitos artísticos, entre ciencia, literatura, fotografía, cine, arte y danza y que dará lugar a su concepto de *Pathosformel*.

PATHOSFORMEL. LA INSCRIPCIÓN DE LAS PASIONES

Como señala Didi-Huberman (1982: 39-40), la expresión de las pasiones fue con anterioridad a la propuesta de Warburg y también con anterioridad al debate entre Lessing y Winckelmann a finales del siglo XVIII un problema propio del campo de las artes plásticas.¹⁹⁰ Además, en el siglo XIX y como ya vimos en el primer capítulo de esta tesis, comenzó toda una preocupación fisionómica en el mundo urbano que pretendía identificar personajes, caracteres, tipologías de seres humanos y que se manifestó no sólo en la obsesión literaria del *flâneur*, sino también en las propuestas científicas del galtonismo, la antropometría y la posterior eugenesia. A estas consideraciones son de añadir las aportaciones de Delsarte (véase Stebbins/ Delsarte 1887), quien desarrolló un método interpretativo que vinculaba la experiencia emocional del actor con una serie de gestos y del que, debido a su vulgarización en la difusión, Stanislavski desarrollaría en oposición su método de actuación en la década de 1920.

Con todo ello, está surgiendo un imperativo estético-científico a lo largo del siglo XIX y principios del siglo XX: hay que poder localizar las emociones, los estados mentales,

¹⁹⁰ El debate sobre la expresión gestual de las pasiones había tenido ya peso en la historia y teoría del arte con anterioridad al siglo XVIII a través del pintor y teórico del arte Charles Le Brun (1619-1690), quien en 1668 pronunció su "Conference sur l'expression générale et particuliere" y desarrolló un amplio estudio sobre la expresión física de las pasiones que no sólo tendrá peso en las artes plásticas, sino en el desarrollo de las artes dramáticas como expresa Anne Piéjus (2001: 21-22) en "Discours sur la musique et théorie des passions en France au XVIIe siècle". Asimismo, la teoría de Charles Le Brun es ya síntoma de la corrupción gestual de los símbolos, centrados ahora en provocar un efecto en el espectador y no necesariamente en portar un contenido coherente con el sujeto que los expresa, peligro de inflación de las *Pathosformel* que desarrollaré en subsiguientes párrafos de este capítulo:

"Si l'influence de Le Brun est déterminante sur la théorie du jeu dramatique, c'est parce que ses dessins offrent à l'acteur une typologie des expressions, des figures, qui fait référence à un effet et non à un contenu. Cette typologie des expressions peut être considérée comme antithétique à une problématique de l'expression en tant qu'extériorisation des passions de l'interprète. La question qui se pose à l'acteur concerne l'impression à produire, autant, sinon plus, que l'intériorité à exprimer."

emplazar frenológicamente los miedos y éxtasis, poder conservarlos y exponerlos, pues estos quedan inscritos en lo somático. El cuerpo individual se convierte en el gran archivo de las pasiones, es lugar de formalización y pervivencia de un tránsito de fuerzas, en el cual se produce una tensión entre el avance civilizatorio y la pervivencia de las tendencias primitivas del ser humano. De hecho, a pesar del carácter novedoso de su propuesta de la historia del arte como anacronismo y labor de montaje, Warburg no estuvo exento del influjo de las ideologías del progreso que poblaron el siglo XIX a través del pensamiento de Hegel, la sociología de Comte, el materialismo de Marx o el evolucionismo de Darwin. Si bien la linealidad de una historia del arte queda clausurada, en Warburg se reseña con fuerza la oposición dialéctica que se está desarrollando conceptualmente en otros campos de conocimiento.¹⁹¹ Observamos, por lo tanto, que *Pathosformel* no es un término plano o unívoco, sino más bien un concepto poliédrico: *Pathosformel* como formalización de lo dionisiaco, *Pathosformel* como polaridad, *Pathosformel* como imagen perviviente. Éstas son las aristas más relevantes del término a las que considero que hay que atender para facilitar su comprensión.

Pathosformel se traduce de una manera llana como “formas del *pathos*” o, en palabras de la asistente de Warburg Gertrud Bing (en Michaud 2007: 16), “visible expressions of physic states that had become fossilized, so to speak, in the images”. Es decir, son estados físicos

¹⁹¹ Concretamente Darwin, cuya teoría evolucionista –como ya vimos con anterioridad– generaba una tensión entre una tendencia primitiva en el individuo y un futuro al que evolucionar, fue central en el pensamiento de Warburg, influencia que reseña Gombrich en su artículo “Aby Warburg und der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts”:

“Die vier Hauptabteilungen [der Bibliothek im Hamburg] bestehen aus vier grundlegenden Themen: Handlung, Orientierung, Wort und Bild. Im Denken Warburgs gehörten diese vier Teile zu einer zyklischen Bewegung vom Bild zur Handlung. Der Eingangsbereich der ersten Abteilung macht uns die Verbindung zum Evolutionismus des 19. Jahrhunderts ganz besonders deutlich. Gleich unter den ersten Werken dieser Abteilung findet der Leser eine Schrift von Charles Darwin «Der Ausdruck der Gemüthsbewegungen bei dem Menschen und den Thieren».

Der junge Warburg hatte Darwins Werk 1888 in Florenz entdeckt, und sein persönliches Exemplar enthält eine Randbemerkung, in der er seine Befriedigung darüber äußert, endlich ein Buch gefunden zu haben, «das mir hilft.» (Gombrich 1995: 54)

“Los cuatro departamentos principales de la Biblioteca en Hamburgo están conformados por cuatro temas básicos: acción, orientación, palabra e imagen. En el pensamiento de Warburg pertenecían estas cuatro partes al movimiento cíclico que se producía desde la imagen hasta la acción. El área de acceso del primer departamento señala especialmente la conexión con el evolucionismo del siglo XIX. Ya entre las primeras obras de este departamento encuentra el lector un escrito de Charles Darwin titulado “La expresión del movimiento de ánimo en los seres humanos y en los animales”. El joven Warburg descubrió la obra de Darwin en 1888 en Florencia y su ejemplar personal contiene una anotación al margen en la que él expresa su satisfacción al respecto. Finalmente he encontrado un libro “que me ayuda” –escribió Warburg.” (Traducción propia)

que portan una expresión, la cual se ha heredado a través de su pervivencia en imágenes. Las *Pathosformel* son, en su sentido más fundamental, la propuesta de una serie de expresiones físicas que han pervivido en la civilización a través de la iconografía. Paso ahora a enumerar otras definiciones o asociaciones que aportan distintos autores, incluido el propio Warburg, para aclarar el sentido propiamente físico del término: “expresión corporal violenta” (Gombrich 1992: 53), “expresión de una intensa emoción” (Schmarsow en Gombrich 1992: 51), “expresión visible de un momento supremo de la civilización humana” (Gombrich 1992: 10), “creaciones liberadas” (Warburg en Gombrich 1992: 154), “movimientos expresivos del cuerpo y del rostro” (Warburg en Gombrich 1992: 257), “*visuelle Codes der Energie und Emotion*” (Warburg en Raulff 2003: 20), “*Bildmuster von symbolisch geprägten Ausdruckswerten der Bewegung*” (Brandstetter 1995: 30), “engrama, carga de energía latente” (Gombrich 1992: 233) o huella que deja “todo acontecimiento que afecte a la materia viva” (Gombrich 1992: 277), “depósito de una experiencia emocional derivada de actitudes religiosas primitivas” (Gombrich 1992: 225).

Como ya apuntaba en la introducción, a través de las *Pathosformel*, el concepto de lo sublime informe queda inscrito en el cuerpo. Dioniso necesita un soporte para su transmisión. Esta nueva proposición de lo dionisiaco inscrito en lo apolíneo hace virar al concepto de lo dionisiaco desde una proposición de totalidad universal, con la consecuente disolución del principio de individuación, hacia la expresión física de un estado psicológico, es decir, un arrobamiento que, si bien atravesando al sujeto, queda contenido en el individuo. Lo dionisiaco como pulsión total de fuerzas entre el yo y el mundo ha dado un paso para convertirse en un espacio intrínseco al sujeto.

A través del materialismo nihilista de Nietzsche se eliminaba la idea de una sustancia trascendente; no obstante, lo trascendente en tanto que juego de fuerzas extrínsecas al sujeto –es decir, perteneciente a un orden de la naturaleza, que atraviesa lo material y, en ese sentido, excede a lo humano– seguía en pie. A través de las *Pathosformel* se da un paso crucial en la horizontalización de lo dionisiaco, en el cual deja de predominar una conciencia vertical, aunque atea, para primar una suerte de interiorismo de lo sublime. Ya no es necesaria la disolución del yo para abrirse a lo dionisiaco, sino que la idea de Dios, primero convertida en juego cósmico de fuerzas y ahora interpretada como expresión de un estado psicológico extremo, en vez de exceder al sujeto, lo habita. Es decir, por poner

un ejemplo, se pasa de la exteriorización de la experiencia de lo sublime que se da en la obsesión romántica por el paisaje, a una suerte de interiorización de la sublimidad a través de un atlas botánico de gestos humanos de las pasiones. Lo dionisiaco, más que aparecerse o invocarse, pasa a transmitirse, es fuerza que puede ser reactivada y descargada. Warburg obliga a lo dionisiaco a plegarse a una temporalidad: la del tiempo histórico humano. Lo que con Nietzsche era una fuerza atemporal, cobra con Warburg una fecha de nacimiento: ese acechante Dioniso extrínseco a lo humano pero dado en lo humano, se convierte ahora en un dionisismo incorporado en esos engramas de memoria. La historia de la humanidad es el marco posible de la historia del dionisismo y desvincula con ello todo posible rastro, culto esotérico o cosmicidad que pudiese quedar de lo dionisiaco.

Se produce una psicologización de lo trágico: el destino queda encerrado en la vivencia, y Dioniso, junto a las Bacantes, ya no necesita escapar a los montes para tener un espacio habitable. Por el contrario, Dionisos se muda al interior de la polis a través de su pervivencia en ciertos gestos y movimientos emancipados, y lo comunitario pasa a ser herencia psicológica. Se abre a través de las *Pathosformel* una religiosidad inmanente y psicologizada en la que no importa tanto qué dice la experiencia del patetismo acerca del ser en el mundo, sino qué dice ella del ser en una herencia comunitaria. Es el paso iconológico, la inclinación en la cultura visual, del *munus* de la comunión nietzscheana a aquel de la comunidad política.

En el término *Pathosformel* encontramos, pues, la citación visual de lo dionisiaco, el lenguaje de la mirada menádica y su supervivencia: a través de las imágenes nos llega el movimiento frenético de las Bacantes, portadoras y foco de contagio del arrobamiento. Apolo es el soporte formal de lo dionisiaco, el cual, hasta la propuesta de Warburg, había vagado informe sin hogar. De lo dionisiaco sólo podía hablarse a través de metáforas, en la medida que únicamente podía tocarse en la vivencia. Ahora, con Warburg, lo dionisiaco transita hacia la imagen: la representación apolínea de lo dionisiaco no es ilusión, sello o trampantojo de lo dionisiaco, sino el espacio formal a través del cual Dioniso puede vivir, sobrevivir y pervivir. Utilizando la metáfora de la paloma de Kant: si Nietzsche creía – al menos en esa inclinación última por abandonarse a lo dionisiaco y desequilibrar la tensión Apolo-Dionisos– que el aire (lo apolíneo) impedía en cierto modo que la paloma pudiese volar más alto y más rápido (lo dionisiaco), Warburg tematiza tal contradicción

nietzscheana, pues es justamente porque hay aire por lo que la paloma es capaz de volar; es decir, es justamente el régimen apolíneo lo que nos permite gozar, palpitar y sufrir de lo dionisiaco.¹⁹²

Recapitulando lo referente a la fisicidad de lo dionisiaco: el término *Pathosformel* en Warburg hace referencia a la congelación del movimiento pasional y su recepción patética en el gesto. El gesto se convierte en el instante que condensa, porta y transmite la experiencia del arrobamiento, del superlativo emocional, del desenfreno. Es decir, la propuesta del concepto en sí de *Pathosformel* y la posibilidad de su inventario, como acaba configurado en *Atlas Mnemosyne*, es una propuesta arqueológica de generar un catálogo de poses y retratos del dionisismo. El dionisismo es un tránsito de fuerzas encarnadas y, en cuanto tales, formalizables y formalizadas. Dicho esto, avancemos ahora en las implicaciones del concepto warburgiano de *Pathosformel* y la reformulación de lo dionisiaco.

Tal carácter formal del dionisismo, el cual ya no reside como en Nietzsche en una suerte de atmósfera desapegada de lo humano en cuanto que fuerza informe y advenediza, implica dos consecuencias: la pervivencia de la Antigüedad y la polaridad de las *Pathosformel*.

• **PATHOSFORMEL: SÍNTOMA DE LA ANTIGÜEDAD SUPERVIVIENTE**

En primer lugar, las *Pathosformel* son un modo de rescate de lo dionisiaco, régimen que pervive a través de la latencia pasional que queda condensada en los gestos y que transita a través de la iconografía. Es decir, a través de la transferencia cultural de gestos nos llega una Antigüedad superviviente: el concepto warburgiano “*nachlebende Antike*”.¹⁹³ Se trata de

¹⁹² “La ligera paloma, que siente la resistencia del aire que surca al volar libremente, podría imaginarse que volaría mucho mejor aún en un espacio vacío. De esta misma forma abandonó Platón el mundo de los sentidos, por imponer límites tan estrechos al entendimiento. Platón se atrevió a ir más allá de ellos, volando en el espacio vacío de la razón pura por medio de las alas de las ideas. No se dio cuenta de que, con todos sus esfuerzos, no avanzaba nada, ya que no tenía punto de apoyo, por así decirlo, no tenía base donde sostenerse y donde aplicar sus fuerzas para hacer mover el entendimiento.” (Kant 2005: 46-47)

¹⁹³ El concepto warburgiano *nachlebende Antike* ha sido traducido como antigüedad superviviente. Sin embargo, tal traducción no contempla el matiz del término “*nachleben*” frente al término *überleben*, el cual propiamente significaría sobrevivir, frente a *nachleben*, que es actualmente un término en desuso. Frente al prefijo *über* – que viene a decir sobre, encima de –, el prefijo *nach* significa después, según, hacia, tras. Es decir, una traducción más perfilada del término *nachlebende Antike* sería antigüedad resucitada, pervivencia o vida posterior de la Antigüedad. Frente al uso de adjetivo superviviente, el cual conlleva la persistencia de una antigüedad que se mantiene, el concepto de antigüedad resucitada o vida póstuma de la Antigüedad haría hincapié en el tema de la recepción no como presencia sino como dirección de la Antigüedad, también sometida al tránsito y que, en la medida que muestra también oculta, pues la imagen no sobrevive como tal

expresiones en movimiento heredadas de la Antigüedad que han pervivido a través de una tecnología intercultural de contagio estético que Warburg personifica inicialmente en la figura de las Ménades, aquellas portadoras de esa infecciosa transferencia cultural o toxicidad iconográfica a la que Orfeo trata de oponer resistencia.

De igual manera que –siguiendo la tesis de Didi Huberman (1985)– la enfermedad de la histeria, se convierte en la máxima expresión artística del fin de siglo, la perspectiva historiográfica que desarrolla Warburg convierte a la historia del arte en un diagnóstico clínico que excede su campo de investigación y del que *Atlas Mnemosyne* será cúspide del proyecto. La cultura porta una serie de enfermedades que se transmiten a través de la pervivencia y herencia de expresiones gestuales del cuerpo y ante las cuales, visto el grado de toxicidad que alcanzan, hay que desarrollar una higiene de la percepción estética para no quedar intoxicado.



3.3. Albrecht Dürer (1494), *La muerte de Orfeo*, Hamburger Kunsthalle, Hamburgo.

sino que, en su transferencia histórica, sufre transformaciones, montajes y cambios que son relevantes para comprender la transmisión como un proceso de hibridación. No obstante, por las reminiscencias cristianas que tiene el término resurrección, mantendré en este escrito el concepto de Antigüedad superviviente aunque más propiamente el concepto es “Antigüedad perviviente” (véase también Silvana Vargas 2014).

Mas si tales expresiones contienen una virulencia, ¿de qué enfermedad está hablando esa transferencia cultural de las imágenes? Y he aquí la perspectiva auténticamente contemporánea de Warburg y sus implicaciones más allá de sus consecuencias para una historia del arte: el *pathos* no es un signo, sino un síntoma y los gestos pervivientes de la Antigüedad –al igual que las enfermedades que poblarán el mundo contemporáneo como el VIH-SIDA, la esclerosis múltiple, el trastorno de déficit de atención, el virus del papiloma humano, etc.– señalan una patología sin nombre propio, cuya denominación tan sólo engloba un conjunto de síntomas cuya raíz o núcleo duro se desconoce, una enfermedad latente que queda tan sólo identificada por sus señales, indicios o consecuencias.¹⁹⁴ *Pathosformel* es, entonces, un término que si bien señala en su enunciación más plana las formas del *pathos*, engloba principalmente toda una serie de debates y manifestaciones de la Modernidad que exceden el campo de la historia del arte y que hacen que este concepto sea bisagra de la conexión entre ciencia, arte, filosofía y sociedad.

Iniciemos el despliegue de esta polisemia a través de la primera mención que Warburg hace al concepto de *Pathosformel* tanto en las notas como en la publicación del artículo “Dürer und die italienische Antike”, texto en el que aparece el concepto de *Pathosformel* como imagen perviviente:

“[...] die Form dem echten antiken pathetischen Stile der Blütezeit griechischer Kultur entnommen. [...] der Figur des hinsinkenden Orpheus jene tragische und so echt antike Gestalt der im Kampfe schmerzvoll unterliegenden jugendlichen Kreatur zu entdecken, wie sie als ergreifende Pathosformel bis in den letzten Zeiten des klassischen Altertums fortlebt, auch in den späten handwerksmäßigen Produkten tragischer Sarkophagplastik ein stets wirksames Requisit.” (notas de Warburg en 1905 citadas en Hurttig 2012: 24)¹⁹⁵

¹⁹⁴ A esta cuestión se refiere Donna Haraway en su artículo “The promises of monsters: a regenerative politics for inappropriated others”:

“As Donna Haraway in her HIV-AIDS example expressed in her article “The promises of monsters”, it has not been said that HIV-AIDS does not exist, it is just being said that it does not exist in the form of an objective ontological truth understood as correspondence, as it has been introduced and divulgated through scientific discourses. HIV, in the case of Donna Haraway, or gendered sex in the case of performativity theory, would not be “ghostly fantasies”, but rather “tricksters”.” (Mateos de Manuel 2014: 568)

¹⁹⁵ “La forma del verdadero estilo antiguo del patetismo proviene del período de florecimiento de la cultura griega [...] a través de la figura del Orfeo desplomándose se descubre toda figura trágica y verdaderamente antigua que se da en la lucha de la criatura joven, sufriente, triunfante (*siegend*). Esa figura sobrevive (*fortleben*), hasta en los últimos tiempos de la Antigüedad clásica como palpitante *Pathosformel*. También es siempre accesorio (*Requisit*) eficaz en los más tardíos productos artesanales de la escultura (*Plastik*) de los sarcófagos trágicos.” (Traducción propia)

“Auch andere, ganz verschiedenartige Kunstwerke mit Bildern vom Tode des Orpheus, wie z. B. das oberitalienische Skizzenbuch (im Besitz von Lord Roseberry), die Orpheus-Teller der Sammlung Correr, eine Plakette im Berliner Museum und eine Zeichnung (Giulio Romano [?]) im Louvre zeigen fast völlig übereinstimmend, wie lebenskräftig sich dieselbe archäologisch getreue Pathosformel, auf eine Orpheus- oder Pentheusdarstellung zurückgehend, in Künstlerkreisen eingebürgert hatte; [...]” (Warburg 1906: 56)¹⁹⁶

- LA POLARIDAD DE LAS *PATHOSFORMEL*

En segundo lugar, las *Pathosformel* encierran una polaridad. Justamente porque son una exhibición del arrobamiento, conllevan también su resistencia estética en la medida que el cuerpo opone una confrontación que busca someter lo sublime a una forma y decir lo dionisiaco, y que la pasión implica también sufrimiento. Las *Pathosformel* son formas del *pathos* en un doble sentido: pasionales –ya que ejercen, trasladan y mueven una pasión–, pero también patéticas –son movidas con vehemencia por una fuerza que toma el cuerpo–. Son pasionales justamente porque se resisten a la pasión, son patéticas porque se entregan al patetismo; muestran, pues, un conflicto interno del personaje. Es decir, hay una polaridad contradictoria en las imágenes. Expliquémosla entonces de manera más amplia y para ello empecemos por la contextualización histórica del término *Pathosformel*.

Fue en la ya mencionada conferencia “Dürer und die italienische Antike” cuando Warburg enunció por primera vez su concepto de *Pathosformel*. Pronunció esta ponencia en el Konzerthaus de St. Pauli en Hamburgo el 5 de octubre de 1905 y fue publicada en 1906. Sin embargo, mientras el texto de la conferencia tiene pocas páginas, los apuntes para la misma contienen unas cincuenta y se encuentra en el Archivo Warburg de Londres (véase Hurrting 2012; Warburg 2005: 401-408). Acompañado por otras obras, Warburg se centró en esta conferencia en el grabado de Durero “La muerte de Orfeo” de 1494, el cual se basó en un grabado anónimo.¹⁹⁷ A través de esta conferencia Warburg buscó rebatir la postura de Winckelmann acerca de la Antigüedad y mostrar que la recepción renacentista del

¹⁹⁶ “También otras y muy distintas obras de arte con imágenes de la muerte de Orfeo –como por ejemplo el libro italiano de bocetos en posesión de Lord Roseberry, el plato de Orfeo de la colección Correr, una placa en el Museo de Berlín y un dibujo (Giulio Romano [?]) en el Louvre– muestran con casi absoluto consenso la manera en que en una representación de Orfeo o Penteo se generalizó la fuerza de vida de las mismas arqueológicamente leales/ fiables formas del *pathos*.” (Traducción propia)

¹⁹⁷ Las otras imágenes de obras de arte que acompañaron la conferencia fueron las siguientes: una vasija griega fragmentada proveniente de Atenas, dos imágenes de jarrones (*Vasenbild*) de Nola y Chiusi respectivamente, “Orfeo y Eurídice” de Jacopo del Sellaio, una propiedad privada (*Privatsbesitz*) de Inglaterra y un grabado de cobre italiano (*oberitalienischer Kupferstich*) “Der Tod des Orpheus” que se encontraba en el Kunsthalle de Hamburgo (véase Warburg 1905).

mundo clásico no se centró exclusivamente en una expresión del equilibrio, sino justamente en aquella de las fuerzas dionisiacas en contraste con la estática serenidad:

“[...] la reintroducción de la Antigüedad en la cultura moderna [...] revela una doble influencia de la Antigüedad en la evolución estilística del primer Renacimiento. [...] la representación de una enérgica gestualidad patética como de la serenidad idealista clásica.” (Warburg 2005: 401; véase también Stolzenberg/Ketelsen 2012: 9)

El mito de Orfeo tiene numerosas coincidencias con aquel de la Medusa, la leyenda del rayo de luna de Bécquer o el capítulo “La canción del bosque” del Zaratustra nietzscheano. Enamorado de la ninfa Eurídice, Orfeo se lanzó en expedición al Hades para traerla de vuelta al mundo de los vivos. La única condición que le impuso Perséfone a Orfeo fue no mirar a Eurídice hasta que hubiesen salido del mundo de los muertos. Orfeo, presa de la curiosidad y de la inminencia de su salida del Hades, no pudo evitar girarse para mirar a Eurídice, quien se desvaneció momentos antes de alcanzar el mundo de la vida. La mirada –que en las anteriores leyendas mentadas provocaba petrificación, parada de la danza o la decepción del ideal– prosigue con el mito órfico, en donde nuevamente la mirada distanciada produce muerte, evanescencia, desengaño. Es decir, el mito de Orfeo está también en la línea de la autocrítica del ejercicio del pensamiento: justamente en la medida que se dice algo y se desvela, éste algo permanece oculto. La aparente derechura del pensamiento, que pretendiese ir directa al objeto, provoca paradójicamente una oblicuidad en la relación con el mundo.

De la muerte de Orfeo existen varias versiones. Según la de Ovidio en los libros X y XI de *Metamorfosis*, Caronte prohibió a Orfeo el paso por el río Leteo, lo que impidió a Orfeo regresar a la ciudad. Orfeo tuvo entonces que retirarse a los montes, donde en completa soledad, renegando de placeres y acompañado exclusivamente por las melodías de su lira, acabó despedazado por las Bacantes, quienes, habitando también aquellos montes, se sintieron despreciadas por Orfeo.¹⁹⁸

¹⁹⁸ Como señala Grimal (2006: 391-393), el mito de Orfeo está cargado de oscuridades y símbolos. En relación con esta tesis interesa, por ejemplo, la atribución de un origen tracio a este dios, lo cual lo emparenta con la muchacha que vio a Tales caer al pozo o con el origen tracio que también algunos autores atribuyen a Dioniso:

“Lo más corriente es hacerlo pasar por hijo de Calíope, la más elevada en dignidad de las nueve Musas. [...] Orfeo es de origen tracio; es, pues, como las Musas, vecino del Olimpo, donde con frecuencia es representado cantando. En los monumentos figurados lleva el traje tracio. Los

En el grabado de Durero no se expone la muerte de Orfeo, sino su inminencia, el instante en que las Bacantes armadas de palos están a punto de descargar su ira sobre el poeta. El grabado muestra una coreografía en que Orfeo, arrodillado, está a punto de recibir los golpes de las altivas Bacantes. Se da una asimetría visual en la imagen. Por un lado, se encuentra el movimiento de las Ménades, cuyo gesto es activo y tiende a propulsar el gesto hacia la dirección del embiste, es “itinerario de superlativos nómadas de la gestualidad” (Warburg 2005: 407). Por otro lado, se encuentra el gesto de Orfeo, que es también activo en la medida que trata de protegerse de la violencia de las Ménades, es “el eco de una fuerza serena de resistencia” (Warburg 2005: 406). No obstante, siendo resistencia, el gesto de Orfeo es en su raíz también pasivo, pues Orfeo es receptor de la violencia de las Ménades y le va a ser infligido un sufrimiento que le viene impuesto desde fuera, que no eligió ese pobre muchacho que ya sólo pretendía una vida retirada tocando la lira en completa soledad. Una vez conquistada la serenidad, no obstante, es entonces cuando Orfeo resulta acechado por la beligerancia de las Bacantes. Esta tensión iconográfica entre actividad y pasividad, entre pasión y patetismo en el grabado de Durero convocaba para Warburg la tensión irresoluble de dos fuerzas de la Antigüedad clásica que saliendo de Atenas, pasando por Roma, Mantua y Florencia llegaron finalmente a Nuremberg a través de Durero: “[...] la Antigüedad no sólo llegó hasta Durero a través de Italia en la forma de

mitógrafos lo presentan como un rey de esta región: de los bisontes, de los odrisos, de los macedonios, etc. Orfeo es el cantor por excelencia, el músico y el poeta. Toca la lira y la «cítara», cuyo invento se le atribuye a menudo. [...] Orfeo sabía entonar cantos tan dulces, que las fieras lo seguían, las plantas y los árboles se inclinan hacia él, y suavizaba el carácter de los hombre más ariscos.”

Acerca de la muerte de Orfeo hay también diversas versiones, siendo la más extendida aquella en que se identifica a quienes asesinan a Penteo con un grupo de mujeres tracias. Nuevamente Grimal nos da diversas versiones del final de Orfeo:

“La muerte de Orfeo ha dado origen a gran número de tradiciones. Según la más corriente, fue muerto por las mujeres tracias. Pero los motivos que le valieron su odio varían: a veces, éstas están envidiosas por su fidelidad a la memoria de Eurídice, fidelidad que interpretan como un insulto. Se decía también que Orfeo, no queriendo comercio con las mujeres, se rodeaba de muchachos, y se llegaba a afirmar que había inventado la pederastia; su amigo habría sido Calais, hijo de Bóreas. O bien, finalmente, que Orfeo, a su regreso de los Infiernos había instituido unos misterios basados en experiencias recogidas en el mundo subterráneo, pero había prohibido que fuesen admitidas en ellos las mujeres. Los hombres se reunían con él en una casa cerrada y dejaban las armas en la puerta, hasta que una noche se apoderaron de ellas las mujeres y, cuando los hombres salieron, asesinaron a Orfeo y a sus adictos. Otra explicación se buscaba en una maldición de Afrodita [...], que inspiró a las mujeres tracias una violenta pasión por Orfeo. Pero éstas, no queriendo cedérselo mutuamente, lo destrozaron.

Una tradición completamente distinta pretendía que Orfeo había sido muerto por Zeus, con un rayo. Zeus estaba irritado por las revelaciones místicas hechas por Orfeo a los iniciados en sus misterios.”

un estímulo dionisiaco, sino que también lo hizo como claridad apolínea [...]” (Warburg 2005: 406).

Las *Pathosformel* son síntomas de una polaridad subyacente que pervive desde el mundo antiguo. En la raíz alemana del concepto de *pathos* se halla ya esa polaridad del concepto de *Pathosformel* en Warburg. El término *pathos* en alemán comparte el doble sentido que produce el verbo *leiden* (sufrir, padecer, adolecer, resentirse de algo). *Leiden* da lugar a dos nominalizaciones: *das Leid* –el sufrimiento, la afección– y *Leidenschaft* –la pasión–. Es decir, en la etimología alemana del *pathos* existe ya una bipolaridad entre actividad maníaca y pasividad depresiva, entre una acción que el cuerpo dirige y un dolor que le es infligido al cuerpo. Como expresa Maikuma (1985: 61):

“Mit seiner Terminologie formuliert, besteht diese Spannung der menschlichen Existenz in ihrem Gespaltetsein zwischen Ergreifung (Leidenschaft) und Ergriffenheit (Leiden). Weiter versucht er diese Spannung mit dem traditionellen Gegensatz des menschlichen Daseins zwischen vita activa und vita contemplativa gleichzusetzen.”¹⁹⁹

Es decir, en el propio concepto de *Pathosformel*, como se inicia en la polaridad Orfeo-Bacantes y se acabará desarrollando en *Atlas Mnemosyne*, existe ya una dialéctica entre vida activa y vida contemplativa, entre aprehensión (*Ergreifung*) y emoción/ conmoción (*Ergriffenheit*), entre afirmación vital (*Lebensbejahung*) y negación vital (*Lebensverneinung*), entre lo patético y lo patológico del *pathos*, entre lo sufriente y lo gozoso del exceso.²⁰⁰

Además, tal expresión del *pathos* como polaridad cobra un sentido temporal añadido al físico que nos remite al debate entre Lessing y Winckelmann: el *pathos* del gesto reside en su inminencia y no en su facticidad. No se trata de un gesto cerrado sobre sí, sino que éste apunta en su forma a una resistencia psicológica ante la acción y hacia un desenlace. El gesto tiene una dirección, muestra una tendencia y no una facticidad cerrada, y a través de ello señala el conflicto psicológico del personaje a través de su expresión. En el caso del grabado de Durero la imagen nos muestra el instante anterior a la muerte de Orfeo, no

¹⁹⁹ “Formulado con su terminología, esta tensión de la existencia humana radica en la fractura de su modo de ser entre raptado/ captura/ aprehensión/ apresar (pasión) y emoción/ ser raptado/ ser capturado/ quedar aprehendido/ ser preso (sufrimiento). Ulteriormente Warburg intenta equiparar esta tensión con la oposición tradicional del *Dasein* humano entre vida activa y vida contemplativa.” (Traducción propia)

²⁰⁰ De hecho, como señala Port (2005: 9) Schiller y Goethe tuvieron una correspondencia en 1797 en que debatían esta cuestión de lo patético y lo patológico como origen de la exposición poética.

representa el asesinato sino la convivencia de la tensión interna de los personajes: el contraste entre la ira de las Bacantes y el miedo de Orfeo.

Si bien Warburg no recoge este tema en el texto de 1905 “Dürer und die italienische Antike”, sí lo desarrolla en unas reflexiones posteriores de 1926 sobre el grabado *Medea o el matrimonio de Jasón y Creúsa* de Rembrandt (1648). Este cuadro no representa el asesinato, sino la tensión interior de Medea concibiendo la venganza durante el matrimonio de Jasón y Creúsa. Cuando se habla de *Pathosformel* se señala, por lo tanto, más que el desbordamiento gestual de la acción, el desbordamiento interior precedente a la acción.²⁰¹ El *pathos* warburgiano no es el efecto dramático de una acción patética en el sentido de un gesto engolado, excesivo en cuanto que pura retórica o afección teatral, en cuanto que mímica vaciada. Más bien es el movimiento expresivo de la contradicción interior del personaje, más que “un estilo de gesticulación retórica” es “el momento de la pausa anterior al acto” (Gombrich 1992: 222), el drama psicológico del personaje precedente a su acción efectiva, la cual, en cierto modo, funciona como una resolución del *pathos* en la medida que el personaje toma una decisión.



3.4. Rembrandt (1648), *Medea o el matrimonio de Jasón y Creúsa*, Metropolitan Museum of Art, Nueva York.

²⁰¹ “Sin Medea, Jasón no podría conquistar el toisón de oro; ella le da el unguento que ha de protegerlo contra las quemaduras de los toros de Hefesto, y adormece al dragón con sus hechizos. [...] una vez logrado el vello de oro, Medea huyó con Jasón y los Argonautas. Todas las leyendas concuerdan en este punto: él le había prometido casarse con ella, y todos los crímenes posteriores de Medea quedan justificados, o siquiera explicados por el perjurio de Jasón. [...] Jasón y Medea vivieron un tiempo en Corinto, hasta el día en que el rey Creonte quiso casar a su hija [Creúsa] con el héroe. Decretó el destierro de Medea, pero ésta consiguió demorar un día, tiempo que aprovechó para preparar su venganza- Impregnando de veneno un vestido, así como adornos y joyas, los envió por mediación de sus hijos, a su feliz rival. Tan pronto ésta se los puso, abrasola un misterioso fuego, y lo mismo ocurrió con su padre, que había acudido en su auxilio. También se incendió el palacio. Mientras tanto, Medea daba muerte a sus propios hijos en el templo de Hera y luego escapaba hacia Atenas volando en un carro tirado por caballos alados, regalo de su abuelo el Sol.” (Grimal 2006: 337-338)

Resumiendo, las *Pathosformel* son “una forma trágicamente estilizada para la expresión mímica y fisionómica de valores extremos” (Warburg 2005: 406). Esto implica dos consecuencias del concepto warburgiano. En primer lugar, la iconografía del mito de Orfeo es el punto de partida de una visión de la Antigüedad como tensión de fuerzas entre una recepción apolínea del mundo y un arrobamiento dionisiaco que toma y se formaliza en el cuerpo. En segundo lugar, a través de la herencia del mito de la muerte de Orfeo, tal tensión de fuerzas se convierte en patrimonio de la humanidad que se conserva a través de la gestualidad, es decir, se desarrolla y hereda esa tensión entre pasión y sufrimiento a través de las *Pathosformel*. Así lo expresa Warburg en la introducción de *Atlas Mnemosyne*:

“El proceso de desdemonización del acervo común de impresiones fóbicamente marcadas, que recoge en un lenguaje gestual la escala entera de los estremecimientos humanos, desde la inquietud y el desamparo hasta el más horrible canibalismo, confiere a la dinámica humana, incluso en los actos situados entre los polos extremos del orgiasmo, como luchar, caminar, correr, bailar o manejar objetos, aquel margen de vivencias inquietantes que el hombre culto del Renacimiento criado en la disciplina eclesiástica medieval veía como un territorio prohibido que sólo los descreídos de ánimo desembarazado podían atravesar. El *Atlas Mnemosyne* se propone ilustrar con sus imágenes este proceso, que podría verse como un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento.” (Warburg 2010: 5)

UNA PANGEA PATHO-ESCÉNICA

Cine, danza y fotografía son todas ellas tecnologías de movimiento. La cuestión que me interesa en relación a Warburg es en qué medida estos no son espacios simplemente colindantes o divergentes. Es decir, de qué manera su surgimiento se produce desde un espacio poliédrico donde todas toman posición, y cómo sus desarrollos individuales producen desplazamientos discursivos que intoxican los demás campos. En su origen se trata de una pangea tecnológica de gestos y movimientos y no de una separada ramificación continental donde los límites entre danza, cine y fotografía sean claros. Todas ellas son tecnologías sintomáticas de una obsesión del fin de siglo por el movimiento en cuanto que campo desbordante para la razón y tratan de desplegar aquellos intervalos vitales que la razón no consigue pensar: “la nécessité de *mettre en mouvement* ce que nos habitudes intellectuelles veulent si souvent *mettre en arrêt*” (Didi-Huberman 2005: 22).

Por ello quiero aquí tomar, tras la anterior explicación del concepto de *Pathosformel*, esta ligera curva excursiva hacia el cine, la fotografía y la danza. La finalidad es dar cuenta con mayor solidez de la perspectiva warburgiana, pues su mirada sobre la Antigüedad no sólo se dirige hacia ese pasado histórico, sino que también refleja desde sus presupuestos la época moderna desde la que el autor escribió. Ubicado en el universo finisecular, las tesis de Warburg acerca de la historia del arte nos permiten reconocer y atender en ellas los malestares, preocupaciones y novedades de un tiempo marcado por una, hasta entonces desconocida, epistemología del gesto y movimiento, la cual explotó con el surgimiento de fotografía y cine.²⁰² Siguiendo la tesis de Michaud (2007), quien principalmente se centra en el aspecto cinematográfico de la perspectiva warburgiana, sostengo que conceptos como *Pathosformel* o la obsesión por la figura de la Ninfa en Warburg son impensables fuera del vínculo que se generó entre danza, fotografía y cine en el siglo XIX y los inicios del siglo XX. La iconología, pues, podría considerarse una rama más de las artes escénicas y, por lo tanto, la hermenéutica habría también de entenderse como una metodología escenográfica de la historia. E, inclusive, quizá sea la filosofía el arte escénico por antonomasia.

Cuando Lessing publicó su *Laocoonte* en 1766 no existía todavía más que una advertencia epistémica de lo que vendría a ser la fotografía: la intuición de la posterior mirada fotográfica que se encontraba ya en la pintura renacentista de Leonardo da Vinci a través del uso de la cámara oscura. En 1796 Senefelder inventa la litografía y en 1810 William Hyde Wollaston la cámara lúcida, un prisma que permite ver simultáneamente el sujeto y su diseño y que reemplazó ventajosamente a la cámara oscura. En 1822 aparece la primera fotografía con la invención de la habitación oscura por el francés Nicéphore Niepce y en 1839 el alemán Mädlar da el nombre de fotografía a ese reciente invento (véase Daul 1982).²⁰³

²⁰² Desde una conexión puramente material aparece en Warburg desde un primer momento la asociación entre su trabajo iconológico, el cine y la danza. Es Michaud (2007: 38) quien señala la relación de Warburg con el cine. Sus primeras menciones al cine aparecen en 1905 en su correspondencia con Emil Bibo, de Catero Trading Company, un especialista en cerámica de Acoma en Nuevo México, quien le mandó sus películas de danzas nativas americanas. Este libro de Michaud – *Aby Warburg and the Image in Motion* – junto con el prólogo de Didi Huberman es la investigación más sólida al respecto.

²⁰³ De hecho, las primeras imágenes fotográficas heredan la perspectiva pictórica y la preexistencia de la mirada fotográfica de la cámara oscura, lo cual se puede observar al comparar pinturas y fotografías del siglo XIX. Daul da el ejemplo de la perspectiva coincidente de la pintura *Notre-Dame et le quai des Orfèvres* (1833) de Jean-Baptiste Camille Corot y la fotografía *Paris, vue de la Seine et de l'île de la Cité*, realizada por un anónimo alrededor de 1845. No obstante, los inicios de la fotografía y la cuestión de la autoría del invento de la fotografía es una cuestión bastante oscura. Con tal consideración hacia los brunos inicios del fenómeno fotográfico inicia Walter Benjamin su ensayo *Breve historia de la fotografía*.

La fotografía nace como un medio científico de copia de la naturaleza. Así lo expresaba su inventor Niepce, para quien la fotografía era “la copie de la nature dans toute sa verité” (en Daul 1982: 14). Desde 1840, coincidiendo con el desarrollo de la tendencia realista en la literatura, la incipiente fotografía adquiere también la voluntad de aportar una mirada precisa y minuciosa de la realidad. En el siglo XIX la fotografía nace como testigo y copia, reproducción de la naturaleza y de la obra de arte. De hecho, son varios los grandes fotógrafos que a través de la reproducción fotográfica de grandes obras de arte descubren su vocación: Charles Nègre (1820-1880), Man Ray (1890-1976) e incluso el propio Joseph Nicéphore Niépce (1765-1833), quien habría inventado la fotografía por su deseo de poder reproducir las grandes obras plásticas. Este carácter testimonial de la fotografía provoca también el deseo de catalogar, de realizar un inventario pieza a pieza, la conciencia de un patrimonio histórico que en su reproductibilidad se hace portable y susceptible de ser archivado. Ciertamente, un proyecto como *Atlas Mnemosyne* o la propia biblioteca Warburg es impensable sin un soporte técnico como la fotografía.

El desarrollo del telescopio, mostrado por Galileo Galilei en 1609, y del microscopio, inventado por Zacharias Jansen en 1590, llevaban ya consigo esa tendencia realista que se hiperbolizará en el siglo XIX: un mundo capaz de amplificarse o restringirse en esa lupa del espacio sobre la que se proyectaba el ojo humano. La fotografía se convierte en sello testimonial del voyerismo social de la época decimonónica, el cual ve cómo las capacidades de su ojo curioso se ensanchan con la ayuda de un aparato que no sólo mira, como era el caso anterior del catalejo y la lupa, sino que además registra y sostiene materialmente esa curiosidad pasajera del *flâneur* de la literatura del momento. Como señala Daul (1982: 38), la fotografía alimenta los deseos de una mirada voyeur –consistente tanto en mirar como en ser objeto de atracción de la mirada–, tema que ya aparecía en la literatura y también en las artes plásticas. Cuando en 1865 Manet presentó su *Olympia* desnuda ante el público suscitó el siguiente comentario de Gautier: “Ici il n’y a rien [...] que la volonté d’attirer le regard à tout prix.”

“La nebulosa que cubre los inicios de la fotografía no es ni mucho menos tan espesa como la que se cierne sobre los de la imprenta; acaso de manera más perceptible que para ésta, había llegado la hora de inventar la primera; así lo presintieron varios hombres que, independientemente unos de otros, perseguían el mismo propósito: fijar en la *camera obscura* esas imágenes, conocidas cuando menos desde tiempos de Leonardo.” (Benjamin 2011: 7)

Sin embargo, la fotografía de principios del siglo XIX no es aún un consolidado señuelo hacia el fotograma, una potencial fracción de película, una incipiente imagen-movimiento. Se trata todavía de la escritura de un movimiento y está pensada como un espacio que circunscribe el momento, no como un lugar donde se sostiene lo efímero de un tránsito. Ello se debe fundamentalmente a que todavía la fotografía cuenta con escasos medios técnicos que puedan registrar el movimiento, por lo que ésta suele copiar obras y paisajes, y constatar gestos y semblantes más o menos favorecedores y principalmente estáticos – retratos de vivos y muertos–. Por un lado, la industria fotográfica nace en 1851, cuando Blanquart-Evrard realiza en Lille el primer *Album photographique à l'usage de l'artiste et de l'amateur*. Con ello aparecen numerosos *ateliers* de fotografía que se especializan en el retrato, la constatación del semblante y la pose, tendencia en alza hasta 1914. Por otro lado, la Guerra de la Secesión o Guerra Civil Americana (1861-1865) será el primer drama de guerra archivado fotográficamente y la fotografía se convierte en un registro del gesto de muerte. Como narra Daul (1982: 58), Mathew B. Brady contrata a veinte fotógrafos para inmortalizar la guerra y economizarla a través del registro fotográfico de momentos heroicos. Sin embargo, la técnica fotográfica no es capaz todavía de plasmar la rapidez de los momentos decisivos y lo que registran los más de siete mil negativos de esa contienda es lo antiépico, prosaico y sórdido de la guerra: los cadáveres.

El registro gestual y local de la fotografía comienza a convertirse en una traza efímera del movimiento con los preliminares del cine. En 1832 el físico belga Joseph Plateau inventa el fenaquistiscopio. La fotografía comienza a revelar un movimiento con el bioscope de Jules Doboscq en 1851, que sigue el mismo mecanismo del fenaquistiscopio pero con fotografías. A ello hay que añadir que en 1854 Adolphe-Eugène Disdéri inventa la *carte de visite*, descomposición del retrato de atelier en instantáneas de movimiento que permitía realizar sucesivamente varios negativos captados por cada uno de los objetivos de la cámara y mostrarlos en una sola hoja (véase Daul 1982: 54). Se da un paso más hacia el cine cuando en 1853 Uchatius proyecta con una linterna sobre la pared las imágenes del fenaquistiscopio.

El invento se consolida con Étienne Jules Marey (1830-1904) y Eadweard Muybridge (1830-1904), quienes en 1878 perfeccionan el sistema del fenaquistiscopio hacia el zootropo. Descomponen el movimiento de un caballo, el vuelo de pájaros y las acciones de

otros cuerpos. La primera serie de un caballo en movimiento de Muybridge es publicada en 14 de diciembre de 1878 en el hebdomadario científico *La Nature* y a este trabajo seguirá la publicación de dos volúmenes bajo el título *Animal Locomotion* en 1887. En 1884 Etienne-Jules Marey crea la cronofotografía, en la cual el movimiento ya no acontece a través de una secuencia de imágenes, sino en una sola imagen. En 1892 Thomas Edison crea el quinetoscopio, cuyo funcionamiento, sin embargo, no permite proyectar las imágenes. Finalmente, en 1895, Louis Lumière hace la primera presentación pública del cine en París ante la Société d'Encouragement à l'Industrie nationale que presidía por entonces el astrónomo y presidente de la Academia Francesa de las Ciencias Mascart (véase Betton 1984; Hennebelle/ Bassan 1980; Aumont 2008).



3.5. Mathew B. Brady (1862), *Dead soldiers at Antietam*.²⁰⁴

²⁰⁴ “Las fotografías de Brady provocaron gran impacto en la época, sobre todo aquellas de cadáveres rígidos y truculentos diseminados por el campo de batalla. El New York Times del 20 de octubre de 1862 dijo lo siguiente al respecto: «Brady ha realizado algo para hacernos presentes la terrible realidad y seriedad de la guerra. Si no ha traído cuerpos y los ha tirado frente a nuestras puertas y a lo largo de las calles, ha hecho algo muy parecido. En la puerta de su galería cuelga un pequeño letrero: «Los muertos en Antietam». Multitudes de personas están subiendo continuamente esas escaleras; síguelas, y se las verá inclinadas sobre las vistas fotográficas de ese aterrador campo de batalla, realizadas inmediatamente después de la acción. [...] Estas imágenes poseen una terrible nitidez. Con la ayuda de una lente de aumento, se pueden distinguir los rasgos de los seres muertos. No desearíamos estar presentes en la galería cuando una de las mujeres allí inclinadas reconoce a un marido, a un hijo o un hermano en esas hileras de cuerpos, rígidos y sin vida, que yacen a puestos para ser volcados a las trincheras...” (Newhall 2007: 93-94)

La visión del cine como industria cultural y espectáculo de entretenimiento es la que ha predominado en nuestros días. Ésta se inicia con George Méliès y su film *Voyage dans la lune* de 1902, el primer espectáculo cinematográfico de valor comercial, y se consolida con films de Louis Delluc como *Fievre* (1921) y *La femme de nulle part* (1922). No obstante, el cine nació principalmente con una vocación científica: desnudar el movimiento. Para los hermanos Lumière el cine era “curiosité scientifique sans avenir comercial” (en Betton 1984: 6), a Muybridge sólo les interesaba el cine por su capacidad para llevar a cabo “l’analyse scientifique du mouvement” (en Betton 1984: 4) y Marey, quien en 1894 publicó el texto *Mouvement*, comentaba en 1885 lo siguiente: “Quand le corps en mouvement est inaccessible, comme un astre, dont on veut suivre le déplacement; [...]” (en Didi Huberman 1987: 35). Podría decirse que en el inicial cine como proyecto científico se ocultaba un uso terapéutico al miedo latente al movimiento que se instaló en el pensamiento desde sus primeros escritos: ahora sí puede verse en repetidas ocasiones el transcurrir del río heraclíteano y, mientras que antes sólo podía observarse la presencia de la causa A y del efecto B, ahora era posible el registro de la cadena causal que tanto preocupaba a Hume.

La inicial fotografía constataba la retención de un instante, de un punto aislado. Es a través de los inventos de Disdéri, Muybridge y Marey el modo en que la fotografía va adquiriendo un significado de progresión y el cuerpo quedando reducido a un sistema de signos y gestos articulados entre sí. Mas el movimiento en la imagen que traen consigo asociados los avances de la fotografía y cine no se reduce a un sentido unívoco, sino que el movimiento se dice de muchas maneras a través de los progresos del mundo audiovisual.

En primer lugar, hay una continuidad en la forma de decir el movimiento entre las cartas de visita de Disdéri y las series de Muybridge. Éstas dejan constancia de la secuencia de espacios, gestos y tiempo de un movimiento. Con ello desarrollan una narración lineal del movimiento a través de gestos que se concatenan, es decir, un relato cronológico de la acción acontecida. Además, proyectan el tiempo como un fenómeno local, cuya imparable progresión y marcha es desnudada a través de localización sucesiva de gestos del cuerpo. El espacio deja constancia del tiempo como tránsito a través de las acciones de los cuerpos.

En segundo lugar, la cronofotografía de Marey trae un nuevo sentido del movimiento: si bien se respeta la linealidad de la acción, el desarrollo técnico adelgaza los vacíos que

existían entre cada estadio del movimiento que tenía lugar en las series de Muybridge y Disdéri. Esto ocurre al generar una superposición de gestos que tiene lugar no ya en una secuencia espacial de imágenes, sino sobre la misma imagen. La cronofotografía de Marey supone el perfeccionamiento de la técnica de Disdéri y Muybridge; no obstante, los ahora aminorados saltos entre gestos siguen sin poder disimular la discontinuidad del movimiento, el cual es todavía una adhesión de gestos estáticos. El movimiento sigue plagado de interrupciones y es justamente a través de las mismas, selladas temporalmente a través de los gestos locales del cuerpo, la manera en que la imagen genera un relato del movimiento en el cuerpo desde su inicio hasta su final. La inicial retención del movimiento lo es del movimiento en el cuerpo y la imagen sirve sólo de marco espacial del tránsito, el cual queda sellado en lo anatómico.

La continuidad del movimiento en la fotografía aparece unos años antes a la aparición de la cronofotografía y el fenaquistiscopio. Como señala Daul (1982: 62), en 1855 Edouard Denis Baldus toma la foto *Paysage pris du viaduc de Chantilly* y Charles Nègre captura el instante casual de *La chute d'un cheval sur le pavé devant sa maison*.



3.6. Eugène Disdéri (h. 1860-1865), *Retrato de una mujer sin identificar* [tarjeta de visita].

Los temas de estas fotografías son sencillos y su toma fue posible a través de las propias carencias técnicas de la fotografía; no obstante, desde una perspectiva conceptual, son las primeras fotografías de retención del movimiento. Por primera vez la línea es condensada en un instante local y no hay que imaginar un flujo temporal entre gesto y gesto. Estas

fotografías no muestran el gesto, ni siquiera la progresión, sino justamente el tránsito, el cual es captado, paradójicamente, gracias al desarrollo todavía incipiente del aparato fotográfico, el cual mostraba los objetos que no permanecían estáticos a modo de mancha o trazo. Además, tal formalización de lo dinámico como emborronamiento en la imagen conllevó una mayor abstracción conceptual respecto a la inicial presentación del movimiento como cuerpo móvil o movimiento dado en un cuerpo. Con las fotos de Baldus y Nègre el movimiento, en la medida que éste excede el espacio del propio cuerpo y va más allá del mismo transgrediendo su perfil y desdibujando ligeramente los objetos en la imagen, adquiere un nuevo registro óptico independiente de la corporalidad. Si bien el movimiento está incorporado en un objeto, la fotografía lo registra excediendo los propios límites formales del cuerpo, con una independencia ambigua, en una exposición borrosa que dilapida la contención material y definida de los márgenes del movimiento en lo corpóreo. La suspensión prolongada del gesto remite a la elongación de una mirada ficticia –la de las posibilidades de la cámara generadas a través de sus carencias técnicas–, no ya a un naturalismo referente a la articulación anatómica del movimiento en el cuerpo. Estas imágenes registran el concepto de “tiempo-balsa” (Debat 2014) sobre el que se apoya un gesto, el cual se estira borrando su propio límites y su contención en el cuerpo. El movimiento pasa de ser una arquitectura, una disposición, un modo de composición del cuerpo a convertirse en una atmósfera apoyada en lo anatómico pero también excedente a ello, un emborronamiento que atraviesa y desdibuja el cuerpo, una traza en la imagen, un sesgo intempestivo.



3.7. Edouard Denis Baldus (1855), *Paysage pris du viaduc de Chantilly*.

Tal concepción de la fotografía, entendida como escritura impresionista del movimiento antes que como delimitación numerada de espacios de acción, desemboca en las fotografías estereoscópicas de las ciudades que comienzan a realizarse a partir de 1860. Este formato fotográfico, el cual gozó de gran éxito, mostraba la ciudad como coreografía del cruce de movimientos y fuerzas que intersectan, no como una arquitectura de cuerpos y gestos colindantes nítidamente perfilados y fácilmente discernibles. El *flâneur* fotográfico detecta ahora tránsitos o choques de fuerzas más que el cruce de semblantes y fisionomías. Se está pasando de una ontología del sujeto a una ontología de lo performativo o de la acción a través de las imprecisiones del soporte fotográfico.



3.8. H.C. White Co. (1900), *Trocadero Palace from the Eiffel Tower, Paris* [fotografía estereoscópica]

El cine provoca un nuevo desplazamiento epistémico en la concepción del movimiento: en el cine las imágenes toman posición. En primer lugar, en Disdéri, Muybridge y Marey cada gesto condensado respondía a una lógica temporal que era impuesta por el propio movimiento del cuerpo. Se trataba de una cronología del movimiento con introducción, nudo y desenlace. La fotografía cincelaba tal disposición temporal del relato a base de yuxtaposiciones que mostraban tanto las posibilidades como los límites de la progresión contenida en el cuerpo. Hay, pues, todavía un realismo al servicio de la progresión gestual; en este realismo, la imagen quiere ser prueba de una graduación u ordenación local y temporal del cuerpo. Los gestos y también la imagen están al servicio del movimiento real, posible y cronológico del cuerpo.



3.9. Claude Monet (1873-74), *Boulevard des Capucines*, Nelson-Atkins Museum of Art, Kansas City.



3.10. Eadweard Muybridge (1887), placa *Woman Dancing* en el libro *Animal Locomotion*.

En segundo lugar, las fotografías de Baldus y Nègre del flujo de movimiento producen una primera ruptura respecto a la cronofotografía y las series de Muybridge y Disdéri: el

movimiento excede los cuerpos, los desdibuja pero, no obstante, el movimiento no excede la concepción cronológica del tiempo. La fluidificación del gesto se nos presenta todavía como anhelo de la atmósfera temporal de relato clásico, de un tiempo que marcha tan sólo en una dirección, que nace y desemboca concatenado causalmente a través de la mirada fotográfica. El “tiempo-balsa” de ambas fotografías de Baldus y Nègre no habla todavía de un anacronismo. El cuerpo se desdibuja, pero la imagen es todavía representación de un tiempo unidireccional.



3.11. Étienne-Jules Marey (1885), placa *Homme marchant lentement* en el libro *Développement de la méthode graphique par l'emploi de la photographie* (véase también Marey 1895, donde el fotógrafo compara la cronofotografía con la expresión gráfica de los corredores olímpicos en los jarrones antiguos griegos).

La fluidificación del gesto en tales fotografías de Baldus y Nègre expone el movimiento no sólo como un exceso que se da en el cuerpo, sino como aquel que transita y excede al cuerpo. El cuerpo se torna un espacio tangencial de fuerzas localizadas en lo somático, pero excéntricas a ello. Tales fotografías son testigo de lo grotesco y sublime: del transitar de un movimiento en el cuerpo que, al mismo tiempo, es excesivo al cuerpo y lo desdibuja hasta su completa deformación. El movimiento diluye la formalización corporal, la contención apolínea de lo anatómico en una imprecisa neblina de fuerzas que, dadas en el cuerpo, se le imponen y advienen. Los marcados límites del cuerpo y su distancia con otros cuerpos son borrados en esa captura de la fluidificación del gesto, instante que descubre el éxtasis dionisiaco a través de la formalización apolínea de la imagen fotográfica.

Tales fotografías de Baldus y Nègre posibilitan un ojo de cerradura en el velo de Maya, ese descubrimiento y contaminación dionisiaca que palpita en el concepto de *Pathosformel* de Warburg: pasiones heredadas y supervivientes a través de la forma y, al mismo tiempo, excéntricas a lo representado, anheladas en su formalización. Movimiento dionisiaco, pues, que sobrevive a través de las imágenes, pero que justamente, por efectos del collage anacrónico de la memoria, es en su posibilidad de formalización y materialización también permanentemente anhelado, invocado e incompleto en los gestos. El gesto dionisiaco aparece en Warburg como lugar de cruce del deseo y la carencia: permanentemente instalado y diseminado, deseante pero también insaciable e incompleto, anhelo a la par que invocación: “el eco de una entrega abismática” (Warburg 2010: 4).

En relación con estas cuestiones relativas al campo fotográfico, el cine es quien se encarga de llevar a cabo tal ruptura temporal del movimiento y genera un anacronismo a través de los saltos de montaje. La sucesión de imágenes no coincide con una sucesión lógica del tiempo unidireccional, sino que provoca permanentes saltos que imaginan un tiempo externo y excesivo al tiempo absoluto unidireccional. En el cine es el tiempo el que está al servicio de las imágenes y no al contrario; éstas juegan, se divierten y engañan a la sobriedad cronológica de un tiempo absoluto, unidireccional e irremediable. La imagen porta en sí un movimiento que excede a aquel que se le presupone tanto al movimiento del cuerpo como al tiempo externo unidireccional. Como señala Didi-Huberman (en Michaud 2007:16), es esta visión cinematográfica de un tiempo extemporáneo la que Warburg traslada a la historia del arte: la realización de una historia del arte desde el anacronismo, a través del montaje y collage de imágenes que no se encadenan en un cronología, sino que nos enfrentan con una narración plagada de brechas, rupturas, saltos y vacíos.

“It is nonetheless true that Warburg’s method –the application of which ranged progressively from the analysis of static figures in 1893 to the generalized montage in *Mnemosyne*, to which he devoted himself from 1923– was entirely based on an aesthetic of movement that was expressed at the end of the nineteenth century by the nascent cinema. Warburg opened art history to the observation of bodies in motion at the very moment the first images capable of representing them became diffused. When William Kennedy Laurie Dickinson developed a technical procedure making it possible to record and reproduce moving bodies at the Edison Manufacturing Company in New York between 1889 und 1894, he was also constructing a work that would bear upon the appearance and preservation of bodies in images. In this we witness –as in similar fashion, in the discipline of art

history– a gradual transition from the observation of figures in motion to the animistic reproduction of the living being.” (Michaud 2007: 39)²⁰⁵

Paralelamente al desarrollo de fotografía y cine, la danza ya estaba poniendo la cuestión de la excentricidad del movimiento y la porosidad de los márgenes del cuerpo en el punto de mira de la época.

En primer lugar, existe propiamente una excentricidad temática en la danza que se observa en su ambigüedad conceptual y génesis. Como señalan Rae Beth Gordon (2009), Felicia McCarren (1998) y también Didi Huberman (1985), esa excentricidad del movimiento remite a una ambigüedad semántica en el fin de siglo, pues la esfera de la danza se convierte en una sintomatología social del momento. La danza, como disciplina en sí misma, no se sabía si era exactamente signo o síntoma. Recapitulando algunas cuestiones ya expuestas en la introducción de la tesis, hay que señalar que con anterioridad al siglo XIX la danza era todavía considerada un arte menor y no es hasta la consolidación del ballet romántico en el siglo XIX en que ésta comienza a ser considerada una esfera de las bellas artes y no un mero esparcimiento lúdico o espacio de mostración de poder político – aseveración que también hay que enunciar con la debida prudencia (véase notas al pie de página 8, 9, 10 y 11)–.

Como ya he señalado en la introducción de esta tesis, en 1869, con motivo de la inauguración de la ópera Garnier en París, se colocó en su fachada la escultura de Carpeaux *La Danse*. Esta representación del cuerpo en movimiento supuso un gran escándalo, ya que como diría al respecto Renoir: “the Opera is not a cancan.” (Gordon 1998: 13). La danza va a ser un lugar de confluencia, donde la alta cultura y la cultura popular van a encontrarse y, a través de cuyos movimientos, se transmite una ideología social. Por lo tanto, la danza no quedaba encerrada en ser mero signo escénico, sino que tal signo era también síntoma

²⁰⁵ “No obstante, es verdad que el método de Warburg –cuya aplicación osciló progresivamente entre el análisis de figuras estáticas en 1893 y el montaje generalizado en *Atlas Mnemosyne*, al cual se consagró desde 1923– estaba enteramente basado en la estética del movimiento que estaba siendo expresada al final del siglo XIX por el naciente cine. Warburg abrió la historia del arte a la observación de los cuerpos en movimiento en el mismo momento en que las primeras imágenes capaces de representarlos comenzaban a ser difundidas. Cuando William Kennedy Laurie Dickinson desarrolló un procedimiento técnico que hacía posible grabar y reproducir cuerpos en movimiento en la compañía Edison de Nueva York entre 1889 y 1894, él estaba también construyendo un trabajo que sería relevante para la aparición y preservación de los cuerpos en las imágenes. En esto nosotros presenciamos –de modo similar a como se dio en la historia del arte– una transición gradual desde la observación de las figuras en movimiento hacia la reproducción animista del ser vivo.” (Traducción propia)

de una otredad más allá de su propia expresión: significaba más de lo que aparentemente expresaba. La danza se convierte en un lugar común donde las teorías científicas, sociológicas y estéticas se cruzan y, aunque gestos y movimientos tienen lugar en un cuerpo concreto, estos remiten y enuncian permanentemente, a pesar de su particularidad fenomenológica en un sujeto concreto, un afuera social que está ocurriendo a través y, a veces incluso también, a pesar del cuerpo que baila. Es decir, en la propia construcción historiográfica de la danza colapsan lecturas fenomenológicas, metafísicas, estéticas y sociológicas sobre el gesto y el movimiento. El cuerpo que baila es, paralelamente e incluso a su pesar, tanto fuerza dionisiaca como expresión apolínea contenida: promesa de totalidad, arma de seducción, objeto de deseo, ataque histero-epiléptico bautizado apócrifamente como expresión artística, particularización de una pandemia social o de una ortopedia civilizatoria... La danza se dice y dice de muchas maneras, y en su aproximación, incluso la meramente histórica, chocamos con una imprecisa polisemia que nos la presenta con una permanente excentricidad.



3.12. Constantin Guys (h. 1865), *La loge de l'opéra*.

Tal excentricidad constitutiva de la danza tiene también que ver con su propia construcción diaspórica: cómo se ha construido a sí misma a modo de discurso propio diciéndose justamente desde sus exilios, desde una afuera más allá de su propia acción –bailarse–, descubriéndose independiente en cuanto que se consolida como espacio híbrido a través de un banquete semántico entre escultura, pintura, fotografía, literatura, cine y baile. La danza se consolida como lengua materna enunciándose a través de lenguas extrañas, se construye como campo propio desde lo híbrido y heterodoxo, se constituye paradójicamente como disciplina legítima y ortodoxa a través de una genealogía bastarda y herética. Movimientos y gestos de la danza, entendida ésta como campo escénico diferenciado, transitan en conjunción con su representación en otras artes plásticas y narrativas: escultura, pintura, fotografía, cine, *revues* de espectáculos, ensayos... La semántica y sintaxis de la danza no se construye de manera aislada, sino en medio de un imbricado espectro artístico y social en el que la danza no sólo se busca bailar, sino que también se busca mirar, decir, tocar, reproducir e incluso, tímidamente, pensar y retener.



3.13. Honoré Daumier (1864),
Croquis pris au théâtre (véase
Daumier 1977)

Con anterioridad al siglo XIX –por nombrar nuevamente sólo algunos ejemplos– se encuentran ya reproducciones pictóricas de Terpsícore, grabados de las danzas de Bacantes y Ménades, o escritos sobre danza como la primera descripción de pasos de danza que aparece con el tratado *L'Orchésographie* del francés Thoinot Arbeau en 1588 y posteriormente en 1669 con Raoul Feuillet, quien propone la primera notación coreográfica (véase Ginot 2002: 13, Bentley 2005). No tenemos prueba fehaciente de este hacerse bailando de la danza si no es a través de los señuelos que rastreamos a través de otras esferas artísticas. Sin embargo, la promiscuidad de esa pangea escénica del siglo XIX con el nacimiento de la fotografía y del cine acelera los múltiples lenguajes de construcción, recepción y conservación heterodoxa de la danza. En esa captura del instante y de la fluidificación del movimiento que fotografía y cine persiguen, la danza va a ser inevitablemente un objeto muy goloso y su registro óptico se convertirá en una manera de incorporar el movimiento en la imagen (véase Debat 2009, 2012, 2014).

Demos comienzo con la fotografía de danza. En un primer momento, el movimiento de la danza se registra a través de la presencia de velos, gestos e instantes de saltos en el ballet. Es decir, aunque el cuerpo sea presentado en una pose, se señala en pausa y es a través de los ornamentos que porta la bailarina y la escena representada, de la continuidad imaginaria del gesto y de su asociación de efectos en el mundo fáctico el modo a través del cual la imagen va a portar una percepción de movilidad. El movimiento se señala como una evocación de continuidad construida a través de una memoria de poses estáticas. Un drapeado que se pega y despega sobre el cuerpo, un cabello suelto o una figura suspendida generan el imaginario de un cuerpo que se mueve, que salta, que transita por el espacio – temas que, por cierto, son muy recurrentes en la iconología de Warburg de la Ninfa como veremos en el párrafo subsiguiente–. Un pie en punta, como es el caso de la primera fotografía de danza, remite a través de un gesto característico a la técnica de movimiento que genera la pose: el ballet. La memoria retiene en gestos, poses y atavíos la invocación y anhelo de movimiento.

Asimismo, es necesario señalar que tal disposición fotográfica hacia la danza como modo de incorporar el movimiento en la imagen, no se genera endogámicamente en la fotografía, sino que esa mirada transita desde la escultura, la pintura y la litografía hasta la fotografía. Es decir, la fotografía importa una mirada sobre el movimiento desarrollada en otras artes

plásticas y, paralelamente, la danza va ampliando su repertorio de gestos y movimientos no sólo desde la misma acción del movimiento, sino desde la recepción y construcción de una mirada y registro sobre los mismos. En consecuencia, se construyen contradictoriamente ciertos aspectos del movimiento desde la pose, lo extático desde lo estático. Como señala Michelle Debat (2014), este recorrido es observable en el tránsito entre tres obras: la escultura de 1837 de Auguste Barre de Marie Taglioni en su papel en el ballet *La Sylphide*, que trata de captar el espacio de salto entre apoyos; una litografía anónima del ballet *Giselle* de 1841, en que se coloca a la bailarina levitando sobre la escena para generar la ilusión de que está realizando un salto y en que el vestido le da un aspecto fantasmal y deja entrever el cuerpo femenino desnudo en la línea del uso del velo en Botticelli; y la primera fotografía de danza, la cual se trata de un daguerrotipo anónimo de 1841 o 1842 en que se retrata a una bailarina haciendo una extensión de su pie en punta. La artificialidad de tales manifestaciones nos da cuenta de un primer compromiso de la fotografía con la idea de virtuosismo de la danza como modo de servicio a una ideología social que se incorpora en el ballet.



3.14. Auguste Barre (1837), *Marie Taglioni en La Sylphide* [escultura]



3.15. Anónimo (1841), *Giselle* [litografía]

En comparación con estas primeras manifestaciones fotográficas de la danza, la cuestión de la excentricidad del movimiento al cuerpo –el movimiento como fuerza que atraviesa a lo humano– va a cobrar un nuevo sentido en otras tendencias fotográficas. Tal excentricidad es tomada como un recurso de intensificación, el cual acentúa lo vital, lo extremo, el exceso del movimiento agitado y el juego de fuerzas que atraviesa los cuerpos. Es decir, como en el caso de las fotos de Baldus y Négre, en esta segunda tendencia de la fotografía de danza queda referido antes al movimiento en sí, la cuestión de fuerzas, que el movimiento en cuanto que originado y sujetado en un cuerpo. Los inicios de esta tendencia tienen lugar en las pinturas y fotografías de Degas. En 1866 Degas trabajó en la ópera de París, donde comenzó a pintar bailarinas. No obstante, en sus representaciones pictóricas iniciales no va a aparecer la danza como espectáculo formado y acabado. Por un lado, aparece la danza como síntoma social y muestra los entresijos asociados a la prostitución que rodeaban el mundo de la ópera, como por ejemplo se observa en su óleo *L'étoile. La danseuse sur la scene* de 1878. Por otro lado, mostró la danza no como la expresión de una emoción –rompiendo el prejuicio de la danza como levedad, etereidad y pura emoción–, sino como técnica –representando las pausas y preliminares de la danza, cuando las bailarinas hacen estiramientos y se relajan–, como en *La classe de danse* (1871-74).



3.16. Anónimo (h. 1841-42), *sin título*
[daguerrotipo]

A su vez, Degas podía situarse en la ópera tanto entre bastidores y en el vestíbulo como en el público, realizando con ello nuevos enfoques sobre las bailarinas que rompían con la mirada frontal que de ellas tenía el espectador. Esto dio lugar a nuevos ángulos de representación de la danza y, con ello, a una mirada pictórica y fotográfica de la danza que se separaba de aquella del espectador-tipo. A nivel epistémico, esta variación de planos – preludio epistémico de los juegos de perspectiva que introducirá Alexander Rodchenko (1891-1956) en la fotografía en la década de 1920–, además de las imágenes de la danza en cuanto que espacio dispuesto para el ensayo y no en cuanto que resultado a exponer en escena, generaba una nueva asimetría de poder en la predominante mirada frontal bailarina-espectador.



3.17. Edgar Degas (1871-74), *La classe de danse*, Musée d'Orsay, Paris;

3.18. Edgar Degas (h. 1876), *L'étoile. La danseuse sur la scene*, Musée d'Orsay, Paris.

Inicialmente, en tal frontalidad de planos, si bien la bailarina era observada por el espectador, ella podía confrontar al público con su propia mirada. La bailarina tenía la posibilidad de encontrar, chocar y encarar la mirada de quien la observaba. Es decir,

estamos hablando del temido poder de las Salomé escénicas que mencionaba en el primer capítulo, circunstancia en la que si bien ellas eran observadas y desnudadas con la mirada, podían hacer también del espectador anónimo, con su propia mirada, un juguete indefenso. Degas aumenta el poder del espectador al esconder el punto de fuga de su mirada: ahora él puede observar a la bailarina, pero ella no puede saberse observada, ya que no puede encontrar la mirada de aquel que la contempla. Degas tuerce y arquea la mirada frontal del espectador e instala con ello un régimen *voyeur* en la mirada sobre danza.

Asimismo, no sólo la danza se constituyó en y a través de la inicial representación pictórica y las posteriores miradas del cine y la fotografía, sino que el propio cine fue una prolongación de la mirada escénica de los cafés-concierto.

En primer lugar, la aparición del cine en color en el año 1896, cuando las imágenes se pintaban fotograma a fotograma, se encuentra íntimamente ligada a la bailarina Loïe Fuller, quien generó toda una serie de avances técnicos en la iluminación de los espectáculos para crear un juego de luces sobre las telas con las que se vestía en sus bailes. Como señala Thomas (2002: 71), el antecedente del cine en color fue el folioscopio de 1894 compuesto de 24 fotografías tintadas titulado *La Danse Serpentine de Loïe Fuller*, el cual daría lugar a numerosas versiones con nuevos avances técnicos en los siguientes años: en 1896 se proyectó en el café Alhambra el film *Eastern Dance*, nombre con el que también se conocía a la danza serpentina, en 1896 Thomas Alba Edison produce *Annabelle's Serpentine Dance* que se presenta en Nueva York y se usa por primera vez el proyector *vitascope*; también en 1896 los hermanos Lumière producen un film sobre la danza serpentina.



3.19. Hermanos Lumière (1896), *La danse serpentine* [fotogramas]

El motivo de la danza en el naciente cine fue insistente. *Danseuses de rue* (1896), *Le esquelette joyeux* (1897) o *Le cake walk au Nouveau Cirque* (1903) de los hermanos Lumière son sólo algunos ejemplos de las numerosas muestras fílmicas de danza que tomaron entre 1895 y 1903. Entre un interés antropológico por la danza, el cual seguía el auge arqueológico de la época, el creciente interés fisionómico que ya se mostraba en la literatura y una labor cronista que quiere dejar constancia de la celebración de fiestas populares, se presentan una variedad de danzas africanas, japonesas, mexicanas e incluso bailes españoles a modo de vestigios dinámicos del pasado y archivos costumbristas (véase Louis Lumière 1895-1903).

A estas películas se unen otras como *Le cake walk infernal* de George Méliès de 1903 o *Charlot patine* de Chaplin de 1916. Las coreografías que se muestran se basan principalmente en el movimiento descontrolado de pies y manos o en un folclore exotizado, el cual coincide con las exposiciones internacionales que comenzaron en París en la segunda mitad del XIX. A través del cine y también de la fotografía metonímica de danza de Degas –en que la danza quedaba representada a través de la mera tensión en los músculos del cuello o una posición de *cambré* (inclinación del tronco hacia atrás)–, la danza añade a su repertorio coreográfico la dinamización extrema del cuerpo hasta la recreación de posturas imposibles o nuevas conexiones de miembros anatómicos, la desmembración del cuerpo y la exhibición de cuerpos imposibles o subalternos.

Además de la constante presencia de la danza como excusa cinematográfica o tema de representación fílmica, la tesis de Arnoldy (2004: 17ss.; véase también Hennebelle 1980: 22), señala que en el cine se produce una mirada y una escucha que no serían las de una cámara y una grabadora en ruptura con la tradición escénica. Por el contrario, Arnoldy señala que el cine es una herencia de las artes escénicas, el cual se construyó a través de la evolución de la mirada ya creada en los teatros, principalmente por medio de la frontalidad escénica de los cafés-conciertos surgidos en París en el siglo XIX y el *music-ball*. De hecho, las salas de espectáculos parisinas como L'Olympia, El Dorado o Théâtre Isola contaban ya con una sesión de cinematógrafo como parte de sus programas de espectáculo, los cuales podían dar comienzo con cantantes y monologuistas, seguir con clowns y acróbatas, y acabar con una sesión de cine. El cinematógrafo fue en sus inicios entre 1900 y 1903 “Un «simple figurant» dans le défilé des variétés” (Arnoldy 2004: 27) y desde 1905 una atracción independiente con la aparición de las salas de cine en París.

Arnoldy (2004: 27) señala que las salas de cine fueron poblando el centro de la ciudad y los bulevares, mientras que los cafés-conciertos iban siendo desplazados poco a poco a la periferia del casco urbano. En ese desplazamiento se estaba produciendo un proceso de higiene en la frontalidad de la mirada escénica y la posterior mirada cinematográfica. Este dato histórico –la expulsión periférica de los cafés-cantantes y la centralización del cine y de los teatros de primera categoría– se va a producir en medio de una dicotomía entre lugar salubre y lugar infecto. Lo que se produce en el cine es una continuidad con la relación de deseo del espectador en los cafés-concierto, sólo que si antes tal deseo se compartía, se hablaba, se gritaba y se respondía a través de la confrontación de miradas entre personajes escénicos y público, a través del cine se silencia y la relación intencional del deseo del espectador ahora queda exclusivamente volcada sobre sí misma en una proyección onanista, silenciosa y apagada de la mirada –a medida que los modos sociales de los espectadores en el cine se van pergeñando hasta el actual anonimato en la sala, tema que constituiría una investigación aparte–. Cafés-concierto como la Scala, Folies Bergère o Gaîte-Rochechouart son considerados en 1908 por Georges Dureau “pornographie qui exclut tout esprit”, mientras que el cine es “pays du silence, dans la joie des gestes expressifs ou des paysages évocateurs.” (en Arnoldy 2004: 34)



3.20. Edgar Degas (1895-96), *Bailarina (brazo estirado)*, Bibliothèque Nationale de France, París.

Retornando a Degas, es de precisar que entre la diversificación de ángulos que generó en la pintura, creó también una perspectiva de planos más cortos y metonímicos en la fotografía sobre detalles del cuerpo en movimiento muy similares a los que comenzarían a darse en el cine a principios del siglo XX: planos de bailarinas en los que cuello, espalda o brazos aparecen como centros metonímicos de localización de fuerzas. Estos espacios anatómicos aparecen en sus fotografías como lugares de concentración de energía, como signos de una intensificación extrínseca que si bien se da en el cuerpo, son también excesivos al mismo, a modo de anatomías localizadas de lo dionisiaco. En este interés por músculos y detalles corporales, representados como espacios de condensación de fuerzas, hay una herencia tanto de la literatura fisionómica como del fetichismo decimonónico. Ya ni siquiera el movimiento se localiza, aún extrínseco al cuerpo, al menos dado en un cuerpo íntegro. El cuerpo se parcela y descompone transformándose en metonimias de una intensificación de fuerzas, la cual adviene, irrumpe y se manifiesta con una vehemencia incontrolable en un sujeto parcelado y disgregado. La bailarina como entidad plena se convierte ahora en un soporte o pretexto de una fuerza excesiva al cuerpo, posesa, desbordante, como era el caso de la representación de la modelo para el cuadro del maestro Frenhofer en *Le chef d'oeuvre inconnu* de Balzac (1831), la cual acaba materializada en la obra como mero trazo inconexo. Tanto bailarinas como caballos servían para representar el movimiento y los efectos de la luz artificial en las piernas, dejando de tener un valor en sí mismos o mérito holístico. Así lo expresaba el mismo Degas:

“On m’appelle le peintre des *Danseuses*. On ne comprend pas que la danse a été pour moi un prétexte à peindre des jolies étoffes et à rendre des mouvements.” (Degas citado en Ferretti/ Rey 2015)²⁰⁶

La tendencia de Degas a la representación del cuerpo que danza como excusa local de un cruce de fuerzas, como espacio cualquiera por el que transita una intensificación, tendrá continuidad en otra imagen de danza de principios del siglo XX: Vicente Escudero retratado por Man Ray en 1928. En esta imagen esa excentricidad del movimiento se independiza completamente del cuerpo al situarse el movimiento en la sombra y no en el cuerpo del bailarín. La intensificación del movimiento es una suerte de acecho crepuscular, el cual instrumentaliza lo humano para tomar forma, pero tiene su raíz en una fuerza o luz

²⁰⁶ “Se me conoce como el pintor de *bailarinas*. No se ha comprendido que la danza ha sido para mí un pretexto para pintar telas bellas y restituir los movimientos.” (Traducción propia)

extrínseca que se proyecta sobre lo humano y lo coloniza. Es esa proyección en la sombra y no el cuerpo del bailarín lo que delata el movimiento en la imagen. Se trata de un desplazamiento posterior del concepto de “aura histórica” que instala Charcot a través de sus investigaciones en la clínica de la Salpêtrière en el fin de siglo.²⁰⁷



3.21. Man Ray (1928), *Vicente Escudero* [portada de la revista Vu, n° 10, 23 mayo 1928] (Véase Ecotais/Sayag 1998)

Si bien la histeria existía como enfermedad diagnosticada ya en el 1900 a.C., no será hasta el siglo XIX con Charcot en que se modifiquen muchos de sus presupuestos ideológicos y la enfermedad adquiriera un nuevo rumbo como sintomatología social y estructura estética. Como explica Chauvelot (2001: 10) en *Historia de la histeria: sexo y violencia en lo inconsciente*, la histeria fue desde sus inicios una enfermedad asociada al movimiento excesivo y entendida en clave femenina: los síntomas reagrupados bajo la histeria era considerados el efecto de

²⁰⁷ “Aura” es una noción polisémica en la Modernidad. Walter Benjamin en su texto de 1936 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* y en *Breve historia de la fotografía* también habla de aura refiriéndose al aquí y ahora de la obra de arte (“das Hier und Jetzt des Kunstwerks”), a su autenticidad (“Die Echtheit einer Sache ist der Inbegriff alles von Ursprung her an ihr Tradierbaren, von ihrer materiellen Dauer bis zu ihrer geschichtlichen Zeugenschaft”) y propone la siguiente definición de aura: “einmalige Erscheinung einer Ferne, so nah sie sein mag.” Pero a la cuestión del aura le dedicaré su conveniente espacio en el capítulo cuarto, por lo que no insistiré aquí en esta cuestión más allá de este breve apunte.

un útero hambriento, deseante e insatisfecho que, obligado a la continencia sexual, tiene una desbordante insatisfacción sexual que desemboca en patología, la cual se manifiesta con un cuerpo que, como el útero, se desplaza y mueve de manera violenta e intempestiva. La histeria es, pues, una coreomanía.

A finales del siglo XIX la clínica Salpêtrière se convirtió en el lugar de encierro de más de cuatro mil mujeres y fue allí donde Charcot redescubrió la histeria (véase Didi-Huberman 1982). Uno de los desplazamientos significativos del tratamiento de la enfermedad fue que, si bien siguió fuertemente asociada en el imaginario exclusivamente a lo femenino, los hombres comenzaron también a ser susceptibles de padecerla. Con ello apareció el pánico a la contaminación y confusión de géneros a través del paradigma histérico-patológico.²⁰⁸ En 1885 Charcot había publicado *Leçons sur l'hystérie chez l'homme* y en 1887 publicó junto a Richer *Les démoniaques dans l'art*, libro en el que introducía un breve párrafo sobre la histeria masculina que desembocará en el texto de 1908 de Freud *Les fantasmes hystériques et leur relation à la bisexualité*.

“En la mente de la inmensa mayoría, esta denominación, “la histeria”, comporta la idea de una afección específica del sexo femenino. Hoy está demostrado que también se encuentra en los hombres. Es, lo repetimos, una afección que no tiene nada en común con otras desviaciones patológicas de los sentidos. Hay que liberar a estos enfermos de la repetición infundada que se les ha impuesto durante tanto tiempo. Además, es lamentable y fastidioso que la Ciencia siga empleando hoy en día una denominación cuyo sentido exacto no tiene ninguna relación con su etimología.

Con estas precauciones contra las apariencias más que contra las realidades, resumimos el espíritu general de nuestras investigaciones a través de los monumentos del pasado que representan a «los endemoniados» (Charcot/ Richer 2000: 21)

²⁰⁸ Sobre las intersecciones en la sexualidad y los espacios simbólicos de la androginia y el hermafroditismo hay dos textos que quiero traer a colación aquí. En primer lugar, Estrella de Diego (1992) en *El andrógino sexuado* desarrolla la aparición iconográfica de la androginia y el hermafroditismo en la Modernidad a través de, entre otros temas, la literatura de Gautier en *Mademoiselle de Maupin*, la figura del ángel del hogar y lo andrógino en las vanguardias. Habla de la conjunción que hay en tales representaciones de un sueño de totalidad, un reflejo de los deseos masculinos y un miedo hacia las mujeres. En segundo lugar, Cecile Stephanie Stehrenberger (2012) propone la noción “transbailar” para referirse a la adopción del rol masculino o femenino en el baile independientemente del sexo del cuerpo que lleva a cabo la danza. Si bien ella propone esa noción para referirse a la ausencia de hombres en los grupos de Coros y Danzas dirigidos por Sección Femenina, en los cuales eran las mujeres quienes hacían indistintamente el papel masculino y femenino en el baile, esta noción bien puede trasladarse a la acción de bailar y desdibujar los límites del cuerpo que surge a partir de la relación entre danza y metamorfosis en Loïe Fuller en el fin de siglo.

Tras la histeria se ocultaba un miedo a la contaminación entre sexos y sus asociados sistemas de género. Y es en esa percepción de la enfermedad como potencial contagio, como la histeria se acaba instalando como síntoma social, como estructura estética y epistémica: Occidente no sólo piensa la histeria, sino que también se acaba pensando desde y en la histeria. La histeria se consolida como “metáfora de la creatividad” (Chauvelot 2001: 149) y en el terreno de las artes muchos llegan a calificarse a sí mismos de histéricos o son calificados por otros, desde el insulto o el elogio, como tales: Stéphane Mallarmé (1842-1898), Gustave Flaubert (1821-1880), George Sand (1804-1876), Hippolyte Taine (1828-1893)...²⁰⁹ Asimismo, como señala Didi-Huberman (1982: 9), la histeria en el fin de siglo se trató del acontecimiento del dolor convertido en espectáculo e imagen, convirtiéndose con ello la práctica médica y la disciplina artística en campos permeables. Charcot y Richer con su obra *Les démoniaques dans l'art* trataban de realizar una historia clínica de la histeria a través de las poses y gestos demoniacos en la historia del arte en lo que Alfred Binet denominó “estudio iconográfico de medicina retrospectiva” (en Charcot/ Richer 1982: 126) y Freud diría en 1893 de Charcot que “Ce n'était pas un homme de réflexion, un penseur: il avait la nature d'un artiste” (en Didi Huberman 1982: 30).

Con anterioridad al surgimiento del psicoanálisis y la profesionalización de la histeria como campo médico, los signos, señales y movimientos corporales que se acabarían recogiendo en la práctica clínica estaban ya presentes en las manifestaciones artístico-culturales del momento: la Venus de Hottentot, los espectáculos de *phenomena*, los shows étnicos, el cabaret, el *music hall*, las cantantes epilépticas...²¹⁰ Rae Beth Gordon (2009, 2013) analiza del siguiente modo la correspondencia entre manifestaciones clínicas y artísticas:

²⁰⁹ Así señala Gombrich esta estructura histórica de la sociedad reseñando unos calificativos de Zola para Hippolyte Taine:

“Los ojos avezados de ese gran psicólogo que fue Emile Zola supieron discernir este vínculo entre el Renacimiento y la neurosis. En un artículo sobre Hippolyte Taine, el cual había alabado al Renacimiento de modo parecido, Zola no puede dejar de recalcar este contraste:

... Si no lo conociera, propendería a describirlo como un individuo de espaldas anchas, vestido con paños amplios y espléndidos, ceñido de una espada, viviendo en pleno Renacimiento... Pero en realidad Taine pertenece a nuestro siglo de nervios. Es un espíritu enfermo e inquieto, lleno de apasionadas aspiraciones de una vida fuerte y libre.” (Gombrich 1992: 23)

²¹⁰ El género de la cantante epiléptica fue creado por Emilie Bécat en el café *Les Ambassadeurs* y fue un amplio fenómeno entre 1875 y 1907: En 1899 tuvo gran éxito la canción interpretada por Alice de Tender “Le Parisienne épileptique”. Paralelamente en 1906 tendría lugar el éxito de la canción de Darius M. “Neuroasthenic”. La neuroastenia era una forma atenuada de histeria que se comenzó a diagnosticar en Francia a finales del siglo XIX y cuyos principales síntomas eran hipersensitividad, falta de voluntad, fatiga, ansiedad, migraña y problemas digestivos. Tal expresión clínica será importada al ámbito español para criticar el panorama del flamenco a través de Eugenio Noel, quien para insultar a los flamencos y aficionados al toreo en *Escenas y andanzas de la campaña antiflamenca* (1915) los tilda de “neuroasténicos, hiperestésicos, histéricos”.

“Five music-hall genres illustrate in a vivid way how gestures signified in late nineteenth-century and early twentieth century performance: Epileptic singers, can-can dancers, trained monkeys, minstrels, African and black american dancers. How gesture signified in the late nineteenth century was informed by racial classification, evolution theories, and medical theories of degeneration, epilepsy, and hysteria.” (Gordon 1998: 2)²¹¹

“The fascination for the “excess” of agitated movement in African dance, and later in black American dance, was joined to images of hystero-epilepsy. In both cases, the attraction is to the “animalistic”, the “savage”. The primitive is represented as libidinous, irrational, and violent, the very characteristics attributed to hysterics in the nineteenth century. Continual medical emphasis on the “instinctual behavior of the savage” and the “inherent” lasciviousness of the black woman, moreover, seemed to justify an assimilation with the prostitute. The proclivity to prostitution is attributed to the hysteric as well. Even more pertinent to the present study is another link between the three groups: the “love of dancing” that is supposedly “characteristic of degenerates and of savages.” (Gordon 1998: 4)²¹²

Etnicidad, patología y danza confluyen en cuerpos de mujeres, portadoras del virus que provocaba ese contagio social hacia la decadencia y el ocaso finisecular. Las *revues* de espectáculo se convierten en poemarios de diagnóstico clínico y se establece un paralelismo entre la danza y la progresión de la crisis histérica. Los gestos de las bailarinas evocan en el crítico de espectáculos los espasmos epileptoides, con su correspondiente disminución del campo visual, aislamiento auditivo, semianestesia y paroxismo final, convirtiéndose con ello el espacio teatral en una improvisada clínica escénica a la vista de los espectadores. Observen al respecto la siguiente crítica de espectáculo de Gautier sobre la actuación de la bailaora Petra Cámara en 1853 en el Teatro del Gimnasio en París, los subrayados son míos y el texto merita acontecer como prolegómeno que llama a las puertas de la Salpêtrière.

²¹¹ “Cinco géneros del music-hall ilustran de manera vívida cómo los gestos cobraron significado en la cultura del espectáculo de finales del siglo XIX y principios del siglo XX: las cantantes epilépticas, las bailarinas de can-can, los monos amaestrados, los *minstrels*, los bailarines africanos y negro-americanos. El modo en que los gestos cobraban significación en el período finisecular estaba marcado por la clasificación racial, la teoría de la evolución y las teorías médicas de la degeneración, la epilepsia y la historia.” (Traducción propia)

Minstrel o *minstrelsy* fue un género americano de espectáculo basado en el juego displicente e insultante de los estereotipos raciales: un hombre blanco se pintaba la cara de negro e imitaba, con sarcasmo y aires de superioridad, danzas y cantos de negros.

²¹² “La fascinación por el “exceso” del movimiento agitado en la danza africana y posteriormente en la danza negro-americana estaba ligada a imágenes de la histero-epilepsia. En ambos casos, la atracción era hacia lo “animal”, lo “salvaje”. Lo primitivo es representado como libidinoso, irracional y violento, las mismas características que se atribuían a las histéricas en el siglo XIX. Además, el continuo énfasis médico hacia “el comportamiento instintivo del salvaje” y la concupiscencia “inherente” de la mujer negra parecían justificar su asimilación a la figura de la prostituta. La propensión a la prostitución es atribuida también a la mujer histérica. Todavía más pertinente para el presente estudio es otra conexión entre tres grupos: el “amor a la danza” que es supuestamente “característico de degenerados y salvajes.” (Traducción propia)

“No es fácil describir el paso que los carteles llaman “Petra la Sevillana” con las palabras frías de nuestra lengua hiperbórea. Mezclad sal, pimienta y escarabajos con mercurio y sólo obtendréis una pálida aproximación para transmitir el fuego, el delirio, el torbellino, el vértigo que electriza el teatro y lo manda con sus dos mil espectadores a dar vueltas interminables como la mesa de una sesión de espiritismo. Nunca se han llevado a tales extremos la borrachera del ritmo, el éxtasis de la pasión o la sensualidad cataléptica. Cuando se deja llevar, Petra ya no es sólo una bailarina, es la auténtica Pythia de la danza. Bajo sus zapatillas de satén se puede sentir cómo se elevan en el aire el trípode dorado y los vapores azules de la inspiración divina. Su pecho se hincha, echa la cabeza hacia atrás, cierra los ojos y una sonrisa nerviosa se asoma a sus labios, sus brazos flotan alrededor suyo como pañuelos y ella parece estar en trance, cubierta, por así decirlo, por el vértigo de su rapidez, como una polilla atrapada en el centro del halo translúcido de sus batientes alas. Abandonándose completamente a algún sueño divino, ella se olvida del público, siendo su único punto de contacto la punta del pie. En estos momentos nos recuerda a los derviches de Pera, con sus ojos en blanco, sus rostros radiantes de fragancia, y sus bocas entreabiertas contemplando la felicidad del paraíso.

Un vínculo misterioso une el baile español con el de Oriente. El ímpetu irresistible del ritmo produce en Petra Cámara similares resultados a los que consiguen los derviches; entra en un mundo que gira y marea, cruzado por olas de luz y sonido, en el que la danza se convierte casi en un rito sagrado, una entrega de la carne a las exigencias del alma, un acompañamiento involuntario a la danza de las esferas, cuya música platónica ha sido redescubierta por Félicien David.

Para hacerla regresar a la realidad, los majos tocan las castañuelas en sus oídos y, así despertada de su trance coreográfico, abre de pronto esas pestañas suyas de terciopelo y lanza un rayo radiante que llena el teatro con un resplandor que deslumbra. Su cuerpo sutil se estremece, palpita, y salta adelante. Sus caderas se balancean, el torso se arquea, su basquiña vuela a pesar de esas pequeñas bolitas de plomo que tiran de ella hacia abajo, y sus piernas, entrevistas en sus medias transparentes, adquieren el brillo del mármol. Ella salta por las candilejas, levantando el borde de su falda como si fuese a recoger en ella todos los deseos del público, para arrojarlos con desprecio y demostrar así que ella puede desembarazarse de muchos más. Luego sus brazos se curvan para sugerir que está abrazando contra su corazón todos los ramos de flores que le arrojan.

Se podría pensar que el baile ha acabado y que la bailarina jadeante se va a colapsar, medio muerta, en una silla que alguien sacará apresuradamente de bastidores. Pero, en absoluto. Una docena de panderetas hacen sonar sus platillos de bronce, zumbando alrededor suyo, como las moscas que atacan a los ciervos, ensordeciéndola, intoxicándola, sacándola de sus casillas, entregándola al acompañamiento del chasquido de las castañuelas del cuerpo de baile, al sonido furioso de la orquesta, y aquí está ella de nuevo, volando, girando, saltando, luciendo como un fuego fatuo, con una mirada soñadora en sus ojos, temblando las ventanas de la nariz, la boca iluminada con una risa chispeante, tocando sus crócalos de marfil como una ménade de la antigüedad podría tocar su tírso, antes de caer sobre una rodilla y echarse hacia atrás hasta tocar el suelo con los hombros, y levantarse de nuevo entre una lluvia de rosas, camelias y violetas de Parma.

¿Qué se puede decir del «rumbo y la sandunga»? Aquí está Andalucía, gitana y picaresca; España, condensada en unos pocos pasos, con mucho juego de capa, abanico, sombrero, pandereta y castañuelas y toda la coquetería de Triana, de

Córdoba, de la Plaza de Sanlúcar. Es como un rayo de sol que penetra entre la bruma, una naranja en un montón de manzanas, la pasión del Sur derritiendo la nieve del Norte.

Mientras Petra bailaba, oímos detrás nuestra a alguien hablando en español y nos dio la impresión de que el codo bordado de la chaqueta de un majo nos rozaba la manga, y nos imaginamos que estábamos de nuevo en Sevilla, apoyados en la balconada de un patio, viendo a una gitana primitiva con un collar de ámbar y un traje azul con estrellas blancas haciendo cabriolas. Sentimos el aroma del jazmín y si alguien nos hubiese dicho que estábamos en el Gimnasio, ciertamente habríamos quedado atónitos.“ (citado en Navarro García 2010: 279-280)²¹³

¿No es acaso la reseña de Gautier una descripción poetizada en que se sublima un orgasmo, éxtasis o crisis histérica a través de los movimientos, acciones y gestos de la bailaora Petra Cámara? Síntoma de una época, el texto es significativamente anterior a la publicación de *Iconographie photographique de la Salpêtrière* en 1878, año en que no sólo se populariza la histeria, sino que se incluye la primera exhibición de canciones y danzas de un pueblo africano en la Exposición Universal de París. En el libro se hizo constar por primera vez la enfermedad de la *hysterical chorea*, entre cuyos síntomas estarían saltos, ataques epilépticos y demás contorsiones y convulsiones. En la serie de fotografías que se encuentran en el texto se expone todo un inventario de gestos y su espectacularización, los cuales remiten a ademanes ya dados en la historia cultural y muy en boga en el mundo escénico del momento: “poses, crises, cris, «attitudes passionnelles», «crucifiements», «extases», toutes les postures du délire.” (Didi Huberman 1982: 5). A través de la patologización de tales gestos y movimientos se resitúa desde la perspectiva clínica la explosión de danza de finales del siglo XIX, como muestra por ejemplo la comparación de dos poses histéricas –en *Iconographie photographique de la Salpêtrière* (1876-80) y otra imagen de la conferencia “Une extatique” del Dr. Pierre Janet en el Institut Psychologique International de 1901– con la posición de puntas del ballet desarrollada por Genevieve

²¹³ Fíjense en las similitudes de este texto con la interpretación que dan Charcot y Richer dan del baile de San Vito, escena que aparece en un grabado de Hondius de 1642 a partir de un dibujo de Pieter Brueghel el Viejo (1564):

“Una serie de mujeres, sostenidas por dos hombres y precedidas por gaiteros que soplan a pleno pulmón en sus instrumentos, se dirigen bailando en fila india hacia una capilla que se ve en la lejanía y donde sin duda se encuentran depositados los restos del santo. Son gente del pueblo pues sus vestiduras se asemejan a las de los campesinos que figuran en los cuadros de Téniers y de Brauwer. De vez en cuando la procesión se deshace; varios peregrinos, atormentados por ataques cuyo carácter no podemos desconocer, gesticulan, se contorsionan y se debaten bajo el abrazo de sus compañeros; éstos –y quizás ésta sea su función principal– hacen el máximo esfuerzo para contenerlos e impedir que caigan al suelo. Se ve que la escena es muy animada; también debía de ser muy ruidosa, pues algunos de los energúmenos parecen desgañitarse gritando.” (Charcot/ Richer 2000: 55-56)

Gosselini en 1815 y el arqueamiento de la espalda de las vueltas quebradas de los bailes españoles en la foto de Man Ray *Explosante Fixe* de 1934 –imágenes que han sido ya registradas en el capítulo segundo de esta investigación–.

Es danza, pero es también patología; hablamos de registros clínicos, pero también de fotografías artísticas: son *Pathosformel*, expresiones tanto de lo pasional como de lo patológico. El arte se convirtió en un punto de apoyo para el diagnóstico y las mismas fotografías de las histéricas de la Salpêtrière no responden a un canon exclusivamente científico, sino que se manifiestan como obras que, aparentando decir sólo la enfermedad, reflejan las neurosis y obsesiones del momento y transitan desde los gestos escénicos de la danza a su observación dentro del diagnóstico clínico. La conjunción entre clínica y arte fue muy permeable y ambos campos, más que colindar, llegaron a confundirse y generaron sus respectivos vocabularios gestacionales desde la hibridación y el intercambio simbólico. Con posterioridad a *Les démoniaques dans l'art* de 1887, Charcot y Richer publicaron también en conjunto *Les difformes et les malades dans l'art* (1889) y *La danse macabre du Bar* (1893). Richer publicará además en solitario *Anatomie artistique. Description des formes extérieures du corps humain au repos et dans les principaux mouvements* (1890), *Les hermaphrodites dans l'art* (1892), *L'anatomie dans l'art: proportions du corps humain, canon artistiques et canon scientifiques* (1895), *Physiologie artistique de l'homme en mouvement* (1895), *Nouvelle anatomie artistique du corps humain* (1906), *L'anatomie et les arts plastiques* (1907) y *Nouvelle anatomie artistique* (1910).

La conjunción entre danza, fotografía e histeria no sólo se dio en la voluntad de inventariar las poses que transcurrían a lo largo de las cuatro fases de una crisis histérica que nombró Charcot –fase epileptoide, clownismo, actitudes pasionales y delirio terminal (véase Didi-Huberman 1982: 113)–, sino también en el concepto de aura histérica o lo que Charcot vino a denominar “le prodrome de l’attaque hystérique” (en Didi-Huberman 1982: 98).

Aura era un término de la medicina griega desde Galeno que venía a significar aquel “souffle qui «traverse le corps» au moment ou celui-ci va juste se trouver plongé dans le pàtir et dans la crise.” (Didi-Huberman 1982: 98)²¹⁴ En 1896 el doctor Baraduc publicaba el

²¹⁴ Así define Didi-Huberman (2007: 134) el concepto de aura: “*Aura histérica*, una sensación de quemadura ácida en todos los miembros, los músculos retorcidos y como en carne viva, ese sentimiento de ser de cristal y rompible, un *miedo*, una retracción del movimiento, un desasosiego inconsciente en el andar, en los gestos, en los movimientos. Una voluntad perennemente tensa en los gestos más simples. El rechazo al gesto simple.

libro *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*, en el que muestra una imagen de un niño en cuya fotografía dice aparecer el aura de la fuerza vital. Es decir, a través de la imagen no se revela la imagen misma en cuanto que realidad material, sino una cuestión de fuerzas. La fotografía se convierte en testigo del soplo de vida que excede lo material, pero que al mismo tiempo lo atraviesa. Las iniciales fotos de Baldus y Nègre de fluidificación del movimiento se consolidan en esta captura de la presencia de tal fuerza vital que devendrá en aura histérica. Es decir, la fotografía consigue materializar el exceso de movimiento asociado a la histeria, mas ahora ya no como mero catálogo de poses, sino como energía excedente al cuerpo aunque también incorporada, en la medida que lo atraviesa, al cuerpo.

En un proceso metonímico, la fotografía, la cual era en un principio sólo medio de exposición de un aura histérica, acaba siendo en sí identificada como espacio aureático y acaba existiendo a través del desplazamiento metonímico una coincidencia semántica entre fotografía, histeria y aura. Como señala Didi-Huberman, la fotografía, en sí misma intermitente y advenediza, acaba identificada con la propia intermitencia y advenimiento de la crisis histérica. De igual modo que sobre la histérica adviene un soplo vital excesivo y una crisis, al espacio fotográfico se le impone una presencia aurática que le hace materia de crisis histérica y en sí técnica histérica que se construye entre advenimientos de fuerzas, condensación de movimientos y poses discontinuas.

“El griego *hystérique* se traduciría como: aquella que siempre se retrasa, la intermitente. Sí, la histérica es intermitente, ella es la *intermitente de su cuerpo*: vive en el riesgo y la desgracia de equivocarse constantemente sobre la pertenencia de su cuerpo, siente que tal vez no sea el suyo, a menudo intenta incluso tomar el cuerpo de otro por el suyo mismo, y este riesgo es una vacilación sin fin y una tentativa recurrente de poner término a la vacilación, un cuestionar sin tregua de la desgracia: ¿dónde, dónde colocar ese cuerpo?

Al temporalizar el sentido según esa vacilación, ese riesgo y esa intermitencia, la histérica experimenta como un *fuera-de-sí* en su relación con el tiempo, ese fuera-de-sí que deja estela, y huellas, y síntomas, en lo visible: [...] Esa estela podría ser el *aura*, un soplo, acariciando su cabellera, portando a su espíritu como unos ruidos extraños. Un *deseo*, algo del futuro que afecta a la representación y en lo que un sujeto, una loca, autodetermina todo su poder. Una *desgracia*, sencillamente aquella,

Una fatiga abatidora y central, una especie de fatiga de muerte. La sensación de una *oleada*: Augustine decía que parecía que un soplo subiese desde sus pies hasta su vientre, y luego desde su vientre hasta su cuello.”

ya, de un «curso incierto y cambiante de los acontecimientos», significado del propio término griego *aura*.” (Didi-Huberman 2007: 149)

NINFOMANÍA

“La «ninfa» ejercía atracción, pero también provocaba ansiedad.”
Gombrich (1992): *Aby Warburg. Una biografía intelectual*

“La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.”
Baudelaire (1857), *Les fleurs du mal*

Atendiendo a estas consideraciones acerca de la intersección entre danza, fotografía y cine a lo largo del siglo XIX y los inicios del siglo XX se observa que el movimiento en la imagen se deja decir de muchas maneras: intermitencia, fuerza, fluidez, tendencia, superposición, anomalía, excepción, adición, montaje, crisis, paroxismo, inminencia, emborronamiento, lapso, ornamento, pie, músculo, metonimia, condensación, interrupción, advenimiento, aparición intempestiva... El frenesí dionisiaco se convoca en la imagen a través de múltiples acciones y objetos de los cuales bebe Warburg en su proyecto iconológico. Mas, ¿cuál es el rostro que ejecuta tales acciones y porta tales objetos?

Aunque estamos en un momento histórico en el que la cuestión de la identidad está dejando paso a un sujeto entendido como conjunción o receptáculo de fuerzas, o incluso se está planteando un predominio de la acción sobre la cuestión del actor, ese patrimonio del *pathos* que se hereda a través de la imagen necesita todavía de un cuerpo portador y medio de la toxicidad. Como ya vimos en el análisis del texto “Dürer und die italienische Antike”, Warburg personifica inicialmente ese medio de transporte del arrobamiento en las vehementes Ménades y Bacantes de la Antigüedad. La asociación persistente del *pathos* trágico con lo femenino le sirve a Warburg para poner cuerpo de mujer al estatuto físico de las *Pathosformel*. Mas las danzantes de Dioniso no conservarán una identidad fija, sino que se convertirán en una figura fluida, obligada a transitar entre múltiples identidades y que, justamente en cuanto tal, porta el propio movimiento como categoría identitaria, es decir, la metamorfosis como paradójica seña de identidad del eterno femenino: Salomé, Judith²¹⁵, la

²¹⁵ El personaje de Judith hace referencia al mito bíblico. En plena guerra entre Israel y Babilonia, la viuda hebrea Judith consigue engañar a Holofernes, general del ejército babilónico, quien se ha enamorado de ella. Judith le hace creerse correspondido y acude por la noche a su tienda de campaña. Allí lo seduce hasta emborracharlo y cuando él se desmaya, lo decapita, otorgando con ello la victoria al ejército de Israel.

Hora de Otoño²¹⁶, la Ninfa²¹⁷, Medea... La mujer-movimiento está obligada a ser idea platónica que se reinscribe como una colección de síntomas, los cuales remiten toda identidad diferenciadora a una misma toxicidad y patología: ser mujer, ser movimiento, dinámica que es inexorable pero también inaprensible, ergo, constituirse como una contradicción andante.

“El pathos trágico del arte griego se centra generalmente en torno a la figura de una mujer: los sangrientos mitos de Medea, de Penteo, de Orfeo o de Níobe van presentándose uno tras otro junto con las imágenes del duelo, en las que la figura de la ménade o la mujer frenética adquiere un nuevo significado: el mito de Meleagro y el de Alcestes. Son los símbolos visuales en los que la experiencia dionisiaca de un pasado oscuro y distante encontró expresión en el arte helenista: la forja en la que fueron acuñados los superlativos del gesto, de la que sacaría fuerza el arte de épocas posteriores, pero a cuyo peligroso hechizo sucumbiría si careciera de la fuerza mental para asimilar su mensaje.” (Gombrich 1992: 272)²¹⁸

²¹⁶ “Las Horas son hijas de Zeus y Temis y hermanas de las Moiras. Son tres: Eunomia, Dice y Eirene, o sea, Disciplina, Justicia y Paz. Sin embargo, los atenienses las llamaban Talo, Auxo y Carpo, nombres que evocan las ideas de brotar, crecer y fructificar. Las Horas tienen un aspecto doble: como divinidades de la Naturaleza, presiden el ciclo de la vegetación; como divinidades del orden (hijas de Temis, la Justicia), aseguran el equilibrio social.

En el Olimpo representan papeles diversos: velan en las puertas de la mansión divina, y a veces pasan por haber criado a Hera, de la cual son servidoras; desenganchan los caballos de su carro y, en otra parte, se encuentran realizando la misma función cerca del Sol. Figuran también en el séquito de Afrodita con igual título que las Cárites y en el cortejo de Dioniso, así como entre las compañeras de Perséfone. Finalmente, Pan, el dios de los bosques y los rebaños, se complace en su compañía.” (Grimal 2006: 276)

²¹⁷ “Las Ninfas son «doncellas» que pueblan la campiña, el bosque y las aguas. Son los espíritus de los campos y de la Naturaleza en general, cuya fecundidad y gracia personifican. En la época homérica pasan por ser hijas de Zeus. [...] Habitan en grutas, donde pasan la vida hilando y cantando. Con frecuencia forman el séquito de una divinidad importante –en particular Ártemis– o de una de las propias ninfas, de más alto rango, como ocurre con las criadas de Calipo o de Circe.

Existen varias categorías de ninfas, que se distinguen por el lugar donde éstas habitan: las Ninfas de los Fresnos, las *Meliades* parecen ser las más antiguas; son hijas de Urano, no de Zeus. Luego las Náyades, que viven en las fuentes y las corrientes de agua. Las Nereidas se consideran a menudo como ninfas del mar en calma. [...] En las montañas viven unas ninfas llamadas Oréades, y en las florestas, otras que llevan el nombre de Alseides (del griego *bosque sagrado*). [...]

Las ninfas desempeñan un importante papel en las leyendas. Divinidades familiares a la imaginación del pueblo, intervienen, como nuestras hadas, en muchas narraciones folklóricas. Se encuentran muy a menudo como esposas de un héroe epónimo de una ciudad o un país [...]. Sus amantes ordinarios son los espíritus masculinos de la Naturaleza: Pan, los Sátiros, Priapo, etc. Con frecuencia, los grandes dioses no desdeñan sus favores: se unen a Zeus, Apolo, Hermes, Dioniso, etc.” (Grimal 2006: 380-381)

²¹⁸ He aquí, con ayuda de Grimal (2006), algunas notas en referencia a las biografías de estos personajes míticos para orientarse con la cita de Warburg. Medea mata a sus hijos y a Creúsa, quien iba a ser esposa de su gran e ingrato amor Jasón. Penteo es asesinado por su madre Ágave porque anduvo mirando lo que no debía: agazapado en un árbol trató de fisgonear una fiesta dionisiaca de las bacantes en el monte. Orfeo, quien sólo quería que le dejaran tranquilo y tocar su música sin ser molestado por la sociedad, ya retirado en el monte, acaba asesinado por las ménades o mujeres tracias. Níobe fue una heroína urbana hija de Tántalo y madre de catorce hijos, quien por ofender a Leto, quien sólo tenía dos hijos, pagó el castigo de Apolo y Artemisa, quienes mataran a todos sus hijos. Transformada en piedra, hizo alarde de canto rodado y se acabó lanzando al vacío desde un precipicio. Meleagro, con motivo de la caza de un enorme jabalí, fue castigado por Artemisa, maldecido por su propia madre –con el atenuante de que Meleagro había asesinado a los hermanos de su madre–, y acosado por las Furias. Harto de todas, se retiró de la escena pública y se encerró en su

• LA MUJER-MOVIMIENTO

La primera aparición de la imagen-movimiento en Warburg es la figura de la ninfa a través de su escrito de 1893 sobre *El Nacimiento de Venus y La Primavera de Botticelli*. En su disertación Warburg se posicionó contra la tesis de Vasari, quien consideraba que en el arte se había producido un desarrollo progresivo de la técnica con el fin de poder imitar la naturaleza cada vez más fielmente. Vasari sostenía la tesis de un naturalismo progresivo en la historia del arte. Por el contrario, Warburg se desvió “de la línea recta del progreso” (Gombrich 1992: 55). Consideró, en oposición a los prerrafaelistas del siglo XIX, que Botticelli o Filippo Lippi no perseguían a través de las formas elegidas el aproximarse al ideal naturalista, no trataban de “ plasmar la realidad de manera fidedigna” (Gombrich 1992: 54), sino recuperar el ideal de belleza de la Antigüedad presente ya en la escultura romana y la poesía latina (véase Gombrich 1995: 59). Por lo tanto, la historia del arte no necesariamente servía a una idea de progreso naturalista, sino que se componía de saltos de montaje y anacronismos, rompiendo con ello toda posibilidad de un temperamento teleológico en la historia del arte.²¹⁹

En la figura de la Ninfa, Warburg personificará “el problema del personaje femenino en movimiento rápido” (Gombrich 1992: 19; véase también Stolzenberg 2012: 7), investigación que inicia en su tesis sobre Botticelli entre 1888 y 1891. Esta investigación de Warburg sobre el Quattrocento italiano es central para entender por qué el movimiento y el vestido se tornan una cuestión central en su análisis del mundo clásico y de qué manera ambas cuestiones están relacionadas. Frente a la tendencia moderna que se instala en el

propia casa. Alcestes era la hija de Pelias. Abnegada y bella a partes iguales, decidió morir para que no muriese su marido Admeto. El héroe Heracles –y no, curiosamente, su agradecido marido– bajó a los infiernos a rescatarla y Alcestes volvió al mundo de los vivos más bella y abnegada que nunca. Se comenta que no llegó nunca a separarse de Alcestes.

²¹⁹ Así expresa Didi-Huberman en el prólogo de la obra de Michaud (2007: 12-13) la peligrosidad de la propuesta de Warburg para una historia del arte:

“[...]the nymph with the serpent (femininity, bestiality), painting with dance (represented movement, executed movement), Medici Florence with Native American New Mexico (historical past, present-day origins), and so on. This excess no less than this access contains something dangerous, something I would call symptomatic. It is dangerous for history itself, for its practice and for its temporal models: for the symptom diffracts history, [...], a collision of heterogeneous temporalities (time of the structure and time of the rending of the structure). [...]

To invent a knowledge-montage in art history meant to renounce evolutionary –and teleological– schemata in place since Vasari. [...] To create a knowledge-montage was therefore to reject the matrices of intelligibility, to break through the age-old guardrails. This movement, with its new “allure” of knowledge, created the possibility of vertigo. [...] The image is not a closed field of knowledge; it is whirling, centrifugal field. It is nor a “field of knowledge” like any other; it is a movement demanding all the anthropological aspects of being and time.”

siglo XVIII y que caracterizó la Antigüedad como “quietud” e “imperturbada serenidad de su belleza mayestática”, Warburg recupera la inclinación renacentista del Quattrocento, época que se interesó por la Antigüedad en cuanto que portadora de “movimiento gracioso y apasionado” (Gombrich 1992: 65). Inclinación warburgiana que, además, no sólo se vuelca hacia el Renacimiento como objeto de estudio, sino que se desarrolla en el marco de la epistemología del movimiento que se está dando en la modernidad que habita Warburg a través del cine, la fotografía, la histeria y la danza. La obsesión de Warburg por el movimiento en el Quattrocento italiano no sólo nos traslada a un debate histórico, sino que nos acerca a un síntoma de la modernidad del fin de siglo: *art nouveau*, cine, fotografía, histeria, danza, moda.



3.22. Sandro Botticelli (1484), *El nacimiento de Venus*, Galería Uffizi, Florencia.

“Para Warburg y sus coetáneos, el goce de las líneas onduladas, de los ropajes ondeantes y de los cabellos en espiral no fue solamente un problema histórico; nos hallamos en el periodo del nacimiento del *art nouveau*, en el que los «manierismos» de Burne-Jones y Walter Crane ejercieron una fascinación sobre numerosos artistas.” (Gombrich 1992: 66)

En torno a 1900 lo helénico, el mundo de los griegos, se había convertido en un lugar común, una evocación que se compartía en el sentimiento de la época y en la que cabían todo tipo de sueños eróticos disfrazados de expectativa antropológico-cultural. La figura de

Salomé era señal de la conjunción ideológica de exotismo y erotismo a través de su encarnación en la *femme fatale* (véase al respecto Brandstetter 1995: 46).



3.23. Sandro Botticelli (1477-78), *La primavera*, Galería Uffizi, Florencia.

En paralelo a tal imaginaria, como explica Quiguer (1977: 137-150), se dio también un neoprerrafaelismo a través de la recepción de poemas de Rilke como “La princesa blanca”, el ballet romántico o las figuras decorativas del *Modern Style* de la época. Se presentaba la belleza de las mujeres dentro de un canon virginal y espectral: mujeres de hombros estrechos, cuellos frágiles, piel pálida, vestidas en trajes blancos y velos, con cabellos áureos al viento (véase Quiguer 1977: 137-150).²²⁰ Es la mujer que encarna el espíritu, el magnetismo cósmico, lo místico. El alma se seculariza, erotiza y proyecta sobre un cuerpo de mujer-niña que viste de blanco, simbolizando el sueño y la distancia poética. En esa Lolita inmaculada se da un misticismo secular. Se produce la fusión del paisaje y el cuerpo femenino en lo decorativo del *Art Nouveau*, y esa Madonna aterrizada se convierte en máscara del supuesto carácter verdadero y amenazante de lo femenino: la mujer inmoral que rompe todos los tabús, el frenesí de las Ménades que reta las leyes de la ciudad, lo femenino de la exageración incontrolable en el desbordamiento histérico, la atemorizante Salomé finisecular. La Lolita helénica que transita ligera y de puntillas por el mundo

²²⁰ Sobre la cuestión del cabello femenino en la historia del arte y la poesía véase Bornay (1994). Sobre el tema del drapeado en la historia del arte acúdase a Didi-Huberman (2002).

esconde tras su sosería apolínea el frenesí dionisiaco. La mujer que danza, camina o aparece en actitud de movimiento por la imagen condensa lo religioso que se ha abandonado en la secularización del mundo urbano: lo sagrado, en cuanto que abrazo cósmico con el mundo y en cuanto que éxtasis violento no insertable en la razón, se convierte en una delicada andariega o bailarina.²²¹ *Yo sólo creería en un dios que supiera bailar.*

Warburg comenzó analizando *El Nacimiento de Venus* de Botticelli. En su contemplación de esta obra nació una obsesión que recorrió su producción intelectual hasta prácticamente su muerte: la figura polimórfica de la Antigüedad que el Renacimiento bautizó como ninfa, tema al que Warburg volvió permanentemente. Como señala Gombrich, éste es central en su obra y se rastrea hasta su conferencia del 19 de enero de 1929 en Roma y sus notas de ese mismo año, escritas meses antes de morir.²²² A la izquierda de Venus aparece, según Warburg, la diosa de la primavera, personaje femenino que le inquietará y que cobrará múltiples nombres a lo largo de su obra. Se trata del personaje femenino que entra en escena corriendo, caminando con ligereza, con los cabellos ondeantes o lo que Warburg denominará “peinado de ninfas” (Gombrich 1992: 70), y portando amplios vestidos y accesorios móviles –lo que denominó *dynamisierende Zusatzformen* (accesorios dinamizantes, que aportan movimiento)–. Estos elementos móviles dan cuenta de su tránsito frente a la quietud de las demás imágenes con las que comparte lienzo.

Como señala Gombrich (1992: 69-70), la mujer vestida con gasas etéreas y que se introduce en movimiento en el espacio de la imagen fue una obsesión del Quattrocento italiano, la cual Warburg recupera como motivo central de sus reflexiones.

²²¹ Esta tesis de la polaridad de las *Pathosformel*, la cual es una reescritura del mito del eterno femenino, es la que se encuentra en la polaridad entre Venus (nacida del semen que cayó al mar de la castración del dios del cielo Urano) y las Furias (nacidas de las gotas de sangre de Urano que cayeron a la tierra), imágenes añadidas a la polaridad intrínseca Ninfa-Bacante a la que hace alusión Warburg.

Georges Didi-Huberman plantea esta cuestión partiendo de otra polaridad que también aparece en Warburg: la polaridad entre Magdalena penitente y Bacante pecadora. En la Magdalena se esconde la Bacante, “la efracción en el orden simbólico”, siendo aquello que parece signo de lo apolíneo, también y sobre todo, un síntoma de lo dionisiaco. Es decir, que “Apolo es otra máscara de la irrupción dionisiaca”, así como Venus es síntoma de la Furia, la Ninfa es síntoma de la Ménade y la cristiana Magdalena es “la contraefectuación del paganismo” (Didi-Huberman 2009: 258).

²²² “Hay otro tipo de dificultad, ejemplificado por otro de los proyectos abandonados de Warburg; a saber, la correspondencia ficticia sobre la «ninfa» florentina que planeó junto con su amigo Jolles en 1900. Ninguno de los escritos publicado de Warburg lleva el sello del fin de siècle y del culto renacentista a la moda en aquellos años de manera tan plasmada y notoria como este abortado plan. Es natural que Warburg lo abandonara; no obstante, representa una parte relevante de la historia de su evolución interior.” (Gombrich 1992: 19)

“veían en «la Antigüedad» el modelo de un movimiento externo intensificado y cómo se apoyaban en los modelos antiguos siempre que se trataba de representar motivos accesorios en movimiento [*bewegstes Beiwerk*] –tanto en el ropaje como en los cabellos.” (Warburg 2005: 74)



3.24. Julia Margaret Cameron (1872), *Pomona*.



3.25. Adolph de Meyer (1919), *Two models at a table*
[fotografía para la revista de moda *Vogue*]

Se le dio el nombre general de “ninfa”, figura que surgió en el mundo clásico (véase al respecto nota 217). La figura de la ninfa quedaba fuertemente vinculada al mundo dionisiaco, siendo estas muchachas parte del cortejo que junto a sátiros y al dios Pan se divertía y celebraba por los campos. Además, es una figura que recuperaba el carácter agonal y sexo-político sobre el que Nietzsche asentaba la dialéctica, irreductible pero también inevitable, Apolo-Dioniso. Lo apolíneo acosa y persigue lo dionisiaco, quedando el orden musical y dinámico de este régimen sólo apresado en tanto que forma fósil. Tal es el caso de la ninfa Flora o Cloris, diosa de los jardines, quien fue acosada y secuestrada por Céfito, dios del viento; o el mito de Apolo y Dafne, en el que la corona de laurel se convierte en triunfo del acosador dios y símbolo de la muerte de la ninfa, quien ruega ser convertida en árbol ante la insistencia del violador Apolo; también el mito del baño de Diana y sus ninfas, espiadas por el cazador Acteón. El Renacimiento recuperó este motivo de “persecución erótica” (Gombrich 1992: 70), a través de diferentes motivos por los que Warburg quedó interesado: el *Ninfale Fiesolano* de Boccaccio, escrito entre 1344 y 1346 en que se narra la historia de amor entre el pastor Africo y la ninfa Mensola; las indicaciones de Leonardo para la representación de la ninfa o ángel poniendo “al descubierto los miembros cuando el viento presiona sobre las ropas ajustándolas al cuerpo” (Gombrich 1992: 102); las puertas del Vaticano de Filarete de 1433 en que se representa el baño de Diana (Elvira Barba 2008: 191); la *Fábula de Orfeo* de Angelo Poliziano publicada en 1491.²²³

Además, es en el Renacimiento cuando surge, añadida a su acepción teológica, la categoría estética “gracia” en referencia al movimiento en las imágenes o “belleza en la movilidad” (Soriau 1990: 622). Inicialmente aparece en la literatura a través de la noción subjetiva de la

²²³ En la tradición europea también hubo otras citaciones sintomáticas a la figura de la ninfa en las artes. Ya en 1732 Voltaire expresaba lo siguiente sobre la bailarina Camargo:

“Ah! Camargo, que vous êtes brillante!
 Mais que Sallé, grand dieux, est ravissante!
 Que vos pas sont légers et que les siens sont doux!
 Elle est inimitable, et vous êtes nouvelle;
 Les Nymphes dansent comme vous,
 Et les Grâces dansent comme elle!” (Voltaire citado en Bodeux 1935: 78)

Además, como señala Vigarello (2005), en el siglo XVIII los príncipes alemanes se hacen construir suntuosos palacios: Zwinger en Dresde –que posee una fuente llamada Nymphenbad–, Sanssouci en Postdam y Nymphenburg – la ciudad de las ninfas – en Munich.

Respecto a las artes escénicas, ya en el siglo XIX, en concreto en el año 1876, Mallarmé publica el poema “La siesta del fauno”, texto en el que tiene un lugar el encuentro de un fauno con una ninfa y que Nijinsky bailará en 1913 en el ballet *Preludio a la siesta de un fauno*, con música de Claude Debussy y estrenado en 1894. En la versión que Nijinsky realizó de este ballet hubo un gran escándalo ante lo que se entendió como un acto de onanismo oculto tras el disimulo de una pretendida siesta del personaje del fauno con el velo que se le cae a la ninfa.

belleza en Petrarca y lo grácil o gracioso será un calificativo persistente con el que se alude a la presencia de la ninfa en la imagen.²²⁴

Si bien Warburg abre paso a la figura de la Ninfa con la Diosa de la Primavera de Botticelli, sus antecedentes los encuentra en la Victoria romana y la Ménade griega, todas ellas expresiones para Warburg del paroxismo báquico, de la liberación de las formas sociales, de la emoción incontenida y el éxtasis desenfrenado (véase Gombrich 1992: 146, 170, 229, 275-78). De hecho, la Ninfa no se limitó a transfigurarse a ratos en una Ménade o a otros en una Victoria, sino que multiplicó sus nombres en una correspondencia personal entre Warburg y André Jolles que tuvo lugar en 1900, correspondencia que acabaron abortando tras dos escasas pero muy sintomáticas epístolas. Hypolitte Taine había dedicado en un pasaje de su *Viaje a Italia* (1866) algunos fragmentos a la ninfa que decía ver en el fresco de Ghirlandaio *La natividad de San Juan* (1486-90) en la capilla Tornabuoni de la Iglesia de Santa María Novella de Florencia. Warburg y Jolles recuperaron este tema para el contenido de sus cartas.



3.26. Domenico Ghirlandaio (1486-1490), *Nacimiento de San Juan Bautista*, capilla Tornabuoni, Iglesia de Santa Maria Novella, Florencia.

²²⁴ “Según Petrarca, el juicio de que algo es grato o hermoso no es un juicio sobre el objeto, sino sobre la reacción del hombre ante ese objeto; es un juicio subjetivo, como se denominará más tarde. Y el juicio de que algo es grato es un juicio típicamente estético, de lo que se desprende que el juicio estético no es un juicio sobre el objeto sino sobre el sujeto. Así, pues, la postura estética de Petrarca fue una postura subjetivista. La gracia de la forma (*formae gratia*) –razona Petrarca después de haber calificado la gracia como cualidad subjetiva– no es nada sólida (*solidum*), ni tampoco codiciada (*optabile*), y al lado de la virtud no representa ningún valor; como mucho, puede ser su adorno (*ornamentum*) agradable para la vista (*non inamoenum visui*). Petrarca combinaba así la interpretación subjetiva de la belleza con el desprecio por la misma, siendo éste el precio que tuvo que pagar por su visión nueva del problema.” (Tatarkiewicz 1991: 16-19)

“Detrás de ellas, cerca de la puerta abierta, corre –no, ésa no es la palabra, vuela, o más bien flota- el objeto de mis sueños, que lentamente adopta las proporciones de una encantadora pesadilla [*eines almutigen Alpdruckes*]. Una figura fantástica –¿debería llamarla una sirvienta [*Dienstmädchen*], o más bien una ninfa clásica?– entra en la habitación con un velo ondulante. Caramba, ¿es ésta la manera de visitar el cuarto de una paciente, aunque sea para felicitarla? Ese paso vivo, ligero y rápido [*lebendig leichte, aber so höchst bewegte Weise*], esa irresistible energía [*die energische Unaufhaltsamkeit*], esos andares prestos que contrastan con la actitud distante de los demás personajes, ¿qué significa todo ello?... A veces me parece como si la sirvienta se precipitase con los pies alados a través del claro éter en vez de correr por el suelo real [*mit beflügelten Füßen den hellen Äther durchschnellt*]... ¡Basta! Ya perdí mi corazón, y en los días de preocupación que siguieron, la veía por todas partes... En muchas de las obras de arte que siempre he admirado, he descubierto algo de mi ninfa. Mi estado variaba entre un mal sueño y un cuento de hadas... Unas veces, ella era una Salomé que bailaba con su mortífero encanto ante el licencioso tetrarca; otras, era una Judith que llevaba, orgullosa y triunfante, con paso alegre, la cabeza del general asesinado; luego, de nuevo parecía ocultarse en la gracia infantil del pequeño Tobías... A veces, la veía como un serafín volando hacia Dios para adorarlo y como un San Gabriel anunciando la buena nueva. La veía como una dama de honor expresando una inocente alegría en el *Sposalizio* o como una madre que huía, con el terror de la muerte reflejada en su rostro, en la Matanza de los inocentes. ... Perdí la razón. Era ella la que siempre daba vida y movimiento a una escena, por lo demás, tranquila. Realmente, parecía ser la encarnación del movimiento...; sin embargo, es desagradable estar enamorado de ella... ¿quién es?, ¿de dónde viene?, ¿la he visto antes? ¿Mil quinientos años antes quiero decir? ¿Proviene de un noble linaje griego [*von altgriechischem Adel*] y su bisabuela tuvo una aventura con alguien de Asia Menor, Egipto o Mesopotamia?” (carta de André Jolles a Aby Warburg citada en Gombrich 1992: 108-109)

“En la caza de las cabezas: Judith, Salomé, la ménade, pasando por la Ninfa como portadora de fruta, la Fortuna, la Hora del Otoño, hasta la servidora de agua en el pozo, Raquel en el pozo²²⁵, la extintora del incendio del Borgo²²⁶.” (carta de Aby Warburg a André Jolles citada en Gombrich 1992: 266)

Además del panel 32 de *Atlas Mnemosyne*, dedicado a diferentes danzas y cuyo título introductorio dice “Caricatura. Baile con la mujer en el centro. *Voeu du Paon. Quaresima*. Vasos de los monos. Caricatura de los monos. Baile de las mujeres alrededor de las calzas [cfr. Danza del sacerdote, muerte de Orfeo]. Herramienta como vehículo” (Warburg 2000:

²²⁵ Raquel es la esposa de Jacob en la Biblia. Se encontraba cogiendo agua de un pozo cuando la vio su primo Jacob, quien quedó enamorado de ella y tuvo que trabajar siete años como pastor para el tío de Raquel, Labán. Jacob fue engañado y tuvo que trabajar otros siete años más, pues en la boda quedó desposado con la hermana de Raquel, Lea, quien conocía por Raquel las señas que debía hacer a Jacob en la boda para hacerse pasar por Raquel, quien renunció a casarse con Jacob para que su hermana no fuese humillada en público.

²²⁶ *El incendio del Borgo* es un fresco de Giulio Romano, artista del taller de Rafael Sanzio, pintado en 1514. Representa un incendio que se produjo en Roma en el año 814 que, al parecer, fue sofocado milagrosamente por el papa Leon IV, quien hizo la señal de la cruz desde una ventana del Vaticano. Warburg atribuye tal acción extintora a uno de los personajes femeninos de la escena.

54-55) y algunas imágenes de los paneles 50-51 (Warburg 2000: 92-93), Warburg dedica los paneles 46 “Ninfa. «Eilbringitte» en el círculo de Tornabuoni. Domesticación“ (Warburg 2000: 84-85) y el panel 47 “La ninfa como ángel custodio y como cazadora de cabezas. Transporte de la cabeza. «Regreso del templo» como protección del niño en ambiente extraño (figuras de Tobiuzzolo como modelos)” (Warburg 2000: 86-87) específicamente a la figura de la Ninfa.

Merece también la pena citar algunos párrafos intermedios entre la correspondencia inicial de 1900 con André Jolles y su proyecto final de *Atlas Mnemosyne* para mostrar que la encarnación poliédrica del personaje de la Ninfa no se limitó a un comentario anecdótico extraacadémico, sino que recorrió el pensamiento de Warburg de una manera central. Incluso es de señalar que el concepto de *Pathosformel* surgió a partir de la identificación inicial del concepto de mujer-movimiento o ninfa en el artículo de Warburg de 1905 “Acerca de las *imprese amorose* en las más antiguas estampas florentinas“, texto acerca de la representación de la noble italiana Lucrezia Donati junto con su amante Lorenzo de Medici en un grabado que se atribuye a Baccio Baldini de alrededor de 1465.



3.27. Baccio Baldini (h. 1465), Grabado florentino con Lorenzo de Medici y Lucrezia Donati

“Ciertamente los *tondini* se colocaban sobre las tapaderas de las scatoline [cajitas] o *bosoli da spezie* que los amantes del Quattrocento ofrecían a sus parejas. [...] En la mayoría de los *tondini* aparece representada una pareja de enamorados y no faltan sus blasones, lo cual es un claro indicio de que, de alguna manera, estos grabados pertenecen a aquel arte cortesano que debía proclamar, o bien recordar discretamente, las relaciones personales de su comitente. [...] en las tapaderas de las

scatoline d'amore se manifiesta este extraño dualismo, olvidado hasta ahora a pesar de su incuestionable evidencia, en el que el rígido realismo de los ropajes parece ensamblarse felizmente con las agitadas vestimentas *all'antica*. [...] ¿Habría que ver a Lucrezia Gondi en esta extraña ninfa vestida a la antigua? No tenemos noticia de ninguna Lucrezia Gondi-Ardinghelli que fuera amante de Lorenzo; sin embargo, existe otra Lucrezia de la cual, no sólo nos consta que fue su amante, sino que ha alcanzado la fama gracias a la veneración platónica-poética que le profesaba el Magnífico: se trata de Lucrezia Donati, con la que Lorenzo debió haberse relacionado al menos desde 1467. [...] la vestimenta de Lucrezia pertenece a esa característica fase de transición, entre el lujo exagerado de la moda *alle francese* y el idealista y ligero de la moda *all'antica*. [...] es así como aparecen las Victorias de los arcos de triunfo romanos, o aquellas ménades danzantes que, conscientemente imitadas, se encuentran por primera vez en las obras de Donatello y Filippo Lippi. Estas figuras revivieron el más noble estilo antiguo de la vida agitada; la misma vida que anima a la Judit, o al arcángel Rafael que acompaña a Tobías, o a la Salomé danzante, figuras aladas que alzaron el vuelo desde los talleres de Pollaiuolo, Verrochio, Botticelli y Ghirlandaio, y que son producto del feliz injerto del brote eternamente joven de la Antigüedad pagana en el tronco seco de la pintura burguesa «flamenquizante».“ (Warburg 2005: 135-140; véase también Raulff 2003: 26)

„Un proceso similar puede observarse, *mutatis mutandis*, en el ámbito del lenguaje gestual del arte cuando, por ejemplo, la Salomé danzante de la Biblia aparece como una ménade griega, o cuando la criada que porta un cesto con frutos de Ghirlandaio acude presurosa al estilo de una Victoria, conscientemente imitada, de un arco de triunfo romano.“ (Warburg 2010: 3)

Por tanto, si bien esa correspondencia breve entre Warburg y Jolles es anecdótica en cuanto a su volumen y su tono informal respecto a la presupuesta solemnidad académica, su contenido es esencial para comprender el universo warburgiano. La Ninfa es el sueño y la pesadilla de un Jolles y un Warburg enamoradizos y, al mismo tiempo, atemorizados por un mismo prototipo femenino de carácter performativo, pues si bien ellos sólo pretenden dar cuenta de la Ninfa, en realidad están construyendo y cristalizando el símbolo a través de tal aparente descripción. La Ninfa, la mujer que danza o camina grácilmente, es el símbolo de lo sublime, pero también de lo informe, lo grotesco, lo no-pensable, lo incontrolable. Supone la reaparición contemporánea de la Mujer como idea platónica, esa que sería al mismo tiempo todas las mujeres y a la vez ninguna: la Salomé danzante, la astuta Judith, la madre que protege a sus hijos en el episodio de la Matanza de los Inocentes que se relata en el Evangelio de Mateo, el ángel de Dios como símbolo de lo hermafrodita feminizado, la dama de honor, la Victoria romana, la Nike griega, la diosa Fortuna.

Se trata de esa mujer cuya propia condición de existencia es ser carácter alegórico y que, como el concepto de naturaleza, acaba configurándose como el cajón de sastre en que el pensamiento coloca y sublima sus temores, sus límites, sus exclusiones y su violencia. La Ninfa, el símbolo de la mujer-movimiento, no es un sujeto en sentido ilustrado, no es una ciudadana, es un constructo del intelectual escondido tras la sombra de su propia ensoñación romántica y es, como dice Jolles, “la encarnación del movimiento”. Allí donde el movimiento aparece personificado en una ninfa, esa mujer de mujeres, en esa idea platónica de mujer-movimiento, aparece el temor a la cabeza decapitada del varón, el erotismo y la danza de Salomé contra la cabeza de Juan Bautista, como si la desconfianza del “espíritu de la pesadez” nietzscheano asomase de nuevo frente a estos renacentistas pies ligeros que transitan por el espacio de la imagen.

No obstante, si bien nuevamente aparece la dialéctica nietzscheana en el planteamiento warburgiano, la diferencia entre Nietzsche y Warburg radica en la presuposición de citabilidad o silencio de Dioniso. Por un lado, Nietzsche daba cuenta a través del espíritu de la pesadez de un margen con el que la filosofía choca, pero que no puede nombrar: a través de la imagen-movimiento la filosofía enuncia un límite del que no puede dar cuenta, tan sólo advertir. Por otro lado, Warburg emborrona la densidad de ese margen y hace de la solidez de esa confrontación una frontera porosa: el velo de Maya no es la cerradura de lo dionisiaco sino justamente su alcoba. Lo dionisiaco se deja hablar en lo apolíneo y, como el mito de Apolo y Dafne, el dios de la divina distancia acaba portando sobre su cabeza la señal laureada de la ninfa. Esto ya lo señalaba Lessing (1985: 197) a través del personaje de Helena de Troya. Ella se pone el velo para cubrirse y, sin embargo, los ancianos la miran lúbricamente porque “lo que miran lujuriosos no es sino una forma velada y oculta.”

- **LO TUYO ES PURO TEATRO O DE LA CORRUPCIÓN BARROCA**

Para Warburg, la Ninfa era una figura que señalaba una contradicción social que nacía en el Renacimiento a través del contraste entre “la inmovilidad impasible” de los personajes y “el movimiento superexcitado” de esta mujer en la imagen (Gombrich 1992: 141). Este contraste, que surgió en un sentido positivo y creativo, acabó sin embargo desembocando en la corrupción barroca del gesto, símbolo de la decadencia del patetismo por su sobreactuación y por la transformación del discurso provechoso del contraste entre movimiento e inmovilidad en una dialéctica destructiva.

Warburg se posicionaba contra la visión más sentimental del Renacimiento y también contra la más individualista, la cual veía en tal época el nacimiento del hombre moderno como triunfo del hombre sobre sí mismo. El Renacimiento significaba para Warburg la emancipación a través de un conflicto social en una sociedad que venía del contexto medieval. Este conflicto entre el Estado feudal y el individuo moderno se manifestó estéticamente en el contraste entre la expresión de una emoción incontinida, la cual se personificaría en la Ninfa como expresión de un dionisismo liberado y sin ataduras, y una emoción moderada y domesticada, perfilada entre normas sociales. La Ninfa en el Quattrocento representaba “el resurgir del gran estilo, el retorno de la expresión apasionada en el movimiento y en los gestos sancionada por la antigüedad pagana” (Gombrich 1992: 134, 170, 229).

Warburg localiza el renacimiento de lo clásico en el Quattrocento italiano. Eco de la violencia menádica y el desenfreno báquico a través de la iconografía de los sarcófagos romanos, la Ninfa irrumpe en el salón del fresco de Ghirlandaio. Genera con su entrada un contraste entre un paganismo revivido y pasional respecto a la “complacencia burguesa” de la sociedad florentina (Gombrich 1992: 162). La Ninfa es una figura que carece del estilo realista y decorativo de la estética “*alla francese*” y liberaba “un nuevo estilo idealizante *all’antica*” (Warburg en Gombrich 1992: 155). Vestida con túnicas, velos y el cabello suelto encarnaba la liberación de la emoción incontinida y era muestra de la emoción al desnudo, “expresión natural de las pasiones humanas”, “un re-despertar a la belleza de la humanidad no desvirtuada” (Gombrich 1992: 146) frente a los convencionalismos y normas de urbanidad de la sociedad pudiente. La *Pathosformel* de la ninfa, “liberación respecto de los límites restrictivos de la pintura de época” (Gombrich 1992: 168), señala un contraste y una lucha de fuerzas entre la civilización y el primitivismo, entre el semblante que esconde la emoción y la expresión de una emoción sin semblante o al desnudo.

Para Warburg, el fresco de Ghirlandaio señalaba la convivencia de dos filosofías opuestas que convivieron en el primer Renacimiento florentino de manera constructiva. La oposición entre el movimiento de la Ninfa y el estatismo de los demás personajes del salón indicó, según Warburg, la ecuanimidad de la polaridad civilización-paganismo de ese primer Renacimiento. El contraste provocaba un equilibrio armónico entre dos tendencias: la

expresión fisionómica en momento de mayor excitación (*pathos*) y la contemplación más profunda (*etbos*), la convivencia de la norma y el exceso.

“Cuando las filosofías opuestas de la vida mueven a los miembros de una sociedad a un partidismo apasionado y conducen a una lucha a vida o muerte, producen una decadencia irremediable de la sociedad. Y, sin embargo, dichos contrastes pueden dar, asimismo, al florecimiento de la cultura; sólo cuando el enfrentamiento de dichas fuerzas queda neutralizado y armonizado dentro de la mente del individuo y no resulta destructivo, dicho enfrentamiento propicia una fertilización mutua y una extensión de todo el ámbito de la personalidad. Una situación similar fue la que dio lugar al florecimiento de la cultura en el primer Renacimiento florentino.” (Warburg citado en Gombrich 1992: 62)



3.27. Carl Milles (1912), *Dancing Maenad*, Carl Milles Museum, Stockholm.

Es decir, inicialmente la polaridad de la imagen señalaba un conflicto o contraste que no necesariamente implicaba lucha o destrucción, sino que daba lugar a un equilibrio fructífero

en el cual los extremos conservaban un estado de equilibrio y convivían. Para Warburg (2005: 406), la “corrupción barroca”, cuya apertura se emplazaría en el descubrimiento de la escultura de Laocoonte en 1506, sería el momento histórico de desequilibrio de tal armonía de contrastes. Esto lo señala a través de dos desplazamientos semánticos en la imagen. Por un lado, el patetismo alcanza tal grado de inflación gestual que se produce un vaciamiento semántico del gesto en pos de una mímica artificial y teatral: el semblante de la Ninfa deja de ser honesto, no se revela un estado trágico de la emoción, sino la teatralización de la emoción convertida en drama moderno. Por otro lado, el contraste deja de ser ponderado para cobrar un sentido negativo y destructivo: la diferencia movimiento-serenidad genera lucha y el conflicto sólo puede ser entendido como ruptura y no como equilibrio entre contrastes.

Warburg ubicó este paso de la Antigüedad renacentista al drama barroco en el tránsito entre dos frescos de Ghirlandaio en la capilla Tornabuoni. El ya mencionado *La natividad de San Juan* era para Warburg expresión del equilibrio en el que conviven tanto la pasión sobrecogedora como el desapego que da la reflexión y las normas sociales; mientras que *La Matanza de los Inocentes* representaba “el polo negativo, la pérdida que sufriría el arte una vez se viese amenazado por una inflación de la invención clásica de la emoción suprema.” (Gombrich 1992: 171) En este fresco la liberación de las pasiones ha tomado toda la imagen y muestra a los personajes arrasados por una violencia y una gesticulación excesivas.



3.29. Domenico Ghirlandaio (1485), *La Matanza de los Inocentes*, Iglesia Santa Maria Novella, Florencia.

Cuando el *pathos* coloniza la imagen existen dos peligros: la teatralización de las pasiones y el progresivo acortamiento de la distancia reflexiva.

- EL CORRALITO DE LOS SÍMBOLOS

En primer lugar, en base a su repetición e inflación, las *Pathosformel* se vuelven –como señalaba Warburg en 1926– “energía gastada en la gesticulación sin alma” (citado en Gombrich 1992: 221). Es decir, la Ninfa, antes expresión de la emoción incontinida, es obligada a enmascararse acorde al mundo burgués, es impulsada también a portar un semblante en el que sigue predominando el gesto, pero éste se vacía de sentido. Si en el Quattrocento italiano teníamos una Ninfa entregada a las pasiones de manera honesta, la decadencia barroca conllevaría una Ninfa artificiosa. Las pasiones no se dejan ya mostrar con liberada inocencia, sino encorsetadas en un gesto simulado y falso, las *Pathosformel* se devalúan al convertirse, como señala Warburg en 1927 en su cuaderno de notas en “dinamogramas pictóricos desconectados” (*abgeschnürte bildhaften Dynamogramme*) (en Gombrich 1992: 235):

“[...] un aspecto del desarrollo hacia el Barroco fue el que los valores expresivos se viesen desconectados de esa acuñación que es la vida real en movimiento. [...] que una creación cargada de energía no se convirtiese en un dinamograma caligráfico.” (Warburg citado en Gombrich 1992: 235)

“En la concepción de Warburg, estas tendencias inflacionistas que transformaban la acuñación de la experiencia profunda en el papel moneda de las florituras vacías se debían principalmente a la prensa que difundía estas adaptaciones fáciles de un lenguaje de formas otrora expresivo por toda Europa: [...]” (Gombrich 1992: 235)

La depauperización del símbolo comienza con su reproductibilidad, con la posibilidad de su escritura, de ser “dinamograma caligráfico”, de poder ser *estudiado simulacro*. La inflación excesiva del *pathos* provoca su devaluación. Se produce un corralito de su valor simbólico ya que la imagen deja de remitir a un oráculo, fuerza o carga energética, a un valor de verdad de la emoción en estado primigenio, para convertirse en instrumento de masas, capitalizable, del cual se mantiene la forma pero se anula el contenido. El símbolo queda vulgarizado y la expresión de la Ninfa pasa de gesto comprometido con su emoción a una suerte de dionisismo domesticado, encorsetado, oblicuo, de pose ensayada que traiciona la univocidad primigenia de la emoción liberada.

Lo interesante es que Warburg no culpabiliza de la decadencia de los símbolos a un mal externo. Por el contrario, los símbolos en sí, la autenticidad de la liberación de formas, conlleva intrínsecamente su potencial ocaso. “[Hay] algo en el retorno a la grandeza del Olimpo y el *pathos* clásico que lleva en sí las semillas de la vacuidad teatral” –señala Gombrich (1992: 274). La polaridad de la imagen que plantea Warburg se deja decir de muchas maneras y esta dualidad es aquello que simultáneamente dificulta el acceso al autor pero también abre nuevos espacios de análisis sobre la imagen. La polaridad de las imágenes es el espacio de cúspide y ocaso del símbolo; es la convivencia en el mismo espacio semántico de la pasión desenfrenada y de la reflexión desapegada, de la emoción liberada y de las convenciones sociales; es el conflicto interior del personaje en la reflexión hacia la acción; es expresión del *pathos* como carga positiva encaminada a la salvación o como engrama negativo condenado al asesinato; es esperanza y es decadencia; es Apolo y Dioniso como un dios unificado de dos caras.

- **LA RESISTENCIA ESTÉTICA**

Un primer peligro de la colonización de la imagen por el *pathos* es la teatralización de las pasiones. El segundo peligro es el progresivo acortamiento de la distancia reflexiva. Es decir, esa inmediatez de las “reacciones fóbicas” –la colonización pasional de la imagen desde el gesto meramente excesivo, silenciado del conflicto interior del personaje entre el *ethos* y el *pathos*, condensación emocional que había de darse en las *Pathosformel*– invade no sólo el espacio icónico, sino el tiempo de la actitud estética en el espectador: obliga al espectador a fundirse con el *pathos* de la imagen, le impone su sumisión al patetismo de la imagen.

Las *Pathosformel* portan una toxicidad y por ello hay que inmunizarse. No es que las *Pathosformel*, en su cúspide del Quattrocento, fueran inocuas. Todo lo contrario, contenían también una peligrosidad en cuanto que formas pasionales invasivas. Sin embargo, se daba un equilibrio en la imagen que permitía más fácilmente en el espectador mantener también una ecuanimidad en la actitud contemplativa. Con la decadencia barroca tal contraste se oculta en pos de unas formas patético-pasionales que invaden el absoluto del espacio iconográfico, acortando con ello el conflicto entre *ethos* y *pathos* en pos de la muestra exclusiva del superlativo emocional. El espacio para que el espectador de sentido al

conflicto es más reducido porque el exceso le viene ya impuesto, desnudado y sobreexcitado en una imagen sin contraste.

Para Warburg el concepto de distancia es fundamental para la generación de un *ethos* del *pathos*. El acto fundamental de la civilización consiste en “la creación consciente de la distancia entre el yo y el mundo exterior” (Warburg 2010: 1; véase también Gombrich 1992: 267), en encontrar “una distancia igual entre el caos de una excitación dolorosa y la evaluación equilibrada de la actitud estética” (Warburg citado en Gombrich 1992: 238). Así lo aclara Gombrich:

“Warburg concibió el contacto entre las reliquias del frenesí pagano y del espíritu renacentista como un encuentro ineluctable. Es por lo que hizo tanto hincapié sobre la necesidad de una autoafirmación moral frente a estos influjos compulsivos. [...] los mantenga a una distancia prudencial, se verá abrumado por la vida tan intensa que irradian.” (Gombrich 1992: 231)

La distancia es un concepto que aplica tanto al artista –“la *grisaille* como acto de autocontrol artístico” (Warburg en Gombrich 1992: 232)– como al espectador, que debe aprender a tomar distancia de las imágenes, a generar un intervalo en el que el universo del *pathos*, del que también formamos parte, no lo asfixie y someta. El intervalo es el único espacio estético respirable o, volviendo al proyecto inicial nietzscheano: sólo se puede respirar junto al abismo, resistiendo ante la inminencia del desbordamiento.

“El no someterse a las reacciones fóbicas inmediatas, sino prolongar, por el contrario, el intervalo de reflexión es el objetivo de la auténtica civilización, pues en este intervalo el hombre puede emanciparse de las influencias compulsivas de los reflejos primitivos.” (Gombrich 1992: 222)

“Lo único que podemos llevar con nosotros en este viaje es el intervalo siempre fugitivo entre el impulso y la acción; a nosotros nos compete decidir cuánto podemos extender este espacio respiratorio con la ayuda de Mnemosyne.” (Warburg en Gombrich 1992: 223)

- **PORTAR SOBRE LOS HOMBROS EL PESO DEL MUNDO**

Es en la introducción a *Atlas Mnemosyne* de 1929 donde Warburg propone el giro definitivo en la observación de la imagen, desplazando la cuestión del estatismo de las figuras hacia la centralidad del gesto y el movimiento en lo visual. Éstos, frente a los principios de quietud

y simplicidad, estarían más próximos a la representación de la vida. El objetivo de tal atlas de la memoria es, pues, “ilustrar con sus imágenes este proceso, que podría verse como un intento de reanimar valores expresivos predefinidos en la representación de la vida en movimiento”²²⁷ y la revitalización de “las formas de expresar el estremecimiento interior máximo, en la medida en que éste puede expresarse con un lenguaje de gestos, con tal fuerza que tales engramas de experiencia pasional sobreviven como patrimonio conservado en la memoria.”²²⁸

Atlas Mnemosyne o El Titán de la memoria. El dionisismo deja de ser un modo de comunión universal o desbordamiento cósmico, para convertirse en el soporte del peso del mundo, punto de gravitación de los dramas psicológicos y las pasiones que dominan a los seres humanos. La liberación de la emoción emancipada, esa Ninfa que danza y que introduce en escena el movimiento, que Warburg desea y teme, se convierte en foco transmisor de una locura que inquieta a la *polis* y que, al igual que las Salomé sobre la escena, ahora en las imágenes pone en jaque el orden social. Si se deja que la Ninfa baile ininterrumpidamente, colapsará el equilibrio de la convención burguesa. Por lo tanto, hay que desvelar la toxicidad del movimiento, mostrar todos sus rostros y poses, para así poder identificar el peligroso contagio de la dinámica de las pasiones y poder tomar distancia de las mismas.

Que el superlativo de las imágenes porte también la semilla de su decadencia da a Warburg la pista sobre cómo abordar este proyecto ético: no dejar que los símbolos se devalúen por su propio desgaste, sino fomentar su inflación para así rebajar su valor. Es decir, hay que mostrar los rostros de Dioniso para conocer sus modos de formalización física y así, al perderle el miedo por la propia repetición de los símbolos y su desglose, poder desactivarlos y mantener una distancia contemplativa, respirable respecto a los mismos. *Atlas Mnemosyne* busca soportar los dos sentidos del término atlas: como gigante, carga con el peso primigenio de los males del mundo y, cual mapa, carga con el peso de la representación y nos ayuda a orientarnos. *Atlas Mnemosyne* es “un inventario de las

²²⁷ “Der Atlas zur Mnemosyne will durch seine Bildmaterialien diesen Prozess illustrieren, den man als Versuch der Einverseelung vorgeprägter Ausdruckswerte bei der Darstellung bewegten Lebens bezeichnen könnte.” (Warburg 2000: 3)

²²⁸ “In der Region der orgiastischen Massenergriffenheit ist das Prägwerk zu suchen, das dem Gedächtnis die Ausdrucksformen des maximalen inneren Ergriffenseins, soweit es sich gebärdensprachlich ausdrücken lässt, in solcher Intensität einhämmert, daß diese Engramme leidenschaftlicher Erfahrung als gedächtnisbewahrtes Erbgut überleben und vorbildlich den Umriß bestimmen, den die Künstlerhand im Tageslicht der Gestaltung hervortreten wollen.” (Warburg 2000: 3)

reacciones humanas básicas”, el catálogo de “una especie de vocabulario básico, el Urworte [palabra primigenia] de la pasión humana” (Gombrich 1992: 266), “una extensa colección de imágenes que recapitulaban y exponían la visión de Warburg de las fuerzas que habían determinado la evolución de la mente occidental” (Gombrich 1992: 16). O como señalaba el mismo Warburg: un proyecto para “«desdemonizar» el almacén de impresiones [...] luchar, caminar, correr, bailar o agarrar” (Warburg 2000: 3; véase también Gombrich 1992: 270).

Warburg nos presenta una enciclopedia de gestos pasionales en la historia del arte. Con ello convierte la ligereza de la liberación de la expresión emancipada en contenido pesado de archivo, despliega la vivencia incontenida como inventario de superlativos. Utilizando la metáfora de la biblioteca, arquitectura muy propia de la biografía warburgiana: la acción de leer los libros – la experiencia, la vivencia, el acontecimiento de la Ninfa– es desplazada hacia el registro y catalogación de los libros –el Atlas que archiva, cataloga y desvela la experiencia liberada de la Ninfa–. Es decir, Warburg trata de reducir la urgencia de la inmediatez del cuerpo transfiriéndola a un inventario científico de poses de la inmediatez del cuerpo. Warburg persigue condensar la vivencia en el pensamiento de la vivencia, hacer reducible la experiencia del *pathos* al pensamiento distanciado sobre el *pathos*. Con ello, a través de ese Atlas que porta los gestos vivenciales del mundo, trata de evitar el punto muerto al que llega al vitalismo: la constatación de que es la vida la que se impone y que, si acaso, el pensamiento va siempre un paso por detrás de la vida tratando de recoger sus fragmentos, resquicios y desechos. Warburg trata de vivir el *pathos* a través de su formulación. Con ello persigue evitar los funestos desenlaces que quedan asociados a su vivencia directa: el desenfreno, la locura, el vértigo del abismo con el irremediable suicidio en su fondo. El Atlas, sosteniendo el peso del mundo, busca salvarnos de “los peligros ocultos en el desbordamiento incontrolado del *pathos* pagano” (Gombrich 1992: 173).

“La *fórmula pathos* representada en la antigua escultura y revivida en el barroco es, realmente, el depósito de una experiencia emocional derivada de actitudes religiosas primitivas. La civilización occidental debe vivir con la herencia de estas experiencias tempranas y debe aprender a dominarlas como hizo Rembrandt. Así pues, se da un cierto paralelismo entre la consecución del equilibrio por parte del artista y la consecución del distanciamiento racional por parte del científico.” (Gombrich 1992: 225)

“El desarrollo más elevado del gusto consiste en guardar la distancia e intentar comprender el objeto por medio de comparaciones dentro del campo de visión.”
(Warburg en Gombrich 1992: 149)

GRADIVA. LA MUJER QUE ESLENDE AL AVANZAR

“Suposición de que la obra de arte es algo hostil que se mueve hacia el espectador.
Búsqueda de un punto de partida y una meta. La floritura: punto de partida
definido, sin objetivo fijo o que gira sobre sí misma: goce en el movimiento
inofensivo.”

Warburg (1890), *Fragmente*

“El caballero me siguió y me preguntó: “¿Me permite acompañarla y ayudarla con el
paquete?”. Lo miré y él continuó: “Permítame presentarme: Doctor Walter
Benjamin”. Le dije mi nombre.

Mi primera impresión: gafas que despedían pequeños destellos de luz, grueso
cabello oscuro, nariz fina, manos torpes (el paquete se le caía continuamente de las
manos). En conjunto: un intelectual de verdad, uno de los acomodados. Me
acompañó hasta casa, se despidió de mí y me preguntó si podía visitarme.

Vino ya al día siguiente. Estaba en la cocina –si se le podía llamar cocina a aquella
cabina– y cocinaba espaguetis, encendía con paja el fuego. Yo llevaba un vestido
gris que en uno de los lados tenía un roto (lo había olvidado). Pronto trabó amistad
con Daga. En *Dirección única* habla de una pequeña muchacha que se negaba a
saludar al invitado porque todavía no se había lavado, pero que después de haberlo
hecho entró desnuda en la habitación para saludar. Se trataba de Daga. Mientras
comíamos los espaguetis dijo: “La observo desde hace dos semanas. Cómo usted,
en su traje blanco, con Daga, con sus largas piernas, no atraviesan la Piazza, sino
que como flotan por ella”.”

Asja Lacis (1971), *Profesión: revolucionaria*

Entre la Ninfa y el Atlas se produce una polaridad. Como señala Didi-Huberman (2010: 73), lo que en la Ninfa es emoción liberada, “ofrenda erótica”, vivencia sin culpa y a solas, se transforma en el Atlas en “destino trágico”, en peso del mundo, en carga de toda una memoria humana. Es decir, la vivencia emancipada porta en su raíz la desgracia colectiva, la liberación individual desemboca en el sufrimiento social. Como señala Warburg en una nota del 3 de abril de 1929: “La «Ninfa» extática (maníaca), por un lado, y el afligido dios fluvial (depresivo), por otro...” (citado en Gombrich 1992: 280).²²⁹

²²⁹ En las notas 1927-1929 para *Mnemosyne* 1927-1929 Warburg señala lo siguiente:

“Die vorprägende Funktion heidnischer Elementärgötter für die Entwicklung modernen Naturgefühls die bukolische (pastorale) Seelenhaltung steht zwischen Vita Activa und Vita Passiva. [...] Ausdruckswertbildung. Polarität des energetischen Problems. Mänade (von der Kopffägererei) bis zum sinnigen Flussgott eigentlich die Schizophrenie im Spiegel der Stülbewegung. [...] Manisch-Depressiv-Dipolarität” (Warburg 2010a: 641)

Mientras que la Ninfa se divierte, al Atlas le toca hacerse responsable del día después de la fiesta, limpiar los escombros que quedan de esa gran bacanal en que el cuerpo cedió a la inmediatez del *pathos*. No hay verdadera embriaguez sin su ulterior resaca, no hay superhombre solitario sin consecuencias para la comunidad. Mientras la Ninfa, Salomé, Carmen o Judith simplemente se lo pasan bien –o así es al menos presentado su exceso erótico por parte de Warburg–, y se permiten introducir el movimiento en la escena política, la comunidad burguesa sufre y se introduce una irrupción violenta en el mundo ético de la polis. Podría decirse que Warburg quiere hacer responsable a Nietzsche de las derivas del nietzscheanismo, como si quisiese que el autor se hiciese cargo de las derivas de su pensamiento, de su recepción social. O utilizando dos citas de clausura en *La Gaya Ciencia*: “Tanzen. Wollt ihr das?”; entonces, “die Tragödie beginnt...”

Atlas Mnemosyne se desarrolla en la década de 1920, contexto en el que el vitalismo está dejando de ser pensado como ideología liberadora de lo humano para comenzar a ser concebido como monstruo destructor de lo comunitario en el que el *munus* sólo se puede pensar desde la guerra –la destrucción de la primera gran guerra– o desde la sempiterna fiesta – el frenesí sin mañana de “los locos años veinte”–. Pasada la Primera Guerra Mundial, el vitalismo está dejando de ser una esperanza para convertirse en ideología de los males del mundo: queríamos construir un hombre nuevo y acabamos simplemente destruyendo al hombre, sólo quedaba entonces arrojarse al desenfreno inconsciente, al disfrute de un presente sin mañana que –como la noción de floritura que Warburg presenta en el fragmento de 1890 citado al inicio del párrafo– gira inofensivamente en torno a su propio goce.

Warburg personaliza en la Ninfa una alegre ignorancia, una despreocupación en la expresión de una emoción, la cual le seduce y angustia a partes iguales. No voy a insistir en el carácter sexo-político de esta alegorización de los males del mundo, pues sus analogías con el síntoma decimonónico de Salomé son bastantes claras y no queda más que, si acaso, recopilarlas nuevamente: la introducción de las mujeres en el mundo del arte, su aparición

“Las funciones determinantes de las divinidades paganas elementales para el desarrollo del sentimiento moderno de naturaleza, la actitud bucólica y pastoral del alma se sitúa entre *vita activa* y *vita passiva*. Formación de los valores de expresión. Polaridad del problema energético. Ménade (desde la caza de las cabezas) hasta el sensato dios del flujo, de hecho, la esquizofrenia (se mira) en el espejo del movimiento ornamental/ de estilo. Maníaco-depresivo-bipolaridad.” (Traducción propia)

como sujetos artísticos a través de la danza, la internacionalización de los movimientos feministas y sus reivindicaciones políticas como ciudadanas. No obstante, la figura de la Ninfa aporta un enfoque adicional que entronca a Warburg con el psicoanálisis y que nos remite al conflicto que ya planteaba Nietzsche entre lenguaje y gesto, entre hablar y escribir frente a cantar y bailar.

En el proyecto de desactivación de las *Pathosformel* hay una estrategia que recorre su trastienda: se trata de mostrar las *Pathosformel*, pero no de dejarlas hablar por sí solas; se trata de traducir la inmediatez del lenguaje de las pasiones a un lenguaje reflexivo, distanciado, científico. O dicho en los términos que han preocupado a la teoría poscolonial y feminista: desactivar la Otredad presentándola desde el discurso de la Mismidad. Además, esta estrategia de desactivación de las *Pathosformel* fue idéntica a la que se desarrolló con las histéricas encerradas en la Salpêtrière, cuyos cuerpos eran objeto de poses y fotografías, pero que, como comenta Didi-Huberman, principalmente en la fase de delirio terminal, en la fase superlativa de la crisis histérica, el sujeto de ese objeto de la fotografía –la mujer histérica– no debía bajo ningún concepto hablar:

“[El ataque histérico] Se desarrollaría según cuatro fases o periodos: la *epileptoide*, que imita o «reproduce» un acceso epiléptico estándar; el *clownismo*, que es la fase de las contorsiones o de los llamados «movimientos ilógicos»; las «poses plásticas» o «actitudes pasionales»; y, finalmente, el delirio, el delirio llamado terminal: ésta es la triste fase en la que los histéricos «se ponen a hablar», la fase en la que, en todo caso, se intenta por todos los medios detener el ataque.” (Didi-Huberman 2007: 155)

¿A qué se debe esa necesidad de mediación entre los gestos pasionales y su recepción? ¿Cuál es el peligro de dejar que los estados superlativos hablen por sí mismos? ¿Por qué no debe otorgarse un estatuto propio al lenguaje asociado a la danza, las pasiones, el movimiento, el frenesí? En comparación a la propuesta dionisiaca en Nietzsche, esto no se debe a la intraducibilidad entre palabra y movimiento, a la dicotomía existente entre dos lenguajes. Por el contrario, en Warburg no se debe dejar hablar a las propias pasiones, debido precisamente a la efectividad pasional de los gestos en la polis. Es decir, el motivo es que Dioniso forma parte de Apolo y que, en cuanto tal, el frenesí no es un simple estado indeterminado, informe, sino que posee una gramática propia que es necesario desentrañar para evitar su toxicidad. Las *Pathosformel* son –como mencionaba Warburg en *Atlas*

Mnemosyne– Gebärdensprache: un lenguaje de gestos, señas o ademanes.²³⁰ Por tanto, Dioniso posee un vocabulario de gesticulaciones y ademanes, el cual permite al dionisismo pervivir y petrificarse en las imágenes convirtiéndose en archivo de memoria, y así tocarnos e invadirnos justamente en la distancia histórica que conlleva la herencia de la cultura visual.

No obstante, según Warburg, es también el conocimiento de ese vocabulario el que nos permite no ceder a la expresión liberada del gesto y, por el contrario, alcanzar una distancia teórica respecto al mismo, reprimir el movimiento en pos de la distancia reflexiva de la atención concentrada.²³¹ Warburg cree que el conocimiento dionisiaco frena la clausura envolvente de su inmediatez: nos permite escapar del remolino de las pasiones al haber identificado a Dioniso y haber desentrañado la fuerza de ese torbellino esclavizante.

Como explica Gombrich (1992: 169-175), ese lenguaje de las *Pathosformel* es el lenguaje de los superlativos, de las *Urworte* de las pasiones y fue una traslación de las teorías lingüísticas de Osthoff sobre la construcción de los extremos en el lenguaje en su conferencia “Vom Superlativwesen der indogermanischen Sprachen” y de la influencia del artículo de K. Abel “Vom Gegensinn der Urworte” por Freud, el cual dará lugar a la noción de inconsciente y la polaridad elemento represor-elemento reprimido –“que lo reprimido surge en su retorno del elemento represor mismo” (Freud 1988: 1302)– al espacio iconográfico. Osthoff expuso que en las lenguas indogermanas la formación del comparativo y el superlativo en numerosos adjetivos no se construía partiendo de la raíz básica del término sino a través de una irregularidad. Por ejemplo, el comparativo y superlativo del término *bonum* no se componía retornando a la raíz del término *bon*, sino generando una anomalía lingüística: *melior* y *optimus*. La conclusión de Osthoff fue que tal irregularidad se generaba cuando el lenguaje necesitaba expresar un exceso, una condensación y solía ocurrir cuanto “más

²³⁰ *Die Gebärdensprache* se traduce hoy en día como lengua de señas refiriéndose a la lengua de signos para sordos. La composición del término en alemán, al utilizar la palabra *die Gebärde* frente a *das Zeichnen*, hace hincapié sobre el significado del vocablo en tanto que ademán o gesto frente a trazo o signo (*Gebärde machen* significa gesticular frente a *zeichnen* que quiere decir trazar, dibujar, diseñar).

²³¹ Frente al Renacimiento como liberación de lo clásico, Warburg colocó la influencia flamenca de la pintura holandesa. Concretamente se centró en los tres pastores en actitud de adoración del *Tríptico Portinari* de Hugo van der Goes (1440-1482), el cual le parecía a Warburg símbolo de la superioridad de los holandeses que ponen una distancia teórico-reflexiva frente al arrojamiento y sometimiento a las *Pathosformel*, lo cual le parecía expresión de flaqueza por parte del creador de la imagen y del espectador:

“... porque la imagen de estos hombres que están mirando totalmente absortos se convierte en el símbolo inconsciente de esa humilde observación objetiva en la que los flamencos fueron psicológicamente superiores a los italianos, dada la educación clásica y la propensión a la retórica de estos últimos...” (Warburg citado en Gombrich 1992: 159)

enfático y emocional” se necesitaba que fuese el lenguaje (Gombrich 1992: 169). Es decir, la gramática lingüística también contiene un exceso e irregularidad intrínseca en su formación, se construye también en torno al influjo de las pasiones, las cuales generan anomalías en el lenguaje para condensar la expresión del arrobamiento.

Freud propuso una continuidad entre palabras e imágenes al entender los lenguajes no sólo como modos de acceso al mundo –modos de decir y señalar el mundo a través de lo icónico y lo caligráfico–, sino como síntomas de modos de acceso al mundo; es decir, modos en que la *psique* se vuelca sobre sí misma para poder proyectarse hacia el mundo. El inconsciente genera una serie de analogías inexistentes a través de palabras, imágenes y sensaciones, en las cuales los campos visual y del habla no aparecen tangencialmente separados, sino más bien imbricados en estrechas redes relacionales que el psicoanalista trata de desentrañar. Quizá el ejemplo más claro en Freud sea su ensayo de 1906 “El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen”, ensayo cuyas analogías con algunos temas en Warburg es innegable.

El parecido del personaje de la Gradiva, la mujer que esplende al caminar, con el de la Ninfa – la mujer que entra en movimiento en la escena – es patente: si la Ninfa era considerada la mujer-movimiento, la portadora de la vida y las pasiones, el personaje ficticio de la Gradiva se encarna en la mujer de carne y hueso llamada Zoe Bertgang – nombre que viene a significar “la vida que camina con gracia”–. El relato de Jensen muestra una serie de correlaciones entre imágenes y palabras en la obsesión del arqueólogo Norbert Harold hasta llegar al desenlace: Zoe Bertgang resulta ser el amor de infancia de Harold y el origen, a través del recuerdo reprimido, de su obsesión por la figura de la Gradiva. El relato de Jensen, publicado en 1903, se construye a golpe de las asociaciones simbólicas del mundo onírico del arqueólogo: parte de un bajorrelieve romano de una mujer en gesto de caminar, imagen a la que Harold da el nombre de Gradiva y cuyas huellas, que habrían de haber quedado fijadas por la ceniza del incendio, parte a buscar a Pompeya. Allí encuentra una mujer en la calle cuyo movimiento gracioso le recuerda con absoluta fidelidad a aquel que imaginó en el sueño de la Gradiva. Esta mujer no habla latín o griego sino alemán, síntoma de la actualización en la Modernidad de la fantasía por el mundo clásico, y se desvelará como Zoe Bertgang, su amor de infancia, recuerdo que el

arqueólogo ha reprimido y sublimado a través de la obsesión por la Gradiva (véase Jensen 2013).



3.30. Gradiva, quien nunca llegó a sentarse en el diván del paciente o en el sillón del psiconalista, pero que en riguroso silencio y equilibrio anduvo por las paredes de la casa de Freud. Foto de Edmund Engelman (1938), Sigmund Freud Museum, Viena.

En Nietzsche, la polaridad Apolo-Dioniso era una polaridad incluyente pero todavía ligeramente extrínseca. Los dos lenguajes sobrevivían en su confrontación, mas eran todavía intraducibles y excluyentes respectivamente: o hablar y escribir, o cantar y bailar. Warburg es quien realmente comienza a derretir la frontera de esa polaridad al mostrarnos la convivencia de ambos estados de fuerzas y su polaridad dentro de una tensión incluyente: hablar, escribir, cantar y bailar son estados confundentes, transitorios, apoyados unos en otros en una imbricada cadena de analogías donde se trasladan miedos y deseos primigenios. Las formas icónicas se generan siguiendo los mismos procesos de creación de la lengua, toman forma excesiva como irrupción análoga a aquella que se da en la formación de comparativos y superlativos en el idioma.

Comienza a producirse, por lo tanto, una continuidad entre imagen y palabra, una intoxicación y confusión de campos semánticos que provoca, como expresa Raulf (2003: 13): “Den Zerfall der konventionellen Semantik (wie ihn der Chandos-Brief ratifiziert) und der überkommenen symbolisch-allegorischen Beziehungen von Wort und Bild.”²³² Y en tal

²³² “El desmoronamiento de la semántica convencional (como le fue ratificado en *Carta de Lord Chandos* [de Hugo von Hofmannsthal publicada en 1902]) y la sobrevenida relación simbólico-alegórica de palabra e imagen.” (Traducción propia)

contagio entre modos de lenguaje, en cuanto que cada signo puede evocar a otros y su sentido no queda cerrado sobre su propio significado, sino que siempre excede lo que cada término e imagen dice literalmente, los gestos dejan de ser exclusivamente signos para pasar a ser síntomas. Esto lo habría heredado Warburg no sólo de Osthoff y Freud, sino también de *Philosophie des Unbewussten* de Eduard von Hartmann (1869), *Unconscious memory* de Samuel Butler (1880) o el recién mencionado texto de Hugo von Hoffmannsthal *Brief des Lord Chandos*, publicado en 1902. Como expresa Raulff (2003: 24), los *Bewegungszeichen* – signos de movimiento– no se pliegan sobre sí mismos, no remiten exclusivamente al movimiento del personaje, sino que son también *Gedächtniszeichen* – signos de recuerdo –, portadores de una memoria pasional humana, como la Gradiva, quien “[...] nicht nur eine Bewegung im Raum anzeigt, sondern eine weit komplexere Bewegung in der Zeit, eine Wiederholung aus der Vergangenheit” (Raulff 2003: 24).²³³ No obstante, al igual que se les presupuso a las histéricas, la Ninfa o la Gradiva portan el contenido de la memoria, la muestran en sus gestos, pero no pueden pensarla o desplegarla discursivamente. La Ninfa o Gradiva quedan fusionadas a la vivencia de lo pasional y, en su silenciosa marcha, portan sin llevar a discurso el anacronismo. Éste es el principal problema epistémico de aquello que queda nombrado como síntoma: que si bien es el señuelo hacia una verdad y porta su dirección, nunca puede expresar la verdad en su propio lenguaje, porque no puede clausurarse, queda obligado a remitir siempre a un otro.

Si bien el fin de siglo se puebla de gráciles *flâneuses*, ellas son obligadas a disponer, a la base de lo armónico de su movimiento, un férreo y enigmático silencio que sólo la caballerosa filosofía de la historia o el psicoanálisis han de tener a bien desentrañar. Ana Panero Gómez en su artículo “Recorridos olvidados: la *flâneuse* silenciada” recupera el papel de escritoras como George Sand, quienes travestidas de varones transitaron también por el espacio urbano, dejaron cuenta de sus impresiones de la vida en la ciudad y formaron parte esencial en la constitución del fenómeno decimonónico de la *flânerie*. Asimismo, Susan Sontag en *Sobre la fotografía* realiza una crítica a la ideología de la *flânerie* como fenómeno propiamente burgués, europeo y masculino (véase nota 63). ¿Qué añaden Gradiva y la Ninfa a la necesaria relectura feminista del acto de caminar por la modernidad? ¿Qué hay de perversión y abuso epistémico en esa supuesta centralidad obsesiva por la mujer que se

²³³ “[...] no sólo muestran un movimiento en un espacio, sino un movimiento en el tiempo mucho más complejo, una repetición del pasado.” (Traducción propia)

mueve y camina en el fin de siglo, quien pareciendo estar en el centro del interés del mundo, quien siendo aparente protagonista de la Modernidad está, no obstante, en su insistente representación y recurrencia, por el contrario, absolutamente desplazada, ausente, excluida, es decir, configurada y tolerada desde la excepcionalidad?

La *flâneuse*, como el *flâneur*, trasiega también ensimismada sin aparente rumbo. En la suspensión de su paso intuimos sólo una dirección, un advenimiento, una inminencia. Sin embargo, mientras el *flâneur* mira, registra y narra, la *flâneuse* agacha la cabeza y otorga, silencio sobre el que Warburg y Freud apoyan sus palabras, otorgándole a la mujer que esplende al avanzar el espacio simbólico encargado de portar el anacronismo, y asignándose ellos el espacio discursivo que explica, observa y desentraña los misterios de una filosofía de la historia; filosofía de la historia de la que ahora la mujer-movimiento es esfinge encargada de guarecer y revelar el arremolinamiento del tiempo en la medida que, en lo callado y enigmático, lo salvaguarda y lo descubre.

Asimismo, tal silencio procesional por la historia se acompaña de una nueva escenografía del acto de andar, el cual deja de ser decorado espacial para temporalizarse. Una George Sand travestida, disfrazándose nada más y nada menos que de ese hombre del que cada día también se disfrazan los hombres mismos, recorría la ciudad y, con ello, transitaba por el espacio público hacia la configuración de una subjetividad propia. En comparación a ello, la ciudad que Gradiva o la Ninfa recorren es ahora la bidimensionalidad impoluta de la imagen o aquella, tramposa y a punto de escapar de la piedra, del bajorrelieve, siendo ambos espacios simbólicos que desentrañan principalmente una temporalidad y no necesariamente un lugar físico de tránsito. En la realización de una misma acción y similar gesto, el hombre que camina se convertía en explorador, cartógrafo y mirada del espacio urbano, mientras que la *flâneuse*, taciturna y grácil, centro no ya del espacio político sino del espacio simbólico del arte, se convierte en objeto de la mirada y, en vez de cartógrafa, es constituida como cartografía de la historia. El *flâneur* es filósofo de la historia, la *flâneuse* no se configura como filósofa, sino cual filosofía de la historia. El *flâneur* es hermeneuta, la *flâneuse* es hermenéutica. Feminización y abstracción son lugares recurrentes de los modos de subjetivación a los que quedan obligadas las mujeres, las cuales adquieren un derecho de feminización y un lugar de participación en lo público a costa de la asimetría, ensimismamiento y abstracción de los nombres concretos. Como Salomé, si bien en el

centro de la escena, Gradiva y la Ninfa quedan obligadas a callar y a articularse desde el sigiloso movimiento y ser desentrañadas por otros mientras ellas sostienen (eternamente) el espacio simbólico. Qué paradójico resulta entonces que sólo el Atlas, portador de un peso físico del sufrimiento del mundo, sea considerado castigado y sometido por la gravedad de la existencia y que, sin embargo, la Ninfa, obligada a portar el remolino del tiempo mientras lo calla en el más absoluto secreto, sea presentada y amada en tanto que expresión de ligereza y gracia. *Me gusta cuando callas porque estás como ausente... emerges de las cosas, llena del alma mía... te pareces a mi alma, y te pareces a la palabra melancolía.*

En su concepto de *Pathosformel* como supervivencia del paganismo a través de la galvanización de sus gestos, Didi-Huberman nos señala un concepto al que Aby Warburg miró en la constitución de su historia del arte: la morfología goetheana o el concepto de fósil que aparece en el texto de Goethe *Fossiler Stier* de 1821, concepto que Warburg tradujo a la noción de *Leitfossil*. Los fósiles son “considerados como testimonio de una supervivencia, de una «vida dormida en su forma»” (Didi-Huberman 2009: 303). ¿No es acaso la Ninfa la propuesta de una displicente *femme fatale* adormecida en su forma fósil de sirvienta complaciente? ¿No es acaso una lamparilla de noche de Loïe Fuller la forma fósil de la bailarina sobre escena narcotizada en su galvanización como miniatura y elemento decorativo? ¿No son acaso Nora y Julia, protagonistas de los dramas modernos de Ibsen y Strindberg, el fósil de la prostituta aletargada en los movimientos y gestos contenidos de la mujer burguesa? ¿No es acaso el ángel del hogar, signo de lo apolíneo, también y sobre todo síntoma de lo dionisiaco, es decir, contraefectuación y acecho del paganismo de la Bacante?

Pero más importante aún, llevando la polaridad sobre la que se asienta la dialéctica Apolo-Dioniso al extremo de sus implicaciones: ¿es acaso la tradición hermenéutica de la filosofía de la historia un ademán de amor romántico que se esconde, embaucador, tras la sofisticación de lo erudito, complejo y riguroso que plantean filósofos e historiadores? ¿Es quizá la constitución moderna de la temporalidad del anacronismo, el eufemismo académico con el que la intelectualidad del fin de siglo desplegó y travistió con argumentos y complejidad extrema el mito heteropatriarcal del eterno femenino a través de la dialéctica Ninfa-Bacante, Venus-Furias, Giselle-Carmen...? O siguiendo la propia tesis de lectura de la dialéctica Apolo-Dioniso que proponen Sloterdijk y Didi-Huberman: en la concepción

de la historia como supervivencia de un conflicto, si dando nombre a fuerzas del pasado lo que se hace realmente es nombrar conflictos del presente –la hermenéutica como estrategia para disfrazar, ante la censura, una crítica al presente a través de una supuesta interpretación de la historia–, ¿es que acaso el conflicto renacentista –la pervivencia de la tensión entre *ethos* y *pathos*– no señala otro lugar distinto que el espacio de conflicto que se estaba produciendo en el fin de siglo con la internacionalización de los movimientos feministas y el acceso de las mujeres al espacio público? ¿Es el concepto de *Pathosformel* un tecnicismo, contagio, paralelismo o traducción al campo de la historia del arte y la filosofía de la historia de la polaridad madre-prostituta del mito heteropatriarcal del eterno femenino? ¿Es la hermenéutica en la Modernidad sólo un subproducto más de la razón y privilegios heteropatriarcales? ¿Habrían de ser el folletín o lo novelesco géneros o arquitecturas de pensamiento desde las que releer la temporalidad del anacronismo?

PRIMER AVISO HACIA EL DESPLOME DEL DIONISISMO

El análisis de Warburg en el campo de la historia del arte nos traslada a la modernidad de los siglos XIX y XX como un doble fracaso.

En primer lugar, un fracaso que en Warburg es todavía un incipiente temor y que con la Escuela de Frankfurt se convertirá en una nostalgia crítica: la pérdida de distancia contemplativa, de la atmósfera necesaria para generar un espacio respirable ante las pasiones y adquirir una distancia con el *pathos*; es decir, la capacidad para poner un *ethos* profiláctico que ponga medida entre el hombre y sus pasiones. Éstas han tomado un cariz negativo: son fuente de desdicha, de desbordamiento, de peligrosidad social, síntoma patológico. La Ninfa puede bailar despreocupada porque hay un otro, el Atlas, que para que ella se despliegue en su totalidad, soporta el peso del mundo.

Warburg quiere aprender a mirar de nuevo, sin intoxicarse. El flâneur baudelaireano miraba intoxicándose de multitudes y anulándose en un caleidoscópico yo construido de cambiantes fisionomías. Nietzsche no sabía poner freno a su mirada, la cual se acaba convirtiendo en una “mirada táctil” –utilizando este concepto de Patricia Molins– que le lleva a acariciar el dionisismo y acabar no sólo disfrutando del vértigo del abismo, sino arrojado a su desdichado fondo. Warburg teme tanto a la locura como a la disolución del

yo y no puede más que desear recular el proyecto nietzscheano al inicial equilibrio Apolo-Dioniso, a la voluntad de un dionisismo pasado por el tamiz educador de lo apolíneo. ¿Qué le pasa, pues, a la mirada en la modernidad del siglo XIX y XX que no puede más que ser pensada como ventana a una tentación suicida? Cegados, atemorizados, deseosos también ante el enigma de la vida en movimiento, ¿habrá entonces, ante la ineluctable verdad, que acabar arrancándose los ojos como Edipo? ¿O quizá habrá que comportarse como las lamias, quienes para echarse a dormir y poder descansar un rato, además de entregarse con furor al vino, habían de sacarse los ojos y reposarlos en una vasija a la vera de su lecho?

Con Warburg, la idea de contención se convierte en un valor estético al mismo tiempo que la idea del paroxismo se consolida como la creencia de estar viendo una realidad sin mediación, una emoción al desnudo, una Ninfa pornógrafa. Resulta paradójico, por lo tanto, que aunque Warburg inserta al dionisismo en una historia —éste ya no proviene de una ahistoricidad metafísica o cosmicidad originaria, sino que su origen radica en la Antigüedad y su legado es una tradición que se transmite y pervive en las imágenes—, a pesar de la nueva historicidad de Dioniso, la cual da comienzo a su proceso de horizontalización epistémica, Warburg conserva la creencia de que la Ninfa porta una verdad radical sin mediación; emoción desnuda o éxtasis que se encarna en el cuerpo de la bailarina frente a la mediación que pone, en este caso, la distancia reflexiva del teórico del arte. Warburg, a pesar de los tránsitos discursivos en el dionisismo, sigue manteniendo reformulada la polaridad con que se inició la tesis: aquella entre Salomé y Juan Bautista, entre el éxtasis que se encarna en una bailarina y la distancia reflexiva del espectador y pensador de las pasiones.

En segundo lugar, Warburg señala otro fracaso de la modernidad. Frente al intoxicado mundo urbano, plagado de semblantes y psicodramas, se abre la nostalgia de una emoción sin semblante personificada en la Ninfa. Warburg señala a través de esta figura la imposibilidad contemporánea de mostrar una emoción desnuda, de emocionarse “a palo seco”, sin trampas, inocentemente, sin necesidad de remitir tal emoción a un desvirtuado e inauténtico drama social o a una pantomima de estados psicológicos, superficiales, someros, aplastados, carentes de trasfondo y volúmenes. Es la imposibilidad de entusiasmarse al desnudo: todo dionisismo posible comienza a aparecer como un dionisismo domesticado.

En Nietzsche la comunión con el mundo, la vivencia dionisiaca, era todavía un fin en sí mismo, un consuelo *per se* con realidad autónoma, se sostenía sobre un presupuesto “metafísico”: lo dionisiaco nos mostraba una relación posible con la existencia como naturaleza desnuda, de la cual lo humano también forma parte. Cuando ese arrobamiento con el mundo se convierte en estado psicológico, en mera expresión física de estados emocionales superlativos, lo sagrado se convierte en el efecto de la sublimación. El ser humano comienza a no poder escapar de su psiquismo, todos –incluida la vivencia dionisiaca– son estados psicológicos que remiten al ser humano. No hay ningún modo de trascendencia, todo queda reducido a mecanismos de supervivencia del sujeto y a una constitución de lo humano en la construcción de un proceso histórico de pervivencia y tradición. El dionisismo comienza a bajarse del escenario trágico para convertirse en drama moderno: “las reacciones fóbicas primigenias del hombre” (Gombrich 1992: 212) perviven en una memoria de imágenes de las que el ser humano actual también forma parte. La iconografía del dionisismo se convierte en la historia de las pasiones humanas, no ya en la huella necesaria de una relación metafísica o trascendente del ser humano con el cosmos. La distancia entre el ser humano y los dioses ya nada dice de lo sagrado en sí, sino del ser humano constituyéndose en esa distancia insalvable e irrenunciable con los arcanos.

Dicen que fue Nietzsche quien anunció la muerte de Dios. Más bien él sólo fue quien lo transfiguró, quien lo desencarnó de trascendencia en la medida que materializó a Dios en un ser humano que quedaba en estado absorto con la existencia. Diría, aunque esta es una tesis demasiado atrevida o aventurada, que fue Warburg quien llevó a cabo el asesinato al iniciar en el campo de la historia del arte el dionisismo como tradición humana de gestos y no como estado metafísico ahistórico; es decir, al transformar el inicial abrazo cósmico de lo dionisiaco, la promesa de totalidad, en historia de una psicología humana de las pasiones portadora de memoria, al comenzar un tránsito desde una fenomenología, invocación o alabanza del éxtasis a una genealogía y hermenéutica del paroxismo en lo humano. Además, podría hablarse de que con Warburg, como también señala Raulff (2003: 13), se produce la explosión de lo religioso inmanente, la individualidad sacra, un acceso a lo numinoso que no se produce en la disolución del yo, sino que justamente se conserva a través del cuerpo como archivo histórico de las pasiones. La inicial verticalidad no trascendente –en el sentido de existencia con volúmenes– de lo dionisiaco nietzscheano comienza a horizontalizarse: perdido Dios, ahora ya sólo nos queda la planicie de los psicodramas

humanos. Las Bacantes, poco a poco, serán obligadas a abandonar el monte. Ahora Dioniso es una fuerza más de la *polis* y de la historia. Dioniso ya no es un Dios. Comienza a constituirse tan sólo como un hombre cualquiera que también, cual anónimo *flâneur*, pasea por este sórdido universo de las pasiones humanas.

CAPÍTULO IV.

AURA. WALTER BENJAMIN, LA FOTOGRAFÍA
Y LA TRAZA DE LO DIONISIACO

“Pero algún día, cuando sea viejo y feo y esté lleno de arrugas, cuando los pensamientos le hayan marcado la frente con sus pliegues y la pasión le haya quemado los labios con sus odiosas brasas, lo sentirá, y lo sentirá terriblemente. Ahora, dondequiera que vaya seduce a todo el mundo. ¿Será siempre así?... Posee usted un rostro extraordinariamente agraciado, señor Gray. No frunza el ceño. Es cierto. Y la belleza es una manifestación de genio; está incluso por encima del genio, puesto que no necesita explicación. Es uno de los grandes dones de la naturaleza, como la luz del sol, o la primavera, o el reflejo en aguas oscuras de esa concha de plata a la que llamamos luna. No admite discusión. Tiene el derecho divino de soberanía. Convierte en príncipes a quienes la poseen. ¿Se sonríe? ¡Ah! Cuando la haya perdido no sonreirá... La gente dice a veces que la belleza es sólo superficial. Tal vez. Pero, al menos, no es tan superficial como el pensamiento. Para mí la belleza es la maravilla de las maravillas. Tan sólo las personas superficiales no juzgan por las apariencias. El verdadero misterio del mundo es lo visible, no lo que no se ve...[..] Un nuevo hedonismo: eso es lo que nuestro siglo necesita. Usted puede ser su símbolo visible.”

Oscar Wilde (1891), *El retrato de Dorian Gray*

LA ESTÉTICA COMO TEORÍA POLÍTICA

Desde que Nietzsche dio sus primeros pasos de baile sobre ese techo de la filosofía que terminó convertido en el suelo de su locura, la danza sufrió una progresiva devaluación metafísica. Diríase incluso que ésta fue consecuencia de su imparable inflación a partir de su conversión en arte mayor en el siglo XIX. Pocos años duró la inocencia del originario éxtasis dionisiaco. Aquella materialización de lo informe en bailes zaratustrianos, los cuales trataban de reescribir lo romántico del espíritu trágico en epicureísmo jovial, fueron velozmente esterilizados y reinscritos en una economía política de totalitarismo y consumo.

La inicial *Lebensphilosophie* nietzscheana era ya en los años treinta del siglo XX, si acaso, una suerte de dionisismo domesticado. En éste, las “muchachas de hermosos tobillos”, los metonímicos “pies ligeros”, aquellos ritos orgiásticos y el *sparagmos* de Bacantes y Ménades, dieron paso a militarizadas coreografías sociales, a la geometrización del movimiento en rituales gimnásticos y a la imagen “positivada” – es decir, alejada de toda posibilidad de dialéctica que cuestionase la efectividad del gesto – del frenesí del jazz o del baile del *jitterbug* que criticará Adorno en textos como “On popular music” de 1941. La inicial bruma desde la que hacía aparición la danza como incorporación vital de la filosofía se plagaba progresivamente de aristas y normas, intentándose trazar una geometría de lo extático o marasmo de la experiencia del clímax que hiciese de los síntomas, signos prescriptivos y recetas reproducibles. Y todo ello en apenas un período de aproximadamente cincuenta años, aquel que dista entre los bailes desnudos de Nietzsche en una habitación de Turín y la espectacularización del cuerpo social en las puestas en escena de masas coreografiadas, bien sean aquellas que filmó Leni Riefenstahl en los años treinta como *Triumph des Willens* (1935) u *Olympia* (1938), o las exhibiciones masivas de gimnasia que fotografió Alexander Rodchenko en la URSS entre 1932 y 1936.

Tuvieron que pasar más de diez siglos para que lo dionisiaco recuperara el espacio simbólico que le era propio y, sin embargo, hicieron falta sólo cincuenta años para que el nihilismo materialista de Dioniso decayese hasta quedar absolutamente traicionado. Fue a través de la publicación de *El Nacimiento de la Tragedia en el Espíritu de la Música* en 1872 como Nietzsche recuperó la dialéctica Apolo-Dioniso y dio continuidad a las *Lebensphilosophien* que inundaron el decadentismo finisecular hasta los años treinta del siglo

XX. Si hicieron falta siglos para abrir la caja de Pandora, ¿cómo fue posible que en un período de escasos años lo dionisiaco, más que exiliarse del mundo occidental, acabase traicionándose hasta su total pérdida de sentido?, ¿cómo pasó Dioniso de ser la personificación de “fuerzas misteriosas, bienhechoras y aterradoras de la Naturaleza” (Oliva/ Torres Monreal 1990: 27) a convertirse en mero anfitrión del vino, la orgía y el consumo, en etólogo de la obediencia pávloviana?, ¿cómo transitó de fuerza extática al papel de animador sociocultural en la fiesta consumista y totalitaria?

Fue Walter Benjamin (1892-1940) quien inicialmente verbalizó la pérdida del aura en su ensayo de 1936 *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, aterrorizado ante la creciente y apostillada “auratización” del escenario político. Éste se había convertido en ornamento espectacularizado en el cual los cuerpos individuales *formalizaban*, cual partículas bailarinas de un Leviatán contemporáneo, el poder de una sociedad totalitaria que se configuraba a través del nacionalsocialismo y el consumo. Como expresa Bernd Witte en *Walter Benjamin. Una biografía*:

“La insistencia de Benjamin en la “pérdida del aura” quería contrarrestar la “auratización” fatal del *Führer* y de las masas que éste hipnotizaba, tal como se desarrollaba en la radiotelefonía fascista, en las “actualidades filmadas” y en la actividad de Leni Riefenstahl. Mantener las tendencias políticamente progresistas de las técnicas artísticas avanzadas significaba impedir su utilización (preconizada por el futurismo) puesta al servicio de una “estética de la guerra”. (Witte 1990: 180-181)

En este capítulo voy dar cuenta de un nuevo aviso hacia el desplome de lo dionisiaco a través de la noción benjaminiana de aura, concepto que advierte del tránsito, conversión y culminación de la constitución agonal de la estética –la confrontación sexo-política entre Apolo y Dioniso en Nietzsche– hacia una estetización de la lucha –el preliminar fenómeno de la belleza en lo beligerante que sostiene el futurismo en 1909 y la estetización de los totalitarismos–.²³⁴ Proseguimos asentados y dubitativos sobre la misma cuestión que ya intrigaba a Aby Warburg: aquello que ocurre cuando lo dionisiaco se deja mirar. No obstante, ahora, si bien nos hallamos ante la misma encrucijada, llegamos a ella a través de un camino distinto. Warburg accedía a ese lugar de conflicto recorriendo la vía de la

²³⁴ Así dice el Manifiesto Futurista de 1909:

“La guerra es bella, porque, gracias a la máscara de gas, al terrorífico megáfono, a los lanzallamas y a las tanquetas, funda la soberanía del hombre sobre la máquina subyugada. La guerra es bella porque inaugura el sueño de la metalización del cuerpo humano” (citado en Forster/ Tatián 2005: 455)

historia del arte. Con Walter Benjamin nuestra ruta será la experiencia estética en tanto que teoría política. En tal giro, la por Warburg anunciada legibilidad del dionisismo u orden musical de la existencia en el régimen visual quedará con Benjamin politizada.

Para iniciarnos en este cambio de rumbo, abriré el capítulo estableciendo un nexo argumental entre la noción *Pathosformel* de Aby Warburg y la de aura en Walter Benjamin. Explicaré de qué manera ambos conceptos apuntan análogamente a una advertencia respecto al declive de lo dionisiaco: su constitución en el régimen formal de la imagen, constitución que hace del tránsito dionisiaco de fuerzas una cuestión de trazas susceptibles de ser observadas. Walter Benjamin, a través de su análisis de la fotografía, es un lugar adecuado para observar cómo transitó el problema que Warburg planteó en el marco de la historia del arte a través de la constitución gestual y dinámica del cuerpo, hacia el espacio más amplio y más abstracto de la imagen y la perspectiva de la teoría política. La centralidad que se otorgaba a la experiencia dionisiaca queda desplazada a través del protagonismo que cobra la pregunta acerca de la legibilidad o visibilidad de lo dionisiaco. Esto conlleva dos consecuencias.

En primer lugar, se sigue ahondando hacia la confusión entre síntoma y signo, confusión que acaba identificando el anuncio o aviso hacia el paroxismo que conlleva el movimiento frenético, con el movimiento incontrolado en sí mismo. Es decir, se identifica la experiencia de lo extático con la expresión del extatismo y lo dionisiaco da un paso más hacia su conversión en receta y fetiche. Si en el caso de las *Pathosformel* lo que se observaba era su conversión, masificación y devaluación en “dinamogramas pictóricos desconectados”, en el caso de la noción de aura lo que se ve es el rápido declive hacia la comercialización y desvirtuación de los recursos estéticos de la fotografía, como veremos a través de la masificación del fenómeno del retrato o la centralidad del objeto en la imagen con fines publicitarios.

En segundo término, a través de las perspectivas de Warburg y Benjamin lo que asistimos es a una escisión dentro del campo de lo apolíneo y una reescritura de lo dionisiaco tal como habían quedado planteados por Nietzsche estos dos órdenes. A través de sus análisis del régimen de la imagen lo que dan cuenta, tanto Warburg como Benjamin, es de que lo innombrable, si bien se yergue sobre la imposibilidad de decirse, es aquello que, no

obstante, se puede mostrar y de hecho se muestra. Es decir, nos encontramos antes fuerzas que carecen de nomenclatura pero que, por el contrario, pueden esbozarse o resistir a través de la traza. Con ello cae o, al menos, se reescribe uno de los presupuestos sobre los que se asentaba la inicial configuración de la dialéctica Apolo-Dioniso en Nietzsche: si bien la palabra sigue inclinándose hacia su pertenencia en el orden de lo apolíneo, por el contrario, la imagen se convierte en un espacio confuso más inclinado hacia lo dionisiaco, ya que ahora no se trata sólo de que la imagen cobije o esconda un fondo dionisiaco, sino que lo muestra. Lo dionisiaco comienza a ser no aquello que habría de presuponerse tras el velo, sino la veladura misma –tecnicismo fotográfico de gran peso en la constitución tanto de la fotografía como campo artístico en general, como de la noción de aura en particular–. La imágenes, más que disimuladoras de lo dionisiaco, son portadoras –velan en el doble sentido de veladura y veladora– del paroxismo.

Eso sí, si bien situamos las propuestas de Benjamin y Warburg en paralelo, estamos abandonando el recinto de la historia del arte, espacio en el que Warburg buscó encuadrar su filosofía acerca de las imágenes. Con ello, Warburg hizo de sus reflexiones un ejercicio académico que las presentaba a modo de endogámica y técnica reflexión histórica. Warburg se refugiaba en el marco histórico para evitar toda acusación especulativa. De ahí que él mismo observase con cierto escepticismo académico trabajos tan propios como *El ritual de la serpiente*. En comparación a ello, a través de Benjamin nos encontramos ahora a las puertas de una región de pensamiento que no oculta ni su incomodidad ni sus dudas especulativas. Se trata del ambiguo espacio de la filosofía del arte. Benjamin no es un historiador del arte, a él no le interesan las imágenes en su contexto de surgimiento o a modo de espacios iconográficos de los que hay que desvelar un contexto histórico. Como señala Sigrid Weigel en su artículo “Bildwissenschaft aus dem ‘Geiste wahrer Philologie’”. Benjamins Wahlverwandschaft mit der “neuen Kunstwissenschaft” und der Warburg Schule” (2004: 113), Benjamin no hace ni “kunsthistorische Beiträge” ni “Theorie der Malerei im engeren Sinne”. Las imágenes son un lugar recurrente en el universo benjaminiano, no sólo a nivel fáctico –a través de alusiones a obras pictóricas y fotográficas–, sino como tropos en los que enunciar y dibujar los modos a través de los cuales el pensamiento acontece. Como nuevamente explica Weigel (2004: 113-115), *Bild der Erinnerung, Denkbild, dialektisches Bild, Bildwelten, Bildraum* o *Traumbild* son espacios comunes en la filosofía de Benjamin, los cuales sirven para enunciar la escritura como modo de

imagen o para constituirse el pensamiento bajo el régimen de lo imaginable (susceptible de constituirse como imagen) –el concepto de *Bildlichkeit der Schrift*–. Por lo tanto, Benjamin, si bien se apoya en movimientos y ejemplos artísticos, no hace ni historia del arte en sentido canónico ni tampoco una teoría del arte en sentido estrecho, sino más bien una filosofía del arte, teoría político-estética o lo que en la tradición alemana se constituyó como el campo de estudio de la *Kunstwissenschaft*. De hecho, para el primer número de la revista *Kunstwissenschaftliche Forschungen* en 1931, Walter Benjamin escribe el artículo “Strenge Kunstwissenschaft”, el cual no será publicado hasta 1933 bajo el pseudónimo de Detlef Holz en el *Frankfurter Zeitung*.

Insertos en esta atmósfera envolvente de bruma entre campos de estudio, nos hallamos además en la intersección en la cual el elevado mundo de las ideas –aquel en el que la belleza puede campar a sus anchas alejada de los quehaceres mundanos– se entrelaza con la crítica política; es decir, allí donde la estética se tropieza con ese pellizco teórico que desveló que el Olimpo no era más que el refugio de la ideología y expulsó a sus mentores. Con carácter definitivo, sin posibilidad de retorno, los dioses quedarán errantes, vagabundos e indocumentados tras la expropiación de su omnipotente morada. Nos introducimos, pues, en la narración de aquello a lo que Heinrich Heine puso nombre para la literatura, *el exilio de los dioses*, relato al que acudiré con detenimiento en el próximo capítulo.

En estos lares de la crítica política, el debate estético se escapa ahora de la tarea de intentar balbucear, cuando no nombrar, la experiencia dionisiaca. Ya no se trata tanto de dar nombre o hallar la perífrasis que consiga decir el paroxismo. No estamos ahora en el intento de invocación lingüística de aquello que se nos tropieza cuando tratamos de degustar la pronunciación de lo dionisiaco, para lo cual, inevitablemente, la palabra siempre resulta escasa, precaria, torpe. La palabra pierde su carácter ceremonial hacia lo dionisiaco para tomar el carácter de imprecación, la cual, lejos de rogar el advenimiento de Dioniso, maldice ahora su retorno y trata de ahuyentarnos de su influjo. Ahora se nombra con otras intenciones: para señalar, para advertir, para indicar una fuerza de atracción a la que no sucumbir, para poner una distancia preventiva con la experiencia dionisiaca a través del conocimiento. Se dice para comprender y distanciarse, no para experimentar y subyugarse al delirio. Con ello, la lectura y escritura ya no persiguen invocar o inscribir una liturgia de

lo dionisiaco, sino identificar sus favores y peligros para permanecer insobornables ante la tentación dionisiaca.

Como ya expuse en el capítulo anterior, fue Warburg quien inicialmente abrió esta separación que ha de otorgar la serenidad de poder decir lo dionisiaco. Ésta le permitió parapetarse en la rigurosidad exhaustiva del análisis histórico y tomar una distancia con la génesis gestual del dionisismo. No obstante, si bien la teoría crítica tiene una continuidad argumentativa en este aspecto con Warburg, nos situamos en otro contorno discursivo: un debate estético de tendencias predominantemente marxistas. A través de éstas, el placer estético por el mero placer estético quedará rezagado en pos de una señalización, una duda, una advertencia acerca del lugar del placer como trampantojo de la ideología y modo de manipulación. Se deslegitima a Dioniso como Dios y se le muestra como caballo de Troya. El dionisismo ya no es tentado de reojo con vistas a esa inclinación que busca antes experimentarlo que dejar constancia de su apariencia. Ahora se busca contemplarlo de frente para dar cuenta abierta de sus modos, sin disimular las reticencias del espectador frankfurtiano hacia el abandono y la pérdida de voluntad que se da en la experiencia dionisiaca. Lo dionisiaco ya no se dice con el carácter oracular del sacerdote nietzscheano, ahora se hace necesario delatar a Dioniso y éste será el papel de la Escuela de Frankfurt en un periodo histórico regido por la banalización, inflación, saturación y devaluación de lo dionisiaco.

Como señala George Steiner, en la estética marxista se da una polaridad. O bien la obra queda subsumida como instrumento de propaganda política –leninismo estético– o bien como síntoma de la sociedad de su tiempo –sociología hegeliana–. La Escuela de Frankfurt se movió en el marco que otorgaron estos dos modos de estética marxista, aunque nunca se identificó del todo con ninguno de ellos. Es decir, la Escuela de Frankfurt no redujo el campo estético a los respectivos modos leninista y hegeliano de la retórica marxista acerca del papel de la obra de arte. Para los frankfurtianos, la obra no era plenamente el producto de su creador, pero tampoco se conformaba en su totalidad como el efecto de su tiempo. Además, consideraban que la felicidad que prometía la obra ni había de ser considerada como un fetiche político (propaganda) ni como un fetiche económico (objeto de consumo). La obra de arte no era en exclusiva mercancía o ideología; por el contrario, como señala George Steiner (citado en Jay 1987: 290) consideraban el arte “como una

suerte de lenguaje codificado para procesos que se producen dentro de la sociedad, que debe ser descifrado por medio de un análisis crítico.”

No obstante, si bien la Escuela de Frankfurt midió las distancias que evitaran la plena identificación de su teoría estética con aquella de la retórica marxista, ésta no consiguió escapar del todo de la aspereza enunciativa del discurso político. La Escuela de Frankfurt se mantuvo en el lugar que ha de imponérsele a aquel verbo que persigue decirse desde la voz de la crítica. Se trata de la obligación a la que el verbo es sometido para aguantar su firmeza e imperturbabilidad ante toda posible inclinación poética. Es esa resistencia enunciativa que seca todo tartamudeo lírico para guardar una distancia insalvable con el disfrute del vértigo dionisiaco. Sí, esa “jerga de rufianes” (*Zuhältersprache*) a la cual aludía Walter Benjamin para referirse “al lastre de la jerga filosófica” y que fue uno de los motivos de disenso con Adorno en su correspondencia personal (véase Jay 1987: 332). En consecuencia, todo aquel entusiasmo inicial nietzscheano hacia la danza se mudará con la Escuela de Frankfurt en reserva y sospecha.

La Escuela de Frankfurt no comulga con la dilatación socioeconómica que cobrará lo dionisiaco hasta la Segunda Guerra Mundial. Los teóricos de la Escuela, oscilantes en esta dicotomía insalvable entre experiencia y teoría a la que obliga el habla que se sitúa en el lugar de la retórica del poder, manifestarán una abierta reticencia hacia lo dionisiaco. En un plano metafórico, diríase que los frankfurtianos se convierten en los aguafiestas del dionisismo: son los delatores de su devaluación política e inflación económica. Pero es que el paroxismo, de tanto abuso, había reconfigurado en tan breve período la experiencia de lo gozoso en un infierno comunitario. La utopía comunitaria del dionisismo nietzscheano, esa comunión con la Naturaleza, se materializó en los años treinta como la absoluta traición distópica de la esencia que le dio origen: totalitarismos y sociedad de consumo. Está teniendo lugar la desacreditación absoluta del goce y ello no ocurrió porque éste no estuviese presente, sino todo lo contrario: porque fue sometido a un régimen de hipervisibilidad que conllevó su traición y absoluto ocultamiento, régimen de la mirada que nos atañe aquí respecto a la noción de aura y la constitución del fenómeno fotográfico como estructura de comprensión simbólica y sociológica de la Modernidad.

Sin embargo, a pesar de tal clima hostil de condena y crítica hacia lo extático, sí habrá un melancólico que de cuenta empática, aunque sea sólo parcialmente, de sus modos. Si había alguien que pudiese congeniar con una filosofía dionisiaca antes de dejarla caer del todo por su propio peso —el derrumbe de las *Lebensphilosophien* en la década de 1930—, ése había de ser no un miembro de pleno derecho, no una estrella medular en el sistema solar frankfurtiano, sino sólo, si acaso, un satélite intermitente. Su nombre fue Walter Benjamin, cuya vida académica entre los frankfurtianos no quedó nunca totalmente exenta de polémica. De la mano de Benjamin nos iniciamos, pues, en los lares de la crítica política del arte y la progresiva formalización del dionisismo a través de su concepto de aura. En este capítulo pretendo principalmente exponer el universo que Benjamin plantea en *Breve historia de la fotografía* para, a través de su análisis de la constitución del fenómeno fotográfico, explicar la noción de aura, desplegar el proceso de decadencia de la mirada dentro del espacio visual, el protagonismo vacío y estetizado que van cobrando los objetos y el progresivo vaciamiento de la temporalidad en la Modernidad. La tesis que sostengo es que, a nivel argumental, *Breve historia de la fotografía* es el prolegómeno estético o enunciación desde los estudios visuales a sus *Tesis sobre filosofía de la historia*.

PATHOSFORMEL Y AURA: DOS ESTRUCTURAS FOTOGRÁFICAS

La constitución de lo dionisiaco en la imagen es un primer momento de domesticación del dionisismo en el primer tercio del siglo XX. De modo similar a Aby Warburg con su concepto de *Pathosformel*, y con ligera posterioridad, Benjamin también obligó al dionisismo a transitar desde lo informe musical que planteaba Nietzsche hasta el régimen de la imagen. La imprecisión dionisiaca, experiencia hasta entonces escapista a la contención formal de lo apolíneo, era obligada paulatinamente a decirse en lo figurativo. Con Warburg y Benjamin la polaridad Apolo-Dioniso queda reescrita no ya como tensión extrínseca, sino como una dialéctica intrínseca, contaminada, de límites cada vez más ambiguos. La delimitación entre lo apolíneo y lo dionisiaco, la cual los constituía como regímenes excluyentes, acrecienta su porosidad y los márgenes comienzan a diluirse hacia una oposición, no menos encarnizada que la dicotomía nietzscheana, pero sí mucho más confusa. Apolo y Dioniso se encuentran a un paso de su desubicación, de estar fuera de lugar, de vagar perdidos y errantes por espacios que no les competían siglos antes. Ahora la imagen ya no ocultará lo dionisiaco,

sino que, por el contrario, lo transmite, pues ella enarbola los signos del advenimiento de lo frenético y es capaz de desatar su experiencia.

En 1931 Benjamin publicaba en la revista *Die literarische Welt* su ensayo “Pequeña historia de la fotografía”, en el cual aparece inauguralmente su concepto de aura, noción en la que nuevamente se observa el proceso de formalización que está sufriendo lo dionisiaco en el primer tercio del siglo XX. Esta noción, inicialmente estética, generará una continuidad temática desde la reflexión acerca de la experiencia fotográfica hasta el desarrollo de una filosofía de la historia. Esto sucede a través de la concatenación discursiva con sus ensayos posteriores a 1931, los últimos antes de su suicidio en la frontera pirenaica en 1940: “La obra de arte en tiempos de su reproductibilidad técnica” (1936), el relato “El narrador” (1936), “Sobre algunos temas baudelaireanos” (1939) y “Tesis para una filosofía de la historia” (1939).

En primer lugar, recapitularé del modo más breve posible la noción warburgiana de *Pathosformel* expuesta en el capítulo precedente, recapitulación necesaria para poder introducirnos en la continuidad argumentativa entre Warburg y Benjamin que persigo proponer y exponer en este párrafo.

El concepto *Pathosformel* planteaba el espacio somático del cuerpo humano como un archivo de memoria de las pasiones. Éstas, a través de las *formas del pathos*, se dejan citar en un catálogo de gestos que habrían cristalizado a través de la historia del arte – testigo de las incursiones de las fuerzas dionisiacas en el cuerpo humano—. No obstante, éste no se trata de un catálogo exhaustivo y clausurado. Al mismo tiempo que la fisicidad es un soporte de fuerzas que atraviesan a los seres humanos, tales fuerzas no quedan agotadas en las poses. Por el contrario, gestos y movimientos son síntoma, pista, señuelo antes que signo denotativo, cerrado y concluyente de lo dionisiaco. Es decir, el concepto *Pathosformel* queda asentado sobre la siguiente dialéctica. Por un lado, las formas del *pathos* psicologizan un tránsito de fuerzas, el cual, inicialmente informe, queda ahora emplazado gestual y somáticamente; o dicho de otro modo, las *Pathosformel* señalan el espacio figurativo de tal tránsito de fuerzas, dan cuenta de lo dionisiaco en lo apolíneo. Por otro lado, las *Pathosformel*, si bien contienen lo dionisiaco, no llegan nunca a demarcar con absoluta contención el perímetro de la experiencia dionisiaca; es decir, dan forma al dionisismo pero

no lo clausuran. Por lo tanto, las *Pathosformel* apuntan pero no determinan lo dionisiaco, sus gestos son antes exhortación que síntesis del paroxismo. Por ello, en el momento en que son identificadas como modos de clausura simbólica y exhaustiva de lo dionisiaco, cual fórmulas gestuales del paroxismo, quedan devaluadas –como mencionaba Warburg en 1927– cual “dinamogramas pictóricos desconectados”. Malentendidas como recetas gestuales de lo extático, quedan entonces las *Pathosformel* expuestas como formalizaciones o estéticas vaciadas de contenido, de tradición y de historia. El gesto es señal, advertencia, marca de la inclinación dionisiaca, mas nunca receta a través de la cual el arrobamiento se pliegue a una estructura formalizable.

Asimismo, de este planteamiento warburgiano se deriva una tesis de temporalización de lo dionisiaco: Dioniso queda sometido a la temporalidad del tiempo humano, es decir, es en y a través de la pervivencia de ciertos gestos el modo en el cual Dioniso señala su herencia y transmisión. Warburg da cuenta con ello de una nueva tensión que se da en lo dionisiaco. Por un lado, lo dionisiaco se experimenta como una temporalidad de lo infinito instantáneo que nos desgarrar de toda experiencia histórica y el tiempo queda clausurado a través de su hiperdensificación en la experiencia del arrobamiento. No obstante, por otro lado, si bien el momento extático acontece como experiencia temporal de lo absoluto en oposición a una temporalidad cronológica, su posibilidad sólo se da en el desenvolvimiento de una historia y una tradición, en el marco de una linealidad temporal en la que los saltos dionisiacos quedan trazados, montados y concatenados. Con ello se inicia la conciencia de un proceso de transmisión, tradición y hermenéutica de lo dionisiaco. El paroxismo, si bien constituido como vórtice excedente a una temporalidad lineal, sólo se da dentro de la historia; es decir, necesita de la tradición para acuñarse y sobrevivir, se constituye no sólo como experiencia que nos escinde momentáneamente de la historia, sino también como experiencia posible sólo a través de un proceso de herencia histórica. La experiencia dionisiaca es exceso anacrónico que paradójicamente sólo genera su autenticidad dentro del relato histórico. Con Warburg, Dioniso queda plegado a los tiempos del mundo, adquiere una génesis histórica y es justamente su reproductibilidad aquello que posibilita la supervivencia de la Antigüedad en las imágenes, el manido concepto de *Nachleben der Antike*.

Podría decirse que con Warburg la transmisión iconográfica remite a la pervivencia de un tiempo: las imágenes funcionan a modo de relojes del tránsito dionisiaco. El movimiento se

convierte, pues, en un modo de espacialización del tiempo, del cual el gesto es su memoria involuntaria y la imagen es el vocabulario posible de la estructura temporal del recuerdo. El anacronismo, la Antigüedad como espacio temporal, sobrevive a través de una gestualidad perviviente. Es decir, las *Pathosformel* son un primer momento del arranque del dionisismo como una epistemología fotográfica, entendida esta aseveración en el sentido que da Roland Barthes de la fotografía, es decir, entendida ésta como campo artístico propio por su voluntad dialéctica de ser marco o encuadre del tiempo: las *Pathosformel* son el aoristo gestual de lo dionisiaco.

Por lo tanto, son dos las novedades argumentativas que introduce Warburg respecto a Nietzsche a través de la noción de *Pathosformel* en el concepto de lo dionisiaco. En primer lugar, que el dionisismo se da en la imagen, aunque bien es cierto que no queda agotado en ella. En segundo lugar, que si bien la temporalidad dionisiaca tiene un carácter de ruptura respecto a la historia, sin embargo, su propio carácter de salto o excedente a lo histórico sólo se transmite en y a través de lo histórico.

Al respecto, la hipótesis que desarrollaré en este párrafo es la siguiente: que existe una continuidad argumentativa entre Warburg y Benjamin, ya que tales dos aportaciones de Warburg son coincidentes con aquellas que expresa la noción benjaminiana de aura. Ambos autores hacen uso de la estructura fotográfica en tanto que epistemología a partir de la cual entender la experiencia dionisiaca. Por consiguiente, el concepto benjaminiano de aura es un segundo momento de esta estructura fotográfica de lo dionisiaco que plantea inicialmente Warburg. El concepto de aura es también expresión del tránsito histórico y contención formal de lo dionisiaco en el régimen de la imagen. Dicho de otro modo, el concepto benjaminiano “aura” puede entenderse como traducción y ampliación política del concepto “*Pathosformel*” en Warburg. Ambos introducen el tránsito de lo dionisiaco en el régimen de la imagen y hacen de la experiencia dionisiaca experiencia anacrónica pero inserta en la tradición. Todo ello teniendo en cuenta, además, que ambos autores no hablan de tradición como noción al uso en el seno de una rememoración positivista de causas y efectos, sino que, por el contrario, dan cuenta de tal noción de un modo heterogéneo,

insertos en un paradigma hermenéutico que fractura los modelos historicista y positivista de una filosofía de la historia.²³⁵

²³⁵ Más allá de la continuidad temática en torno a las nociones de aura y *Pathosformel*, cuestión que es objeto de este capítulo, es de reseñar los paralelos existentes entre Warburg y Benjamin para una filosofía de la historia, pues ambos comparten una noción de anacronía y de montaje. La noción de montaje en Warburg, de la cual se han dado ya algunas consideraciones fundamentales en el capítulo precedente, guarda ciertos paralelismos con la noción de *Trauerspiel* en Benjamin, pudiendo ser el *Trauerspiel* la estructura cinematográfica que precede a la propia materialización y epistemología del cine, de la misma manera que la mirada del *flâneur* es la estructura epistémica de la que nacerá su materialización técnica en la mirada fotográfica. Es Bernd Witte quien nos da algunas claves al respecto para entender la labor de montaje que se da en los conceptos benjaminianos de alegoría y drama barroco:

“En sus cartas [Briefe, 566, Correspondencia I], Benjamin indicó más de una vez que la primera parte del *Trauerspielbuch* consistía “casi enteramente de citas”, que era “el mosaico más loco que pueda imaginarse y que como tal podía parecer tan insólito en un trabajo de este género que cuando lo ponga en limpio haré aquí y allá algunos retoques.” Aún cuando el texto en su forma actual no está ya exclusivamente constituido por citas, es evidente la importancia de éstas en la construcción del conjunto. Y ciertamente es hacer un uso insólito de las citas organizarlas según el modelo de una imagen alegórica. Benjamin toma oraciones aisladas o fragmentos de oraciones y las divorcia de su contexto original. Luego las alinea como las imágenes significativas de la alegoría y les agrega sus propios pensamientos sin preocuparse por la continuidad entre esos elementos, que funcionan antes bien a la manera de un emblema barroco. Las citas ocupan el lugar de la imagen, de la pintura a la que se le añade la significación en la forma de una sentencia o *subscriptio*. [...] “El procedimiento alegórico se revela así como el procedimiento en el que el método de las ciencias históricas, que consiste en imponer cohesiones subjetivas a las estructuras discontinuas de la vida, “aparece metamorfoseado hasta el punto de poder ser reconocido.” (Witte 1990: 90)

De hecho, no es de extrañar que ambos autores –tanto Benjamin como Warburg– tengan gran interés en el Barroco como período que ambos consideran fundamental por ser punto de inflexión en las ideas estéticas, aunque ambos desarrollan su interés por motivos distintos. Por un lado, Warburg sitúa en el Barroco el inicio de la decadencia de las *Pathosformel*, las cuales comienzan a quedar convertidas en “dinamogramas pictóricos desconectados”; Warburg está interesado en la inflación y consecuente depauperización de los símbolos en tal período como apertura de la decadencia de los gestos. Por otro lado, Benjamin está interesado por la noción de *Trauerspiel*, noción a partir de la cual sienta las bases de su filosofía de la historia y de la noción de alegoría. En este interés estético por el Barroco en ambos autores hallaríamos un nuevo modo de datación histórica de la Modernidad, considerada ésta un período sintomático porque inicia un tiempo de masificación y devaluación de los símbolos, inicio de la industria cultural del gesto y antesala del capitalismo industrial del siglo XIX.

Asimismo, además de la continuidad argumental entre Benjamin y Warburg hay que señalar ciertos encuentros, no personales pero sí textuales, entre ambos autores. Como revela Weigel (2004), un ejemplar de *El Origen del Drama Barroco Alemán* fue enviado con una recomendación de Scholem al *Archivstudien* de Londres en 1928, el cual recibió Fritz Saxl y que también se le hizo llegar a Panofsky. Por su parte, Benjamin leyó a Warburg, quien aparece citado en su obra de 1925:

“Beide zuletzt genannten Autoren, Burdach und Warburg, hatte Benjamin ebenfalls schon im Trauerspiel-Buch zitiert, von Burdach das Buch *Reformation, Renaissance, Humanismus* (1918) und von Warburg die Studie über *Heidnisch-antike Weissagung im Wort und Bild zu Luthers Zeiten* (1920), daneben aus dem Warburg-Kreis vor allem das *Melancolica-Buch* von Erwin Panofsky und Fritz Saxl (1923). Er hatte es während der Niederschrift am *Ursprung des deutschen Trauerspiels* entdeckt und in einem Brief vom 22. Dezember 1924 seinem Freund Scholem umgehend als “kapitales Buch” empfohlen.” (Weigel 2004: 119)

Finalmente, quisiera mencionar el actual interés por conectar el pensamiento de ambos autores, como muestra el congreso “Warburg, Benjamin and Kulturwissenschaft” organizado por Claudia Wedepohl y Peter Mack en 2012 en el Instituto Warburg de Londres, el III Coloquio Internacional sobre Walter Benjamin “Nachleben: Schrift und Bild bei Walter Benjamin und Aby Warburg” que tuvo lugar en el Museu Abílio Barreto en Belo Horizonte (Brasil) en 2012, el proyecto de *Museo Virtual* en base a la idea de *Pasajes* de Benjamin y *Mnemosyne* de Warburg de Amalia Barboza, y diferentes publicaciones de los últimos años en las que aparece interrelacionado el pensamiento de ambos autores (véase Weigel 2015, Kemp 1975, Rampley 2000).

Para exponer este tránsito argumentativo entre los dos autores articularé este párrafo del siguiente modo. En primer lugar, daré cuenta de algunas consideraciones históricas y etimológicas que circundan el término “aura” con anterioridad a su uso propiamente filosófico por parte de Walter Benjamin. A continuación, expondré la perspectiva de Barthes acerca de la fotografía, ya que es justamente esta caracterización del universo fotográfico como estructura epistémica del tiempo aquello que nos permitirá dar el salto entre las *Pathosformel* warburgianas y el concepto benjaminiano de aura. Barthes introduce la noción de *punctum*, noción muy posterior a aquella de aura, la cual, no obstante, por su angostura y claridad expositiva nos permite dar cuenta de aquello que será una parcela del, definitivamente más dilatado, concepto de aura en Benjamin. A través de la noción barthesiana de *punctum* explicaré la noción de imagen dialéctica en Benjamin y, a continuación, pasaré a delimitar la noción de aura. Finalmente, recapitularé las continuidades entre Warburg y Benjamin para dar cuenta de este primer tránsito en la contención de lo dionisiaco: aquella traza del paroxismo que delata a Dioniso a través de su legibilidad y con la que queda contaminado el régimen de la imagen.

FOTOGRAFIAR LA FUERZA DE VIDA

Si bien el término “aura” acuña con Benjamin un significado propiamente filosófico, el término comienza a constituirse histórica y etimológicamente con anterioridad. “Aura”, del griego *ayrus*, se traduce por aire, soplo, aliento. Fue un término que se abrió paso como concepto médico por Pelops, maestro de Galeno, hacia el año 150 a.C., y expresaba el soplo, ligero viento o sensación que sentía el paciente en alguna extremidad del cuerpo y que anunciaba el arranque de las convulsiones del ataque epiléptico (véase Villarejo Ortega 1998: 5). Asimismo, antes de su constitución clínica, la noción de aura hacía referencia a un nombre propio y un nuevo motivo de persecución erótica en el espacio mitológico de la Grecia clásica, en el cual esta vez era Dioniso, quien como Apolo tras Dafne, perdía el aliento en la carrera tras la mujer deseada:

“Aura, cuyo nombre significa «la Brisa», era hija de una frigia, Peribea, y del Titán Lelanto. Veloz como el viento, cazaba con las compañeras de Artemis. Enamoróse de ella Dioniso, y en vano trató de alcanzarla a la carrera; más ligera que él, la doncella siempre conseguía escapar, hasta que Afrodita, cediendo a la demanda del dios, la hizo enloquecer, de forma tal que la joven se entregó a Dioniso, el cual engendró dos niños gemelos. Pero en su locura, la madre los desgarró y luego se

precipitó en el río Sangario. Zeus la transformó en fuente. Uno de los hijos gemelos fue Ínaco.” (Grimal 1981: 64)

El fenómeno aurático de la imagen, ese espacio de aliento en el que el observador –como dirá Walter Benjamin– es inmerso en una “particular trama de espacio y tiempo”, nació inicialmente como problema técnico de la fotografía en el siglo XIX que derivó en fenómeno filosófico. Como desarrolla Didi-Huberman en *La invención de la historia*, el rasgo espectral o aurático en el que quedará envuelta la fotografía no era sólo un rasgo referente a su carácter mágico –su capacidad para reproducir y conservar el instante–, sino que aludía a la imperfección inicial de la técnica fotográfica.²³⁶ El problema técnico de la veladura o aureolas cobró con el médico Hyppolite Baraduc y su obra de 1896 *L'âme humaine* la dimensión de prodigio:

“Un día, Baraduc fotografió a su propio hijo. El niño se encontraba justo, en ese momento, sujetando entre sus manos a un faisán muerto, muerto hacía poco. La imagen aparece velada, como si la veladura y el estado de ánimo de la muerte coincidiesen y fue así como el aura se reveló ante los ojos de Baraduc por primera vez. A partir de ese día, Baraduc no cesó en el intento de que el aura le fuese totalmente desvelada.” (Didi-Huberman 2007: 126)

²³⁶ Sobre el desenfoque y el retoque en la historia de la fotografía véase Newhall (2007: 72-84). Sobre la cuestión del aura desde una perspectiva feminista y su relación con la noción técnica del desenfoque véase el artículo “Julia Margaret Cameron: La soberbia de estar fuera de foco”:

“No obstante, antes de que el aura fuese un concepto del que se apropiase la historia de la filosofía, el término nació y transitó por la historia del siglo XIX como término propiamente fotográfico. Por un lado, el desenfoque, conseguido a través de una lente más grande que conformaba imágenes más difusas, comenzó a utilizarse en torno a 1840 a petición de la clientela para disimular las arrugas del rostro en los retratos fotográficos. Por otro lado, el concepto de aura estuvo relacionado con las imperfecciones de las iniciales técnicas fotográficas. La propia etimología griega de la palabra remite a su carácter de aliento o brisa y en el siglo XIX se consideró que la fotografía era capaz de captar y retener ese soplo de lo vivo en la imagen, registrando un nivel de realidad fantasmagórica y efímera que escapaba al ojo humano. Es lo que se conoció posteriormente como el problema de la veladura, un inconveniente que en su origen fue interpretado no como fallo técnico, sino como prueba de presencias mistericas. Así lo muestran las imágenes del doctor Baraduc en su libro de 1896 *L'âme humaine, ses mouvements, ses lumières et l'iconographie de l'invisible fluidique*, quien decía hallar en tales veladuras la presencia del alma o fuerza de vida.

Y entre el aura como disquisición filosófica, intento novel de *Photoshop* o prueba empírica de lo esotérico, nos encontramos el trabajo de Cameron, quien eleva el desenfoque a cuestión propiamente estética e incluso política para la historia del arte. El efecto *flou* fue su talón de Aquiles y, allí donde los críticos acusaron a Cameron de diletante y advenediza en el campo fotográfico, ella hizo de su debilidad, seña de identidad y fortaleza artística. Cameron hizo un uso deliberado de enfoques vagos y del fuera de foco dando lugar a imágenes borrosas que parecían instantes entresacados de una sempiterna niebla, imperfección que daba a sus fotografías el efecto pictórico y la atmósfera etérea tan propios de su obra. En una carta a su amigo Sir John F. W. Herschel, Cameron se enseñoreaba frente a los ataques: «Qué es el foco: y quién tiene el derecho de decir qué foco es el foco legítimo. Mis aspiraciones son las de ennoblecer a la Fotografía y asegurarle el carácter y los usos del Gran Arte, combinando lo real y lo ideal y sin sacrificar nada de la Verdad por toda la posible devoción a la Poesía y a la Belleza.» (Mateos de Manuel 2016)

Como explica Didi-Huberman (2007: 126), Baraduc consideraba que la fotografía dejaba constancia de lo inexplicable, que la veladura era expresión de “influencias ocultas”, “de visiones místicas”, “de los nimbos”, “de las impresiones inconscientes”. La fotografía mostraba el aura, aquella “trama luminosa del tiempo, la luz intrínseca a la emoción de un sujeto fotografiado”. Baraduc decía que la veladura era una suerte de “contacto a distancia”, “movimiento invisible pero ¡susceptible de representación!”. Ese régimen de lo invisible, que paradójicamente queda registrado en lo visible, es también expresión a la que aludirá Benjamin (2011: 30) en *Breve historia de la fotografía* para referirse al aura fotográfica cuando sostiene que “sólo gracias a ella descubrimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis descubrimos el inconsciente pulsional.” Es decir, que la noción de fuerza de vida –aludida ya en capítulos precedentes– no sólo era expresión de un aliento que circundaba a los objetos y que dejábase tan sólo intuir o experimentar, sino que ahora era susceptible de ser representada y constatada a través del espacio fotográfico.



4.1. Hyppolite Baraduc (1896), *Force vitale attirée par l'état d'âme attendrie d'un enfant*.

A lo largo de la historia, el dionisismo había sobrevivido principalmente en su constitución como experiencia siempre ajena y de orden musical: aquella que más que dejarse citar, era necesario abandonarse a ella. Es a través de la experiencia de lo dionisiaco, del abandono de los sujetos al paroxismo hasta la desaparición de su garantía de individuación, el modo

en el que el dionisismo restituía su lugar en el mundo a través de la historia. Sin embargo, el siglo XIX trae nuevas formas de conservación y, en consecuencia, también de declive del dionisismo. Y nosotros, los modernos, nos encontramos ante la confirmación técnica e iconográfica de la escena mitológica de acoso: Dioniso tratando de retener a Aura.

Una vez que Nietzsche consigue inicialmente declinar lo orgiástico de la Antigüedad, esta inflación verbal de lo dionisiaco conlleva su inevitable decadencia: se trata de la constitución –haciendo uso de términos foucaultianos– del placer del discurso. Se descubre el placer de nombrar y vivir a través de la narración aquello a lo que tememos arrojarnos con la totalidad del cuerpo, postura desde la cual, como ya se indicaba en el segundo capítulo, Nietzsche construía la dialéctica Apolo-Dioniso. Se comenzó hablando de lo dionisiaco y ahora se trataba de decirlo icónicamente, de imaginarlo, de dejar constancia del paroxismo en tanto que imagen. La fotografía será no sólo invocación de lo dionisiaco, sino además testigo y prueba fehaciente, la constatación material de esa esotérica cuestión de fuerzas en torno a la cual oscilan los quehaceres formales del mundo. La fotografía registra trazas de lo dionisiaco y con ello hace de la inicial advocación de lo vital que se daba en la escritura, un signo óptico. Con el doctor Baraduc, esos garabatos incomprensibles que pintaba el maestro Frenhofer de Balzac y en los que decía constatar la fuerza vital del cuerpo femenino, cobraban ahora el carácter de testimonios de lo vital. Lo dionisiaco se hacía icónicamente legible, pues la fuerza de vida dejaba su traza en la imagen, quedaba galvanizada en la fotografía. Este esoterismo técnico de la fotografía consiguió generar un nuevo régimen de la mirada más allá del ojo humano. Había una fuerza, espíritu, soplo o aliento vital que, clausurado a la visión humana, empero se revelaba a través de la técnica fotográfica.²³⁷ A través de la imperfección de la veladura, la técnica se convirtió en

²³⁷ La escisión entre las capacidades del ojo mecánico y el ojo humano se abrió con la interpretación fantasmagórica de la veladura en Baraduc y fue una constante en el desarrollo artístico y comercial de la técnica fotográfica.

Como señala Newhall (2007: 72-84), en primer lugar, el retoque surgió de manera prácticamente coetánea al propio nacimiento de la técnica fotográfica hacia 1830. Ya en la década de 1840 se corregían los defectos del rostro de los retratos fotográficos a través de la técnica del desenfoque, efecto del objetivo de la cámara que conseguía aliviar las arrugas y defectos del rostro del retratado. Además, en 1855 comenzó el retoque a mano de las fotografías con Franz Haenstaengl, quien podría ser considerado abuelo del *photoshop*. El retoque fue una constante en los retratos fotográficos, cuya rápida comercialización a partir de las cartas de visita de Disdéri llevó a priorizar los gustos del cliente sobre la crudeza del retrato predominantemente psicológico que encumbraron Nadar y Carjat.

Igualmente, la constitución de fotografías a partir de la superposición de varios negativos fue una constante a partir de las imágenes de paisajes de Gustav Le Gray hacia 1850. La superposición de negativos generó imágenes alegóricas cuyo uso fue principalmente artístico, como *The two ways of life* de Rejlander en 1857, y

mediadora de la experiencia dionisiaca y la fotografía en testigo icónico de la “fuerza de vida”, noción perseguida y presente en las tendencias científicas y filosóficas del vitalismo del fin de siglo, y cuyos significados oscilaron entre ser interpretada como fantasma, memoria inconsciente o impulso de supervivencia.

Por tanto, la cuestión de la fuerza de vida pasa de ser transmitida a través de gestos y movimientos corporales –como planteaba el concepto warburgiano de *Pathosformel*– a serlo por medio de una química de partículas fotosensibles. Es decir, el catálogo fotográfico en torno al que surge la noción de aura viene a sustituir el catálogo mimético de Warburg, del cual las *Pathosformel*, como señalaba al inicio del párrafo, son un primer momento en cuanto que expresión formal de un tiempo heredado de la Antigüedad. Primero fue la representación del cuerpo el soporte de la herencia de lo dionisiaco por medio de las *Pathosformel*. Ahora lo es la representación misma, siendo la noción de aura una abstracción y ampliación del espacio representativo de las *Pathosformel*. Más que un gesto o movimiento de un cuerpo –modo en que quedaba apuntado Dioniso en las formas del *pathos*–, lo

también imágenes políticas con fines militares, como las imágenes de la Guerra Civil Americana entre 1861 y 1865.

A esto es de añadir que la escisión entre el ojo mecánico y el ojo humano se consolidó con el nacimiento de la fotografía directa o la fotografía pura a inicios del siglo XX. Este movimiento trataba de dar cuenta de la belleza de los objetos mostrando con absoluta precisión su estructura formal, una nitidez técnica inalcanzable para el ojo humano, el cual tiende a desenfocar todo contenido de la realidad que escapa a su punto de fuga. Edward Weston (1886-1958) marcó muchas pautas para el desarrollo de la fotografía directa. Insistía en que:

“el fotógrafo debe visualizar de antemano el resultado final, [...] desarrolló esta tendencia hasta el nivel del virtuosismo. Exigía la claridad en la forma, quería que toda la superficie de su imagen estuviera bien delineada, con las sustancias y texturas de las cosas para que fueran apreciables hasta llegar a la ilusión. El hecho de que la cámara pueda ver más que el ojo desnudo, es algo que siempre consideró como uno de los grandes milagros de la fotografía.” (Newhall 2007: 188)

En consecuencia, desde sus inicios, la fotografía fue capaz de dar cuenta de una realidad corregida, perfeccionada o ampliada más allá de la realidad constatada a simple vista y, además, fue capaz desde sus inicios de disimular su carácter de construcción. La escisión entre el ojo humano y el mecánico es no sólo un tema recurrente en la técnica fotográfica, sino una cuestión que se halla a la base del análisis benjaminiano de la fotografía. De ahí la analogía entre la cámara y el psicoanálisis, pues la fotografía funcionaría como la materialización de la herramienta del psicoanálisis para la mente humana, pues sirve para traer a conciencia aquello que se le escapa al ojo humano, es decir, la cámara recupera recuerdos y asociaciones, así como el psicoanálisis lo hace con el inconsciente. En este sentido, se observa que la escisión entre ojo humano y ojo mecánico derivó tanto en corrientes de pensamiento como en movimientos artísticos.

“[...] la naturaleza que habla a la cámara es distinta de la que habla a los ojos; distinta, primero, porque, en lugar de un espacio conscientemente predispuesto por el hombre, aparece un espacio tramado de inconsciente. Podemos, por ejemplo, distinguir, aunque sea a grandes rasgos, la manera de andar de la gente, pero no percibimos en absoluto su postura en esa fracción de segundo en que alarga el paso. La fotografía, sin embargo, con sus recursos, el ralenti o el aumento, nos la revela. Sólo gracias a ella descubrimos ese inconsciente óptico, igual que sólo gracias al psicoanálisis descubrimos el inconsciente pulsional.” (Benjamin 2011: 14)

dionisiaco queda ahora apuntado como atmósfera, vector o simple traza constituida en la completitud del espacio fotográfico.

Este desplazamiento del sentido de lo dionisiaco en la imagen es muy significativo. Lo fotográfico no lo es en virtud de sus contenidos, sino del sentido que se le está dando a lo fotográfico como marco de un abismo. Lo dionisiaco es fotografía no en cuanto que catálogo reproductivo de escenas y cuerpos, sino en tanto que espacio de tránsito de fuerzas y vértigo de un tiempo paradójico que se transmite y renueva a través de su herencia. Con la aparición de la noción decimonónica de aura, lo dionisiaco se convierte en una epistemología fotográfica. Dioniso coloniza finalmente todo resquicio formal aún no explorado y Apolo huye temeroso, abandonando a su suerte aquel campo expresivo que había quedado siglos bajo su dominio –la imagen–, espacio que comienza ahora a configurarse como hibridación de lo dionisiaco en lo apolíneo. Todo contenido o forma está quedando subsumido en una cuestión de fuerzas, el *pathos* está dejando lugar al soplo del pathos, todo signo queda reducido a síntoma y toda forma unívoca de tiempo se transforma en un modo de decirse la inminencia: un quedar a punto de, ser advenimiento, deseo que se mantiene siempre anhelante y, por ello, inagotable en un solo objeto. La transfusión de lo dionisiaco al régimen de la imagen obliga a ésta a desplegarse más allá de sí, a hacer que nunca quede extasiada, nunca cerrada sobre su contexto histórico sino en una permanente hermenéutica que obliga a generar nuevos sentidos sobre la imagen. La imagen ya no reposa como objeto, ya no resguarda para sí misma su propia mirada, sino que contiene el desbordamiento de lo informe en su espacio representativo. Sólo así es posible que nosotros dirigimos la mirada a las imágenes, pero que también ellas sean capaces de “alzarnos la mirada”, tal y como señala Benjamin en 1939 en “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, palabras que recuerdan a las de Franz Hessel, amigo de Benjamin a quien él mismo cita cuando le comentó “Nur was uns anschaut, sehen wir uns” (sólo vemos aquello que nos mira):

“[...] a la mirada siempre le es inherente la expectativa de ser también devuelta por aquel a quien ella misma se dirige. Por ello, cuando dicha expectativa (la cual por cierto en el pensamiento se podrá fijar del mismo modo en la mirada intencional de la atención que en una mirada en el sentido llano y elemental de la palabra) se realiza y cumple, entonces la experiencia que es la propia del aura la afecta en su absoluta plenitud. [...] El mirado, o aquel que se cree mirado, alza de inmediato la mirada. Experimentar el aura de una aparición significa investirla con la capacidad

de ese alzar la mirada.” (Benjamin 2014: 160)

PUNCTUM E IMAGEN DIALÉCTICA

Preludio de su accidentada muerte, Roland Barthes publicaba en 1980 su último ensayo *La cámara lúcida. Ensayo sobre la fotografía*. ¿Qué es lo que hace de la fotografía un arte propio? ¿Cuál es el efecto específico que produce la fotografía en el espectador en comparación con otras artes? Éstas son las cuestiones iniciales que articulan su ensayo, el cual trata de dar cuenta de la experiencia fotográfica como experiencia artística con entidad propia.

Siguiendo la tesis de Barthes, aquello que hace de la fotografía un campo propio no son ni sus referentes ni sus estilos. En primer lugar, el referente no conlleva la univocidad de la fotografía como campo artístico porque la fotografía carece de semiología propia: sus referentes no tienen una entidad autónoma, sino que se trata de signos robados de otros campos.²³⁸ En segundo lugar, tampoco sus estilos conllevan la particularidad de la experiencia estética de la fotografía, puesto que aquello que nos permite distinguir la mirada creadora del artista sobre referentes ajenos relativos a un mundo dado es algo que se da no sólo en la fotografía, sino también en todo campo artístico. Para Barthes, no son ni el referente ni el estilo el tema central de la fotografía, sino que aquello que da cuenta de la exclusividad de este campo como configuración artística autónoma es su relación con el tiempo. Dos citas breves de *La cámara lúcida* son sintomáticas al respecto:

“La Fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente.” (Barthes 2009: 26)

“[...] el referente se encuentra ahí, pero en un tiempo que no le es propio.” (Barthes 2009: 20)

La estructura fotográfica no queda, pues, delimitada por su contenido o estilo, sino por su modo de ser sostén material de la temporalidad. Además, tal tiempo fotográfico es

²³⁸ En “El mensaje fotográfico”, parágrafo de *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces* Roland Barthes (1986: 14) dice lo siguiente:

“Para pasar de lo real a su fotografía, no es necesario segmentar esa realidad en unidades y erigir esas unidades en signos sustancialmente diferentes del objeto cuya lectura proponen. Entre ese objeto y su imagen, no es necesario disponer de un relevo (*relais*), es decir de un código. Si bien es cierto que la imagen no es lo real, es por lo menos su análogo perfecto, y es precisamente esa perfección analógica lo que, para el sentido común, define la fotografía. Aparece así la característica particular de la imagen fotográfica: es un mensaje sin código, proposición de la cual es preciso deducir de inmediato un corolario importante: el mensaje fotográfico es un mensaje continuo.”

entendido en un doble sentido: como paradoja y como voluntad de permanencia. La fotografía es supervivencia y es anacronismo –he aquí las claves fotográficas que introducen las *Pathosformel*–.

Cronos era referente de la imposibilidad constitutiva del tiempo para reproducirse. Desde su altivez olímpica, Cronos daba nombre a la figura del Padre Tiempo que ha de devorar a sus hijos para conservar su reinado. Sin embargo, este mito cobra con la aparición de la fotografía en la primera mitad del siglo XIX una resignificación sustantiva. Frente a la temible avidez de Saturno, ahora la fotografía ya no devora, sino que sostiene la reproducción del tiempo. El soporte fotográfico posibilita la permanencia del referente y la repetición de un instante pasado.

No obstante, esta insurrección de la técnica fotográfica a la voracidad destructora del Padre Tiempo, ha de realizarse bajo el velo del ilusionismo y de lo espectral, en tanto que espectáculo y fantasmagoría (véase Barthes 2009: 30). La fotografía se configura como un arte limítrofe, el cual es placer y dolor simultáneamente por los siguientes motivos. Por un lado, funciona como un recurso de intensificación de la vida, el cual nos permite revivir lo ya pasado. Por otro lado, es experiencia de anhelo, pues se configura sobre una falta, carencia o ausencia en la medida en que, mostrando aquello que fue, está mostrando algo que ya no es y que ha desaparecido. La fotografía es, pues, una razón melancólica. Ésta persigue la permanencia de un tiempo a costa de pervivir fuera de su tiempo, en diferido. El evento se constituye en la fotografía extrañado de aquella temporalidad que le ha sido propia, perenne en el equilibrio anacrónico que la fotografía lleva a cabo, ya que precisamente, al retener el tiempo, la fotografía evidencia que el tiempo ha pasado y no ha podido quedar detenido. La fotografía es, por lo tanto, un campo artístico dialéctico, el cual se halla sostenido sobre la propia contradicción temporal que lo hace posible.

Para aludir a este equilibristo temporal que lleva a cabo la fotografía, Barthes desarrolla el concepto de *punctum*. Éste se trata de un aoristo icónico: un modo verbal en la imagen capaz de sostener un futuro por llegar que los espectadores ya conocemos y un pasado que

en la imagen está todavía siendo.²³⁹ El inicial tiempo único –aquel que se desplegaría a través de una narrativa positivista de la temporalidad y que da lugar a la ilusión del progreso y a una casuística de los acontecimientos– queda desdoblado en la fotografía. Ésta funciona como un recurso literario, como icono de los temas verbales o, dicho de otro modo, la fotografía es aquel espacio de confluencia de pasado, presente y futuro, que exhibe la labor de montaje que se da en la experiencia del tiempo:

“Dándome el pasado absoluto de la pose (aoristo), la fotografía me expresa la muerte en futuro. Lo más punzante es el descubrimiento de esta equivalencia. Ante la foto de mi madre de niña me digo: ella va a morir: me estremezco, como el psicótico de Winnicott, *a causa de una catástrofe que ya ha tenido lugar*. Tanto si el sujeto ha muerto como si no, toda fotografía es siempre esta catástrofe.” (Barthes 2009: 108)

Es de observar que la tensión temporal que configura la fotografía desarticula toda constitución cronológica y orientada al progreso de la historia. No es entonces de extrañar que sea a través de la tematización de la fotografía como Benjamin llegue a desarrollar el concepto “imagen dialéctica” en *Tesis para una filosofía de la historia*, noción de la que partiré para desarrollar posteriormente el concepto de aura.

La fotografía es conciencia de finitud, vértigo que se desata a través de la superposición de tiempos verbales, desenlace que es ya presagio contenido en la imagen.²⁴⁰ Asimismo, la experiencia fotográfica muestra la experiencia del recuerdo como aquella trama de saltos de montaje, silencios, advenimientos, activaciones y compleciones de significado *a posteriori*

²³⁹ Del concepto de *punctum* Barthes da un segundo sentido más laxo en *La cámara lúcida*. Más allá de la estructura de la temporalidad, *punctum* es aquel detalle de la imagen que punza, que pincha, que hiera al espectador en contraste al *studium* de la imagen –su visionado en tanto que contexto histórico–.

“Esta vez no soy yo quien va a buscarlo (del mismo modo que invisto con mi conciencia soberana el campo del *studium*), es él quien sale de la escena como una flecha y viene a punzarme. En latín existe una palabra para designar esta herida, este pinchazo, esta marca hecha por un instrumento puntiagudo; esta palabra me iría tanto mejor cuanto que remite también a la idea de puntuación y que las fotos de que hablo están en efecto como puntuadas, a veces incluso moteadas por estos puntos sensibles; precisamente estas marcas, esas heridas, son puntos. Este segundo elemento que viene a perturbar el *studium* lo llamaré *punctum*, pues *punctum* es también: pinchazo, agujerito, pequeña mancha, pequeño corte, y también casualidad. El *punctum* de una foto es ese azar que en ella *me despunta* (pero que también me lastima, me punza).” (Barthes 2009: 46)

²⁴⁰ Luelmo (2007: 173) lo expresa del siguiente modo:

“Por este motivo anota Benjamin que “la imagen dialéctica es un relámpago esférico, que atraviesa el horizonte entero de lo pretérito”, porque circula constantemente de atrás hacia delante y de adelante hacia atrás como si el espacio histórico existente entre la mirada que originó la imagen y ésta que hoy la recibe fuese propiamente una esfera y no una simple línea, como siempre la describen los positivistas y los ideólogos del progreso.”

que tiene más que ver con una cinematografía de la historia que con una cronología positivista.²⁴¹ Con Benjamin la historia deja de constituirse como una línea continua y tendente al éxito. Ésta pasa a configurarse como un juego de montaje e interrupciones donde prima lo discontinuo y fragmentario. La historia carece de una superestructura ordenadora, siendo ésta, si acaso, el presentimiento de la ruina misma como disposición constituyente de la historia –el *Angelus Novus* de Klee como alegoría de la historia–.²⁴² Desprovista de un armazón que la aneje, más que un organismo armonioso y orientado a una finalidad, la historia se constituye como un Frankenstein hecho de retazos, los cuales, de primeras disgregados e inconclusos, son ligados, revisados y acoplados en nuevos sentidos en las sucesivas operaciones hermenéuticas a las que los acontecimientos son sometidos en la trama de los hechos de la historiografía. En contra de lo pretendido por el positivismo, que colocaba el análisis científico como técnica central en la constitución de la historia, se levanta con Benjamin un paradigma hermenéutico, siendo la interpretación aquella aproximación iluminadora, pero también nunca clausurada, de los acontecimientos en la historia.

El paradigma positivista de Comte a mediados del siglo XIX pretendía urdir leyes que permitiesen conocer la historia como una ciencia de causas y efectos, entendida ésta dentro de una ideología del progreso y la evolución. Por el contrario, Benjamin quiebra y enriquece la noción de historia desarticulando –como señala Luelmo (2007: 168)– tres campos hasta entonces imperantes en la historia: la noción de progreso, los grandes relatos y la cronología.

En primer lugar, Benjamin desarticula la noción de progreso. Esto lo lleva a cabo a través de su tesis sobre la proporcionalidad inversa entre virtuosismo técnico y capacidad estética

²⁴¹ Vemos entonces que ese ambiguo lugar común llamado Occidente no sólo está pensando el cine, sino que el cine acaba convirtiéndose en la estructura a partir de la cual se piensa Occidente. Y lo mismo pasa con campos como la fotografía o la historia, los cuales no son entelequias materializadas, sino esquemas cognoscentes que no sólo Occidente configura, sino también modos a partir de los cuales Occidente se está configurando. Es decir, el objeto de estudio acaba convertido, quizá porque ya estaba ahí en cuanto que modo de representación o categoría de pensamiento antes de su materialización, en la estructura epistémica a partir de la cual se piensa el sujeto de estudio.

²⁴² “Hay un cuadro de Klee que se llama *Angelus Novus*. Representa un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira atónito. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas extendidas. El Ángel de la Historia debe de ser parecido. Ha vuelto su rostro hacia el pasado. Donde ante *nosotros* aparece una cadena de acontecimientos *él* ve una única catástrofe que acumula sin cesar ruinas y más ruinas y se las vuelca a los pies.” (Benjamin 2011: 23)

Sobre la figura del ángel de Klee y Benjamin véase también González García (2011; 2011a).

en la evolución del fenómeno fotográfico: a mayor desarrollo técnico de la fotografía, menor valor artístico. Esto es lo que propugnó Walter Benjamin al ensalzar como hitos del fenómeno fotográfico aquellas fotografías de los primeros años del invento de la cámara anteriores a su rápida comercialización y vulgarización.

“El proceso fue tan acelerado que, ya en 1840, la mayoría de los innumerables miniaturistas se habían convertido en fotógrafos profesionales, primero ocasionalmente, luego con dedicación exclusiva. Y la calidad de la producción fotográfica de entonces se debe más a su saber hacer en cuanto artesanos que a su previa condición de artistas. Esta generación de transición fue desapareciendo muy poquito a poco, como si una suerte de bendición bíblica hubiera beneficiado a estos primeros fotógrafos: los Nadar, Stelzner, Pierson, Bayard se acercaron todos a los noventa o cien años. Finalmente, los comerciantes se apresuraron en todas partes en ser fotógrafos, y cuando ya se generalizó el retoque del negativo (venganza del mal pintor con la fotografía), el gusto decayó rápidamente. Fue la época en que empezaron a abundar los álbumes de fotos.” (Benjamin 2011: 23)

Para Benjamin, a medida que progresaron los avances técnicos de la fotografía, no mejoró su potencial artístico, sino que éste degeneró. A medida que la fotografía contó con mayores medios para perfeccionar sus herramientas artísticas, en vez de mejorar su capacidad expresiva, por el contrario, comenzaron a vulgarizarse sus virtudes estéticas y narrativas. Era justamente la imperfección técnica de la imagen y no su mayor parafernalia técnica y progresiva destreza, aquello capaz de dar cuenta del ambiguo espacio o tránsito del aura en la imagen.

En segundo término, Benjamin lleva a cabo una devaluación de los grandes relatos y una revalorización de lo insignificante o aquellos acontecimientos obviados en la historia hegemónica, crítica que realizará poniendo como fotografía basculadora de su ensayo de 1931 al retrato, tomada en torno a 1840 de la anónima pescadora de Newhaven de David Octavius Hill –fotografía a la que aludiré en párrafos subsiguientes de este capítulo–.

Asimismo, Benjamin quiebra la inercia que primaba una lógica de la continuidad temporal en la historia; ésta deja de ser pensada como un relato clásico con introducción, nudo y

desenlace, los cuales se desdoblán progresivamente, y adquiere una dimensión anacrónica, hermenéutica y mesiánica.²⁴³

Esta triple crítica a la concepción historicista y positivista de la historia es realizada inicialmente a través de *Breve historia de la fotografía*. En este ensayo, apoyándose en la erosión estética que sufrió la fotografía a medida que se incrementaba su perfección técnica y su éxito social, Benjamin desnuda, critica y expone la supuesta felicidad y mejora asociada a la noción de historia entendida como progreso. En contra de la tendencia positivista, Benjamin sostiene que el desarrollo técnico de la fotografía conllevó una pérdida de aura. Por tanto, es a través del campo de la fotografía como Benjamin introduce solapadamente algunas ideas de su filosofía de la historia, pudiéndose entender este texto de 1931 como prolegómeno de sus *Tesis para una Filosofía de la Historia* de 1939. La evolución de la

²⁴³La cuestión del mesianismo en la historia de la filosofía, su paso desde el vocabulario religioso al secular revolucionario, es objeto de debate y estudio. En tanto que temporalidad, como señalan Ricardo Forster y Diego Tatián, el mesianismo alude a dos nociones diferenciadas:

“Por un lado, pensar el mesianismo como una ineluctabilidad histórica, como un dispositivo escatológico y necesario, como una promesa a cumplirse indefectiblemente. Lo mesiánico es un contrato que no puede ser quebrado. La realización en la historia de la promesa mesiánica aparece como uno de los puntos centrales de lo que genéricamente podríamos llamar lo judío. Allí hay una fuerza teleológica escatológica, [...] un plan final, que se rompe la historia en un determinado momento a través de una determinada promesa que tiene que cumplirse inexorablemente. [Una segunda noción de mesianismo sería la del “judío atípico”, la de Rosenzweig, Benjamin, Scholem y Levinas], la idea del mesianismo como una espera sin garantías, que supone la idea de la promesa mesiánica como un permanente arremolinamiento en el presente de un futuro que no termina de realizarse pero que habita como promesa en el tiempo actual. [...] la historia también es un lugar de extraños enigmas, de acciones humanas, de sorpresas, en las que lo mesiánico tiene el sentido de la interrupción, de la novedad, de lo extraordinario, de lo sorprendente, de lo que logra torcer el discurrir necesario de las cosas.” (Forster/ Tatián 2005: 18)

En relación al mesianismo en Benjamin, Mar Rosas Tosas en *Mesianismo en la filosofía contemporánea* da una aclaradora explicación de lo que significa el tiempo mesiánico como noción distinta de la del tiempo histórico con la que trabaja el historicismo:

“En lugar de este tiempo «vacío y homogéneo», que se revela, en última instancia, opresor, Benjamin propone un «tiempo-ahora» o un «tiempo-lleno», que haga saltar el *continuum* de la historia. En este modelo, la categoría importante no es un pasado que empuja el avance de la historia y desemboca en el presente, ni un futuro por llegar que nos guía, ni tampoco la continuidad que se da entre ellos, sino el instante presente. Benjamin es partidario de reencantar el presente. En él tiene que acontecer lo nuevo. Esta novedad, pues, no debe ser fruto de la historia, sino su total destrucción; el «tiempo-ahora-lleno» que propone Benjamin debe suponer una interrupción del tiempo histórico.” (Rosas Tosas 2015: 48)

Asimismo, Reyes Mate en *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»* hace una lectura del mesianismo en Benjamin a partir del conflicto de la técnica y la guerra. El lugar del conflicto desde el que Benjamin articula su crítica al progreso y a las ideologías de la historia, tanto positivista como historicista, no es el fascismo como tal, es decir, como núcleo obvio y duro que queda identificado bajo una rúbrica política y sus estandartes, sino el problema de la técnica como conflicto fundacional y articulador de las contradicciones modernas:

“La guerra no le había sorprendido. Estaban dadas todas las condiciones para que estallara. No se refería él a la desmesura geopolítica del fascismo, ni al resentimiento que había producido el Tratado de Versalles, sino al desarrollo de la técnica. Cuando la sociedad produce más técnica que la que la sociedad puede asimilar, se convoca a la guerra para darle salida.” (Mate 2006: 13-14)

fotografía sirve a Benjamin como prueba de la ruptura de la noción de progreso en la historia. Las mejores técnicas de la fotografía no conllevaron una mejora en los relatos de los acontecimientos; por el contrario, a medida que avanzaba el virtuosismo técnico de la fotografía, el modo de narración visual se empobrecía y quedaba mitigado y degradado el “núcleo de verdad” de las imágenes (Luelmo 2007: 167). Por lo tanto, si la evolución técnica de la fotografía no ayudó a manifestar con mayor claridad un carácter de verdad, la lógica interna de la progresión narrativa quedaba fracturada.

Asimismo, a través del análisis de la fotografía no sólo quedaba fracturada la noción de progreso en la historia, sino también aquella de cronología, orden del relato o sucesión ordenada de la temporalidad. Esto lo realiza a través de la crítica de la tarea del historiador o, en este caso, la tarea de aquel que observa desde la distancia histórica una fotografía. La tarea de ese espectador desde la lejanía ya no es constatar el sentido del acontecimiento, el cual habría quedado ya hecho y clausurado en el momento de su acción según un paradigma historicista y positivista de la historia, sino abrir y renovar el sentido de la imagen en el establecimiento de una relación hermenéutica entre la imagen, el espectador y la tradición. Es a partir de la noción de imagen dialéctica como Benjamin introduce esta segunda ruptura respecto a positivismo e historicismo:

“Pues el índice histórico de las imágenes no sólo dice a qué tiempo determinado pertenecen, dice sobre todo que sólo en un tiempo determinado alcanzan legibilidad. Y ciertamente, este «alcanzar legibilidad» constituye un punto crítico determinado del movimiento en su interior. Todo presente está determinado por aquellas imágenes que le son sincrónicas: todo ahora es el ahora de una determinada cognoscibilidad. En él, la verdad está cargada de tiempo hasta estallar. [...] No es que el pasado arroje luz sobre lo presente, o lo presente sobre lo pasado, sino que imagen es aquello en donde lo que ha sido se une como un relámpago al ahora en una constelación. En otras palabras: imagen es la dialéctica en reposo. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, la de lo que ha sido con el ahora es dialéctica: de naturaleza figurativa, no temporal. Sólo las imágenes dialécticas son imágenes auténticamente históricas, esto es, arcaicas. La imagen leída, o sea, la imagen en el ahora de la cognoscibilidad, lleva en el más alto grado la marca del momento crítico y peligroso que subyace a toda lectura.” (Benjamin 2013: 465)

Frente al historicismo de Dilthey, la labor del historiador no es reproducir el contexto del acontecimiento o las circunstancias de su producción, sino abrir sentido al acontecimiento, ser mediación para donar un sentido que en su ejecución, quizá palpitante pero no

consciente, ni siquiera estaba todavía ahí. Es decir, se trata de “cepillar la historia a contrapelo” (Benjamin 2011B: 22), ejercer una donación de sentido en las imágenes, las cuales sólo en la distancia histórica adquieren modo de acceso y llegan a cumplimiento. Las imágenes no dicen nada por sí solas, sino que apuntan más allá de sí mismas, haciéndose legibles en la distancia histórica. No se trata, por tanto, de clausurar el texto, la imagen o el acontecimiento en su época histórica de producción; tampoco de desvelar un sentido originario o corroborar la institución del gran relato. De aquello que se trata es de dar cuenta de la constitución de la historia como una modalidad anacrónica; es decir, como aquella labor de montaje del trapero que restituye y reintegra los escombros del pasado bajo la circunstancia presente, reciclaje que siempre se actualiza en la constitución de cada nuevo presente. El significado de un suceso no se repliega sobre sí mismo hasta su saturación, sino que se efectúa y reabre en un constante e indefinido porvenir de sentidos en los sucesos posteriores: es imagen dialéctica aquella sobre la que siempre reposa un nuevo conflicto de sentido. Consecuentemente, el acontecimiento no contiene en su soledad e inmediatez su sentido, sino que es en la distancia histórica el lugar en el que adquiere legibilidad. Es en la lejanía donde la imagen se nos muestra en su “aquí y ahora” y señala el lugar donde “la realidad quemó su carácter de imagen”: “ese minuto visible pero ya lejano donde el futuro anida” (Benjamin 2011: 12).²⁴⁴

²⁴⁴ Esta dialéctica entre cercanía y lejanía en la imagen a través de la hermenéutica aparece desarrollada en *Breve historia de la fotografía* y el breve texto “La lejanía y las imágenes”. Iluminador al respecto resulta el texto de Didi-Huberman “Cuando las imágenes tocan lo real”, del cual me permito citar unos párrafos a continuación a modo de acompañamiento propedéutico en las tesis de Benjamin:

“Saber mirar una imagen sería, en cierto modo, volverse capaz de discernir el *lugar donde arde*, el lugar donde su eventual belleza reserva un sitio a una «señal secreta», una crisis no apaciguada, un síntoma. El lugar donde la ceniza no se ha enfriado. [...]

Pero, para saberlo, para sentirlo, hay que atreverse, hay que acercarse al rostro a la ceniza. Y soplar suavemente para que la brasa, debajo, vuelva a emitir su calor, su resplandor, su peligro. Como si de la imagen gris se elevara una voz: «¿No ves que ardo?»” (Didi-Huberman 2007: 9-36).

La relación entre ardor, aura e imagen dialéctica –la metáfora del aura de la imagen como aquello que quema, como aquella brasa que está esperando a ser soplada y reavivada en la distancia histórica– aparece inicialmente en el ensayo de Benjamin de 1922 *Las afinidades electivas* de Goethe, donde Benjamin ya está tratando de hallar cuál es el papel del crítico en la mediación de lenguajes imagen-pensamiento-palabra. También en “Zur Kritik der Gewalt”, texto que desarrolló en sus primeros años de universidad compara la figura del texto con la de una hoguera a la cual el comentarista se aproxima como un químico, mientras que el crítico lo hace al modo del alquimista, imagen de lo mágico que aparece nuevamente en *Breve historia de la fotografía*.

Para ampliar la noción de imagen dialéctica respecto a la noción de hermenéutica y ese hallazgo del lugar donde las imágenes arden véase también Witte (1990: 56-57) y (Luelmo 2007: 173).

AQUÍ Y AHORA

Esta experiencia del aquí y ahora, de aquella autenticidad y presente que sólo se da, paradójicamente, desde la distancia histórica, es clave en Benjamin tanto en la noción de imagen dialéctica como en aquella de aura. Y es a través de este “aquí y ahora” como comenzaré a tejer el nexo entre el primer concepto, referido a una filosofía de la historia, y el segundo, nacido en el contexto del análisis fotográfico. A través de este desglose analítico un tanto árido lo que trato es de mostrar cómo el dionisismo, a través de su constitución como fuerza que anida a modo de traza o sesgo en el régimen apolíneo de la imagen, queda sometido a un paradigma hermenéutico con Benjamin y se constituye como estructura a partir de la cual concebir no sólo una historia del arte, sino una filosofía de la historia.

Aura es un concepto ubicuo en el léxico benjaminiano. Por ello, aquí me centraré en analizar el párrafo subsiguiente, cita que servirá de punto de gravitación de las múltiples ramificaciones del término.²⁴⁵ Si bien no es éste el único pasaje en que Benjamin apunta el término, sí se trata de una cita sintomática que incluye algunos de los diversos polos que se están dando simultáneamente en el concepto de aura.

“[...] el espectador siente la irresistible necesidad de escrutar la imagen en busca del más mínimo destello de azar, de aquí y ahora, con que la realidad, por así decir, quemó de cabo a rabo su carácter de imagen; la necesidad de encontrar ese lugar invisible en el que aún hoy, en ese minuto visible pero ya lejano, el futuro anida, de manera tan elocuente que, mirando hacia atrás, podremos descubrirlo. [...] Pero, ¿qué es, en definitiva, el aura? Una particular trama de espacio y tiempo: la irrepetible aparición de una lejanía, por cerca que ésta pueda estar.” (Benjamin 2011: 32-33)

En primer lugar, el concepto de aura refiere un modo de experiencia, en el cual el tiempo – entendido a modo de cronología– queda interrumpido. El aura es una experiencia en el “aquí y ahora”. Este modo de presentismo aurático construye a modo de estructuras

²⁴⁵ En este capítulo, cuya finalidad es dar cuenta de las variaciones en los modos de decirse lo dionisiaco de la danza en los inicios del siglo XX, me es por ello imposible centrarme en una exposición exhaustiva de la densidad semántica presente en el concepto de aura, e incluso de las contradicciones y variaciones sustantivas que cobra el concepto en diferentes textos de Benjamin. *Pequeña historia de la fotografía* y *La obra de arte en tiempos de su reproductibilidad técnica* son los dos textos principales en que aparece la noción. Sin embargo, para desarrollar el concepto en la amplitud que Benjamin le da, es necesario acudir a determinados pasajes de “Sobre algunos motivos en Baudelaire”, “La lejanía y las imágenes” (1989: 152-153) o “Experiencia y pobreza” (2010: 216-222). Dos estudios interesantes que dan cuenta de la noción de aura son los artículos de Jordi Carmona Hurtado (2006) y José María De Luelmo Jareño (2007). Sobre el papel de la fotografía en Benjamin véase también Susan Buck-Morss (2001) y Jessica Nitsche (2010).

paralelas la noción de aura y aquella de experiencia dionisiaca, pues en ambas el instante se erige como un valor de infinito absoluto. Benjamin comienza construyendo este carácter temporal de aura en relación a la fotografía, mas en *La obra de arte en tiempos de su reproductibilidad técnica* tal noción se extiende a toda experiencia con la obra de arte.

“Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra. En dicha existencia singular, y en ninguna otra cosa, se realizó la historia a la que ha estado sometida en el curso de su perduración. [...] El aquí y ahora del original constituye el concepto de su autenticidad. [...]

Resumiendo todas estas deficiencias en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario. Ambos procesos conducen a una fuerte conmoción de lo transmitido, a una conmoción de la tradición, que es el reverso de la actual crisis y de la renovación de la humanidad.” (Benjamin 1989: 18-19)

Del mismo modo que la entrega al paroxismo dionisiaco, el aura adquiere el valor de experiencia irrepetible y singular que tiene lugar en el encuentro con la obra de arte: la experiencia estética se instituye sobre una experiencia de lo auténtico. No obstante, Benjamin añade un valor histórico a la autenticidad de la experiencia estética: su imbricación en el ámbito de la tradición. Ello viene a decir –en continuidad con la genealogía gestual del dionisismo en las *Pathosformel* warburgianas– que el valor de la experiencia dionisiaca no ha de confundirse con el solipsismo de las vivencias atomizadas en el capitalismo industrial. Al igual que el concepto de *Pathosformel*, con la noción de aura Benjamin apunta a que sólo en la tradición puede la experiencia dionisiaca otorgarse una autenticidad. Desgajado de la historia, el dionisismo sólo es paroxismo fingido, la domesticación de los síntomas que quedan identificados erróneamente como signos. En la experiencia del desarraigo histórico, el potencial revolucionario del dionisismo queda convertido en domesticación mercantil. Las vivencias atomizadas en el capitalismo industrial son antítesis de la experiencia aurática. El fenómeno aurático en Benjamin hace referencia al dionisismo como experiencia integrada o paroxismo inserto en la historia que nada tiene que ver ni con los shocks traumáticos, ni con los variados fuegos de artificio de

la sempiterna fiesta de la sociedad capitalista, ni con las iterativas narraciones que redundan en los manidos arquetipos de la industria cultural.

Benjamin señala, pues, tanto una autenticidad como un declive en la experiencia en la Modernidad. Se trata de la distinción entre *Erfabrungen* integradas y *Erlebnisse* atomizadas que presentará definitivamente en “Sobre algunos temas en Baudelaire”, texto publicado inicialmente en la *Zeitschrift für Sozialforschung* de 1939, y “Experiencia y pobreza”, texto publicado en 1933 en la revista *Die Welt*. Según Benjamin, en la vida moderna se ha dado un deterioro en la experiencia verdadera a través de la sustitución de la narración coherente por información disgregada, la constancia del shock traumático como estímulo en la ciudad y la constitución de la multitud como receptora de la cultura de masas (véase también Jay 1987: 341-342).²⁴⁶

Es decir, la tesis que sostengo es que lo que plantea Benjamin, en clara continuidad argumentativa con la noción de *Pathosformel* de Warburg, es que el dionisismo sólo puede darse en y a través de la experiencia histórica del mundo y en el mundo. Sólo en su integración en la tradición es donde el dionisismo no ha quedado todavía desposeído de su única posibilidad de existencia propia y veraz, es decir, un aquí y ahora que, si bien respondiendo a una experiencia de presente absoluto, no responde, por el contrario, a un tiempo vacío u homogéneo, el cual tan sólo daría cuenta de una concatenación insustancial y reificada de citas.²⁴⁷

²⁴⁶ Eso sí, Benjamin no fue el primero en tomar conciencia tanto de la necesidad de una legitimación histórica o inserción en la tradición del dionisismo, como de su progresivo vaciamiento con la constitución de la Modernidad en el capitalismo industrial. Fue Cornelius, maestro de Horkheimer, quien inició una reflexión acerca de la decadencia de lo dionisiaco a través de la distinción que estableció entre experiencia (*Erfahrung*) y vivencia o burda sensación (*Erlebnis*) en “Leben und Lehre” de 1923:

“Los hombres han perdido la habilidad para reconocer lo divino en sí mismos y en las cosas: la naturaleza y el arte, la familia y el estado, sólo tienen interés para ellos como sensaciones. En consecuencia, sus vidas fluyen insignificadamente, y su cultura compartida está interiormente vacía y sufrirá un colapso porque merece sufrir un colapso. Sin embargo, la nueva religión que la humanidad necesita emergerá de las ruinas de esta cultura.” (en Jay 1978: 90)

Fue de la inicial crítica de Cornelius del desgaste de la experiencia en vivencia a partir de la cual Horkheimer desarrolló su crítica a la *Lebensphilosophie* en su artículo “Zum Rationalismusstreit in der gegenwärtigen Philosophie” de 1934. Si bien la *Lebensphilosophie* había tenido su papel renovador en el fin de siglo, según Horkheimer, el cambio de circunstancia histórica y política había domesticado la inicial fuerza correctiva y revolucionaria de sus planteamientos y en las circunstancias de los años treinta tan sólo sustentaba ya el *status quo* y quedaba subrogada al autoritarismo estatal.

²⁴⁷ La distinción entre tiempo-ahora (*Jetzt-Zeit*) y tiempo vacío u homogéneo (*homogene und leere Zeit*) aparece, respetando la singularidad de cada caso, tanto en Benjamin como en Adorno.

Es en *Tesis de filosofía de la historia* donde Benjamin introduce esta distinción entre tiempo-ahora y tiempo vacío u homogéneo a través de la tesis XIV y XV. No obstante, ya en su texto “La vida de los estudiantes” para la

Si la noción de *Pathosformel* refería a la herencia del dionisismo a través de una transmisión de la gestualidad como síntoma de la pervivencia del paroxismo, es Benjamin, a través de la noción de aura, quien traduce la conciencia de una tradición del dionisismo a términos políticos. Sin la tradición, el dionisismo pierde todo posible horizonte de sentido y se transforma en goce desposeído, bestializado, atomizado, banalizado; es decir, el dionisismo se transforma en apariencia de sí mismo, en aquel simulacro de experiencia dionisiaca que es la “fiesta imperial democratizada” (Harvey 2008: 73) del capitalismo industrial. Sin tradición e historia, el dionisismo no es más que alborozado trampantojo, el éxtasis de un vértigo que conserva su forma pero que, por el contrario, ha quedado vaciado de contenido.

SOSLAYAR LA MIRADA

Asimismo, respecto a la noción de aura, además del juego ineludible entre autenticidad y distancia histórica, entre lejanía en la que se efectúa la experiencia del “aquí y ahora”, es necesario señalar que tal noción en Benjamin incluye un sentido de fatalidad.

revista *El nuevo mercurio* de 1915 aparecen sus primeras concepciones sobre la historia y el tiempo, texto en el que como señala Witte (1990: 32) “interpreta el presente, no como un histórico vacío y neutro, sino como el instante que se tiende hacia un futuro mesiánico”.

“La historia es objeto de una construcción cuyo lugar lo constituye no el tiempo homogéneo y vacío, sino el colmado por el tiempo-ahora. Así, para Robespierre, la antigua Roma era un pasado cargado con tiempo-ahora que él hacía que saltara del *continuum* de la historia. [...]

La conciencia de hacer saltar el *continuum* de la historia es propia de las clases revolucionarias en el instante de su acción. La Gran Revolución introdujo un nuevo calendario. El día que comienza un nuevo calendario funciona como un concentrador histórico del tiempo. Y, en el fondo, es ese mismo día el que vuelve una y otra vez bajo la figura de los días festivos, que son días de rememoración. O sea, que los calendarios no miden el tiempo como relojes. Son monumentos de una conciencia histórica de la que parece que en Europa ya no queda la menor huella desde hace cien años. [...] Un testigo ocular, que quizás deba su clarividencia a la rima, escribió entonces:

¡Quién lo iba a creer! Se dice que irritados con la hora

Nuevos Josués al pie de cada torre,

Disparaban a los relojes para detener el día.” (Benjamin 2011B: 27-28)

A través de la oposición de metáforas entre el tiempo estructurado en calendario o en relojes Benjamin presenta la siguiente oposición: El tiempo vacío señala “el colapso de la verdadera individualidad” frente al *Jetzt-Zeit* o instante revolucionario en que se cargaba de sentido al futuro a través de la inflexión en el continuo del tiempo en el presente. (Véase también Jay 1987: 315, 328, 343).

Adorno señala esta misma oposición no ya en el ámbito de una filosofía de la historia, sino en el de una filosofía de la música. Es en su texto “The Radio Symphony” de 1941, en el cual realizaba un estudio crítico del programa radiofónico “Music Appreciation Hour”, en que Adorno presenta su distinción entre tiempo serial y tiempo pleno, estableciendo una oposición entre la música y medios –jazz y radio– que refrendan “la intemporalidad repetitiva de la cultura afirmativa” y aquella –las grandes sinfonías de Beethoven o la música atonal de Schönberg– que mantenía la “resonancia negativa” (Jay 1987: 315).

Es en el último texto que se conserva de Benjamin *Tesis para una filosofía de la historia*, donde queda articulada con carácter definitivo, aunque no por ello menos oscuro, la teoría estética de *Breve historia de la fotografía* en relación con la construcción de lo histórico. En su ensayo sobre la fotografía, Benjamin señalaba ya la contradicción temporal que tiene lugar en la fotografía, entendida ésta como aoristo que se escribe a través de la imagen. Como ya he señalado, se trata de la misma contradicción que Barthes desarrollará bajo el nombre de punctum en los años ochenta.

Refiriéndose a una imagen del matrimonio Dauthendey, Benjamin ampliará la noción de azar que ya utilizaba en su definición preliminar de aura. Lo expresa del siguiente modo:

“La vemos junto a él, que parece sostenerla, su mirada fija, más allá de él, como absorta por futuras desgracias. Si nos demoramos en la contemplación de esta imagen, veremos cómo, aquí también, los extremos se tocan: la más exacta de las técnicas puede conferir a sus productos un valor mágico, en mucha mayor medida que la imagen pintada.” (Benjamin 2011: 15)



4.2. El fotógrafo Karl Dauthendey con su prometida, la señorita Friedrich (1837).

La noción de aura conlleva un sentido de fatalidad, de cumplimiento en lo icónico de los designios de las *moiras*, las cuales nos sobrevuelan contagiando de destino la aparente contingencia de las acciones humanas. Existe, pues, un destino trágico en ese sueño de simple y llana reproducción de lo real que buscó ser el espacio fotográfico. La imagen, expresión tan sólo de un instante, apunta sin embargo ya hacia su destino, aquel desenlace que en la imagen todavía no ha tenido lugar pero queda ya, siguiendo la lógica benjaminiana, contenida en ella; contiene por tanto la esfericidad que Benjamin presupone en la historia frente a la linealidad de positivismo e historicismo. Con ello la imagen se configura simultáneamente como apertura y cierre de la historia, una historia que tan sólo le es propia en la medida que le es simultáneamente excesiva o que llega a cumplimiento en su exterioridad –a través de la distancia histórica que aporta el espectador–. Se trata de ese “destello de azar” con el que Benjamin introducía la primera definición del concepto de aura: aquello que “quema”, excede y, justamente también por ello, posibilita la fotografía, esa técnica que pretendió erigirse –siguiendo la metáfora de Daguerre– como aquel “espejo con memoria” que habría de ser sólo copia fehaciente de un instante y espacio transcurrido pero ya acabado.²⁴⁸

Ese “aquí y ahora”, de densidad extrema en la autenticidad de la experiencia estética, se dilata en el carácter mesiánico de la propia imagen, que es alfa y omega del destino de los referentes. Es decir, es como si la historia quedase escrita de antemano en la imagen, condensada en una esfericidad, en alguno de cuyos puntos nos insertamos desde la lejanía de la distancia histórica para proseguir su giro. La imagen es el punto de partida que es simultáneamente la acusación de un desenlace, el cual sólo adquirirá su sentido en la historia, sólo desvelará y desarrollará la totalidad de su significado –nunca agotado ni

²⁴⁸ Benjamin, con su filosofía de la fotografía, no sólo está realizando una de las primeras teorías estéticas del fenómeno fotográfico junto con la de Moholy-Nagy en su libro *Pintura, fotografía, cine* publicado en 1925. Además, está reescribiendo de manera crítica la ideología sobre la que se asentó el nacimiento de la fotografía. Los primeros fotógrafos como Daguerre o Talbot consideraban la técnica de la fotografía como un modo de reproducción de la realidad; es decir, como señala Clément Rosset (2008) en *Fantasmagorías*, una suerte de pintura tan perfeccionada que había conseguido eliminar todo estilo del artista o rastro del ojo humano. La fotografía se erigió como técnica capaz de dar cuenta del mundo con la voluntad aséptica y objetiva del ojo mecánico, de tal modo que las iniciales metáforas que se utilizaron para designar la fotografía fueron “el espejo con memoria” –término con el que Daguerre designaba sus daguerrotipos– y “el lápiz de la naturaleza” –modo con el que Talbot nombró sus calotipos (véase Newhall 2007: 11). Por el contrario, a través de la noción de aura, Benjamin está reescribiendo la autoconcepción sobre la que la fotografía se construye a sí misma: más que reproducción de lo real en la imagen o iconografía de un ojo científico que deja constancia del mundo, la fotografía se configuró como espacio ambiguo, temporalidad híbrida y reproducción fallida de lo real, espacio estético donde el inconsciente óptico, el mercado, el deseo y el destino confluyen.

extenuado al extremo- en las postrimerías de la imagen, en la posterioridad de lo icónico, en la continua apertura, cumplimiento y revitalización de sentido a través del observador. El aquí y ahora del tiempo de la imagen sólo se hace entonces presente en su inserción en un horizonte histórico, en el exceso del observador y de la distancia histórica. La imagen es paradójicamente en la lejanía donde alcanza la máxima proximidad respecto al acontecimiento.

Dioniso es reescrito como experiencia extática en la historia, guardián desde lo limítrofe de la tradición. Luego, con Benjamin, la fotografía se convierte en espacio de recuperación de lo trágico, lo cual es reescrito como una suerte de experiencia “trágico-mesiánica”. De ello es expresión la presencia de una mirada oblicua en la imagen. En la fotografía de Dauthendey, la mujer mira un espacio que en el tiempo de la imagen todavía no ha ocurrido y que, sin embargo, tendrá lugar y está ya señalado en la imagen a través de su mirada, señuelo de un “horizonte de sentido” –haciendo uso de la terminología de Gadamer– a la espera de su cumplimiento. Sin embargo, tal inevitabilidad del lugar, si bien intuida como apunte, resquicio u obligado despiste en la imagen, sólo se nos revela a nosotros, los espectadores, en la lejanía de la distancia histórica, la cual nos hace estar mucho más próximos a la imagen desde una separación que los referentes en la imagen misma en el momento en que ésta fue tomada.

La historia se abre, cumple, efectúa en el soporte del espectador, lugar *excesivo* a la imagen, *extrínseco* al referente de la imagen y, no obstante, espacio definitivamente propio, íntimo y específico de la fotografía. Asimismo, es esa oblicuidad en la dirección contemplativa de la esposa en la fotografía de Dauthendey, su mirada extraviada y lindera en la imagen, la pista que nos señala ese espacio abrasivo en la fotografía en el que el destino se dejó entrever y “la realidad quemó su carácter de imagen”; traza que el espectador en la distancia histórica ilumina y recupera. Del mismo modo que la fotografía, la historia se efectúa en la paradoja lejanía-cercanía y por ello es *Breve historia de la fotografía* preludeo epistémico de *Tesis para una filosofía de la historia*. Las imágenes adquieren su cumplimiento con cierto retardo: aquel que permite, legitima y reclama al espectador como lugar definitivo de la fotografía, de la experiencia estética e histórica, del aura.

La mirada de la esposa en Dauthendey, señala ese espacio de la mirada en la imagen donde el referente de la fotografía no choca la mirada con el espectador. Por el contrario, la mirada se pierde en los márgenes del espacio icónico, extravió del que el espectador la rescata accediendo al significado de la imagen desde sus márgenes, aprendiendo a mirar la imagen desde su exceso. Sólo así se deja lo dionisiaco entrever en lo figurativo: cuanto se sortea la estructura visual de una frontalidad positivista que aplasta todo vocabulario posible de lo invisible porque sólo en lo dicho es capaz de hallar lo decible. De ahí la sintomatología de la mirada oblicua en la imagen que apunta Benjamin: ésta es capaz de indicar, pero no de desvelar enteramente la traza de lo dionisiaco en el espacio apolíneo, y es también metáfora de la efectuación del sentido de la imagen en la historia a través del espectador.²⁴⁹

Además de la fotografía del matrimonio Dauthendey, Benjamin presenta una fotografía de una pescadora de Newhaven que David Octavius Hill tomó hacia 1840. En ella también existe una inclinación visual que obvia una recta confrontación con la cámara. Con sus miradas de soslayo, la esposa y la pescadora sortean la frontalidad del instante fotográfico y echan una ojeada más allá de los confines de su propio presente. La mirada que se pierde en los márgenes de la imagen indica que el destino, invisible en el momento factual de la imagen, queda empero invocado iniciáticamente en lo figurativo. Tal gesto evasivo inaugura la amplitud estética que posibilita una hermenéutica histórica. Porque rehúyen la mirada, posibilitan entonces la del espectador, aquella que le permite colarse tangencialmente en el paroxismo de la imagen desde sus confines, aquella que le acerca a la imagen desde esa lejanía aparentemente insalvable. Si la esposa de Dauthendey prolongaba su horizonte hacia el margen lateral, ahora la pescadora de Newhaven agacha su mirada para quebrar el suelo de la imagen y abrir un nuevo espacio hermenéutico desde lo impúdico que revela aquella mirada que se ruboriza. Con ello hace tambalear la firmeza sobre la que se asienta la

²⁴⁹ La obsesión por los lugares o no-lugares hacia los que queda dirigida la mirada es un tema permanente en la Modernidad y, en concreto, un modo estético posible de concatenar el pensamiento de Baudelaire con el de Benjamin. La insistencia por el modo en que se devuelve o no la mirada es una cuestión recurrente en Baudelaire como ya hemos visto en el primer capítulo a través del análisis del poema “A una transeúnte” y el relato “Los ojos del pobre”. En el poema se presenta un choque de miradas, mientras que en el relato se narra el fracaso del encuentro entre las miradas de los amantes. Esta polaridad entre la coincidencia o fracaso de la mirada aparece en Benjamin a través del espacio fotográfico en diversos ejemplos: la cuestión de la mirada perdida del retrato de Kafka niño, la mirada que se extiende fuera de los límites de la fotografía en la esposa del matrimonio Dauthendey, el caso de la fotografía de la pescadora de Newhaven o el modo en que las imágenes –utilizando una expresión propiamente benjaminiana– “alzan la mirada” en la cercanía que se adquiere gracias a la paradójica lejanía de la distancia histórica.

imagen, su apoyo horizontal, y abre sus cimientos a la hermenéutica con el pudor que delata la dimensión del deseo.



4.3. David Octavius Hill y Robert Adamson (h. 1840), *Newhaven fishwife*.

Acercas de esta segunda fotografía, la de la pescadora de Newhaven, Benjamin desarrolla un segundo aspecto de la noción de aura entendida como lo que podría llamarse una suerte de “*punctum* mesiánico”. En esta ocasión, tal ejemplo da cuenta de la inagotable actualización de sentido en la historia a través de la inmanencia como categoría temporal que estructura el deseo y la resistencia del nombre:

“La fotografía, en cambio, propone algo nuevo y singular: en la pescadora de Newhaven, que baja los ojos con un pudor tan indolente, y tan seductor, queda algo que no es mero testimonio del arte del fotógrafo Hill, algo que el silencio no acalla, algo que reclama, con insolencia, el nombre de la que vivió ahí, que ahí sigue estando y que nunca quedará del todo atrapada por el “arte”. [...] Y me pregunto: ¿cómo esos cabellos y esa mirada sedujeron a seres de antes?; ¿cómo besó esa boca cuyo deseo sin orden se enreda como humo sin llama?” (Benjamin 2011: 13-15)

En este pasaje Benjamin nos presenta el lugar del aura, entendida en cuanto que apertura, actualización y cumplimiento de sentido en el horizonte histórico, como aquel espacio de la resistencia del nombre y de la urgencia del deseo. Pervivencia e inminencia son dos epítomes en torno a los cuales Benjamin articula su argumento. Observemos atentamente estas dos categorías estéticas que nos propone. Sí, Benjamin nos habla ahora del fenómeno aurático de la experiencia estética; no obstante, se está refiriendo a la misma estructura de la que ya daban cuenta las *Pathosformel* para referirse al dionisismo. Recapitulando el argumento por medio del rango conceptual nietzscheano, encontramos nuevamente los dos aspectos de la incursión dionisiaca en el régimen de la imagen: lo dionisiaco se transmite *–pervive–* en lo apolíneo, región que lo transporta y queda atravesada por lo extático; pero, sin embargo, lo apolíneo no lo contiene ni da cuenta acabada de su naturaleza *–la imagen nos deja a punto de, en la inminencia, de la semántica dionisiaca–*.

Además, este segundo ejemplo es el que nos aporta las claves de la transformación de las *Pathosformel* en “dinamogramas pictóricos desconectados”. Benjamin apunta desde su semántica propia a lo que será la transformación del síntoma dionisiaco en signo y, por tanto, su domesticación y traición. La pérdida del nombre y la objetivación del deseo son dos aspectos clave en el análisis de Benjamin para postular un espacio estético de declive del aura en el primer tercio del siglo XX.

SEGUNDO AVISO HACIA EL DESPLOME DEL DIONISISMO: LA DECADENCIA DEL AURA

En el predominio fisionómico en la experiencia moderna, el anonimato convertía a los transeúntes urbanos en arquetipos o identidades en serie. En las imágenes publicitarias que se están consolidando en la década de los treinta, los cuerpos reflejan estilos de vida antes que modos de existencia particulares. Frente a estos dos modos figurativos del ser humano, Benjamin nos introduce en esta lucha por la pervivencia del nombre a través de las pescadoras de las fotografías de David Octavius Hill. Es en la resistencia histórica del nombre, de la existencia particular de aquella pescadora, en oposición a su pervivencia como tendencia o moda *–lugar en que el nombre queda diluido en el arquetipo–*, donde pervive la autenticidad y, por tanto, el aura de la experiencia.

En concreto, respecto al tipo de imágenes que reflejan arquetipos, Benjamin hace alusión a dos regímenes fotográficos en los que tal presencia aurática de la pescadora ha prescrito en pos de una fotografía centrada en la representación de personalidades en serie. Se trata del retrato y de la fotografía industrial.

- **EL RETRATO**

En primer lugar, el desarrollo del retrato es para Benjamin un ejemplo sintomático de la pérdida de aura. Su rápida comercialización a partir de la aparición de las tarjetas de visita de Disdéri en 1854 provocó a ojos de Benjamin la inflación y decadencia del retrato y, en general, también de la fotografía como técnica artística. La fotografía, que inicialmente surgió como herramienta de ayuda a la pintura, adquirió un fin lucrativo en sí mismo y acabó convertida en mercancía y fetiche.

“[...] los estudios más recientes coinciden con el hecho sorprendente de que la edad de oro de la fotografía –la actividad de un Hill o una Cameron, un Hugo o un Nadar– se dio en su primer decenio. Y este decenio es, precisamente el que precedió a su industrialización. [...] La industria conquistó su primer terreno con las tarjetas de visita fotográficas, cuyo primer productor se hizo, cosa significativa, millonario.” (Benjamin 2011: 9)

“Fue la época en que empezaron a abundar los álbumes de fotos. Unos álbumes que se dejaban, preferentemente, en los lugares más gélidos de la casa: sobre repisas en los recibimientos, en las habitaciones para invitados; forrados en piel con horrendas guarniciones metálicas, de cantos gruesos y dorados; y, dentro, una procesión de figuras cómicamente vestidas: el tío Alex, la tita Rita, Gertrudis de pequeña, papá en su primer año de Facultad, o, también, colmo de la vergüenza, nosotros mismos vestidos de tiroleses de salón, lanzando gorgoritos, agitando el sombrero sobre un fondo alpino pintado, o como aguerridos marinos, una pierna recta y la otra doblada, apoyada sobre un tonel de cartón piedra. Los accesorios de estos retratos (pedestales, balaustradas, mesitas ovaladas), recuerdan que, por lo mucho que duraba la exposición, los modelos debían contar con puntos de apoyo que les ayudaran a permanecer inmóviles. Si, al principio, bastaron apoyos sencillos para la cabeza o las rodillas, el deseo de imitar cuadros famosos y de ser “artísticos” dio lugar a nuevos accesorios: la columna y la cortina, sobre todo. Ya en los años sesenta empezaron las críticas a estos excesos. Así, en una publicación especializada inglesa, se puede leer: “En la pintura la columna parece real, mientras que su uso en la fotografía es absurdo, toda vez que suele apoyarse sobre una alfombra, y nadie duda de que la columna de mármol o de piedra no puede asentarse sobre una alfombra”. Es entonces cuando aparecen esos estudios con sus cortinones y palmeras, sus tapices y caballetes, a medio camino entre la representación y la ejecución, entre el salón del trono y la cámara de torturas. El retrato de un Kafka

niño es buena y enternecedora prueba de ello: embutido en un traje infantil demasiado estrecho y casi humillante, un niño de unos seis años, de pie en el decorado de un invernadero, con ramas de palmera al fondo; y, como para transmitir de esos trópicos acolchonados, el sofoco del bochorno, el niño lleva en la mano izquierda un sombrero demasiado grande, de ala ancha, como el que llevan los españoles. Kafka quedaría confundido en semejante escenificación, de no ser porque sus ojos, de insondable tristeza, dominan ese paisaje predispuesto para ellos.

Esta imagen, en su infinita desolación, contrasta con las antiguas fotografías, en las que las personas aún no aparecían tan abandonadas y solas como ese muchachito. Había en torno a ellas un aura, algo que confería seguridad y plenitud a sus miradas.” (Benjamín 2011: 20-22)



4.4. Fotografía de Franz Kafka niño (s.f.).



4.5. Gaspar-Félix Tournachon “Nadar” (h. 1855), retrato de Charles Baudelaire.

De la preeminencia de las fotografías de los primeros retratistas, consideradas por Benjamin expresión de la psicología particular del individuo y las cuales trataban de dar cuenta del referente en cuanto que ejemplar único, se pasó a un modo de producción masificada del retrato que condujo su inicial sentido hacia el absurdo. En contraposición a la pescadora de Newhaven, el espacio medular del referente como nombre propio y existencia única quedó diluido en pos de la centralidad del arquetipo y del decorado. En las tarjetas de visita se daba cuenta del retratado como catálogo de poses –estructura que ciertamente ha de ser pensada como antesala epistémica de las fotografías de Muybridge que preludivieron el cine en *Animal Locomotion* de 1888 y el propio proyecto warburgiano

Atlas Mnemosyne de 1929—. Con el invento de Disdéri, el referente quedaba inventariado en una serie de gestos que borraron su nombre para acabar convirtiéndolo en arquetipo sociológico de su época. Son fotos en las que prima su carácter documental para estudiar la sociología de una época sobre el valor artístico o desarrollo estético de tales imágenes.

Además, como identifica Benjamin en el caso del retrato de Kafka niño, a través de la comercialización del retrato no sólo el nombre acabó borrado, sino que el referente mismo, ya anónimo, quedó disfrazado y doblemente oculto a través de una absurda escenificación. En ésta ni siquiera el decorado daba cuenta de una realidad útil o experiencial que tuviese que ver con la cotidianidad de aquel sujeto fotografiado. Los puntos de apoyo que existían en el retrato pictórico, necesarios en su momento por los largos tiempos de pose que implicaba la realización del cuadro, perdieron su sentido. Sin embargo, a pesar de no ser ya útiles en el retrato fotográfico, conservaron su espacio en la imagen. Como señala Benjamin con jocosidad, a pesar de lo irrisorio de la escena, se fotografiaba de todas maneras al retratado con una columna asentada sobre una alfombra. El punto de apoyo, aquello que en la pintura era punto de gravedad del referente, pasó en la fotografía a ser no ya punto gravitatorio imprescindible, sino mero *attrezzo* y la realidad comenzó a quedar transformada en adorno. El trampantojo fue llevado a su hipérbole y el referente Kafka quedó diluido por medio de esa técnica de saturación de la realidad que consistió en predominar el carácter decorativo en la fotografía; una técnica en la que el referente, al igual que Kafka niño, acababa cabizbajo y con la mirada perdida, no ya hacia los linderos de la imagen, sino avergonzada entre tal abigarramiento escenográfico. Frente a la existencia particular de la pescadora del retrato de Octavius Hill, el retrato de Kafka muestra la progresiva opacidad del referente, en cuanto que ejemplar particular, a través de la saturación decorativa y teatralizada del espacio fotográfico. El referente va perdiéndose en la medida que, exhibido en una dramatización forzada al extremo, acaba por no decir nada de sí mismo.

Desde el universo hermenéutico de Benjamin, la mirada de la esposa del matrimonio Dauthendey o aquella de la pescadora de Newhaven perdían su mirada en los límites de lo fotográfico, mas ello daba cuenta del reclamo de la lejanía histórica desde la que su *aquí* y *ahora* conseguían abracarnos de nuevo. Por el contrario, Kafka pierde su mirada en una frontalidad escénica para mostrar tan sólo un reclamo hacia su propia circunstancia

histórica y señalar su disconformidad ante el declive estético de sus congéneres, el cual le obliga a posar como un completo imbécil, irreconocible para sí mismo. La mirada perdida ya no es atisbo de una trama hermenéutica en la que el espectador, todavía desconocido en la imagen, podrá acercarse hasta ser quemado por el referente y restituir la apertura de sentido. La mirada quebrantada de Kafka ya no responde a un espacio trágico ni mesiánico, no hay éxtasis ni salvación. Esa mirada –siguiendo el argumento benjaminiano– sólo responde a un drama moderno; es señal de un tránsito entre dos modos teatrales –la tragedia y el drama– de importancia central en el fin de siglo y al que aludiré extensamente en el siguiente capítulo. Kafka ya no puede dialogar con nosotros, pues su mirada sólo refiere a su insatisfacción con sus propios congéneres. He aquí un primer declive metafísico de la mirada hacia los márgenes de lo fotográfico.

Es decir, a medida que se amplía la artificialidad en la escena, si bien el referente es entronizado en la imagen a través del abigarramiento que lo acompaña y satura su presencia en la imagen, también paradójicamente el referente acaba totalmente extraviado y perdido en la fotografía. De ahí la interpretación melancólica de Benjamin sobre la mirada de Kafka. Sus ojos ejercen el único lugar en la fotografía que disiente del estatuto de adorno que se le exige a Kafka niño. Su mirada huye de la imagen pero no ya para insertarse en un horizonte histórico, sino como resquicio por el que el referente lucha por salvar su individualidad frente a lo decorativo y expresa su disconformidad con su propio universo social.

Eso sí, perdido ya todo espíritu trágico de la mirada, la melancolía de Kafka trata nuevamente de la resistencia del nombre que, según Benjamin, reclamaba también la pescadora de Newhaven, quien a través de su mirada exigía a la historia un espacio propio y nominal en la imagen. La pescadora de Newhaven y Kafka niño se resisten a ser síntomas anónimos o arquetipos intercambiables de una época. Ambos reivindican la singularidad de su existencia en la historia a través de la mirada que, en el caso de Kafka, es lugar de la melancolía y, en el de la pescadora, espacio del deseo. Melancolía y deseo aparecen, pues, en Benjamin como estructuras a partir de las cuales articular su hermenéutica de la historia. Nuevamente nos posicionamos en el anacronismo de la temporalidad que ya planteaba Warburg.

Por un lado, la melancolía es la eterna apertura del pasado como aquella discontinuidad temporal que hace acto de presencia, retorna en lo actual, a través del recuerdo. Se trata del “inconsciente óptico” que Benjamin (2011: 17) sitúa en la fotografía como continuidad visual de la idea psicoanalítica de “inconsciente pulsional”. La fotografía es una adaptación visual de la estructura del recuerdo que planteaba la manida situación de la magdalena de Proust o el propio recuerdo de infancia de Benjamin de la Estatua de la Victoria en Berlín nevada, imaginada como un pastel recubierto de nata en *Infancia en Berlín hacia 1900*. La fotografía genera una serie de analogías inexistentes para la razón que permiten al observador dar “un salto de tigre” –utilizando la expresión del párrafo XIV de *Tesis de filosofía de la historia*– al pasado, vivir por un momento en el aoristo punzante de la imagen. La fotografía es, pues, una forma literaria y psicoanalítica, un tiempo verbal narrativo que se ha trasladado a la imagen. Se trata de la posibilidad mística de sincronizar tiempos verbales, “vértigo del tiempo anonadado” (Barthes 2009: 109). La pervivencia del pasado en ese “inconsciente óptico” que nos sigue reclamando a nosotros, espectadores de la fotografía.

Por otro lado, la estructura del deseo –ejemplificada en esa pregunta que Benjamin abre acerca de la pescadora como vivencia de lo erótico, como ese beso que bien hubiese querido Benjamin poder descubrir en esa boca fotográfica– genera una eterna apertura de la imagen hacia el futuro. Se trata de la estructura temporal de la inminencia que conlleva el deseo. Éste, una vez posado sobre un objeto, no acaba nunca de colmarse, sino que reclama pervivir en un nuevo objeto. Lo que reclama el deseo es amar su propia acción, de ahí su mudable insatisfacción y desdicha, pero también su impulso de pervivencia. El deseo no ama al objeto, sino que ama su propia potencialidad: desear, ser deseando, constituyéndose antes en un permanente gerundio que sustituye el cumplimiento y clausura que supone el participio verbal. De igual manera ocurre con la dación de sentido del observador a la imagen: la hermenéutica nunca queda agotada, sino que abrirá un nuevo espacio para la lectura histórica, se sostiene sobre la inminencia. Ninguna interpretación será definitiva y, sin embargo, todas ellas son igualmente necesarias. Así como Nietzsche amaba el vértigo del abismo sin el fondo –ese sostenerse en el límite de la capitulación ante el paroxismo–, el deseo se estructura también en torno a la inminencia: quedar siempre a punto de, al borde, al filo del cierre de sentido.

- LA FOTOGRAFÍA CREATIVA

Además del retrato, Benjamin se refiere a un segundo tipo de fotografía en el que la centralidad del arquetipo en la imagen ha acabado sepultando todo rastro de experiencia y vida. Se trata de la fotografía publicitaria o, como señala Benjamin, el uso “creativo” que cobra la fotografía.

“Los fotógrafos que no llegaron de las bellas artes por oportunismo, casualidad o comodidad, forman hoy la vanguardia entre los especialistas, porque sus recorridos les protegen del principal peligro de la fotografía actual: la tendencia decorativa. [...]

Si la fotografía se emancipa del contexto que delimitan un Sander, una Germaine Krull, un Blossfeldt, si se emancipa del interés fisonómico, político o científico, entonces se torna “creativa”. [...]

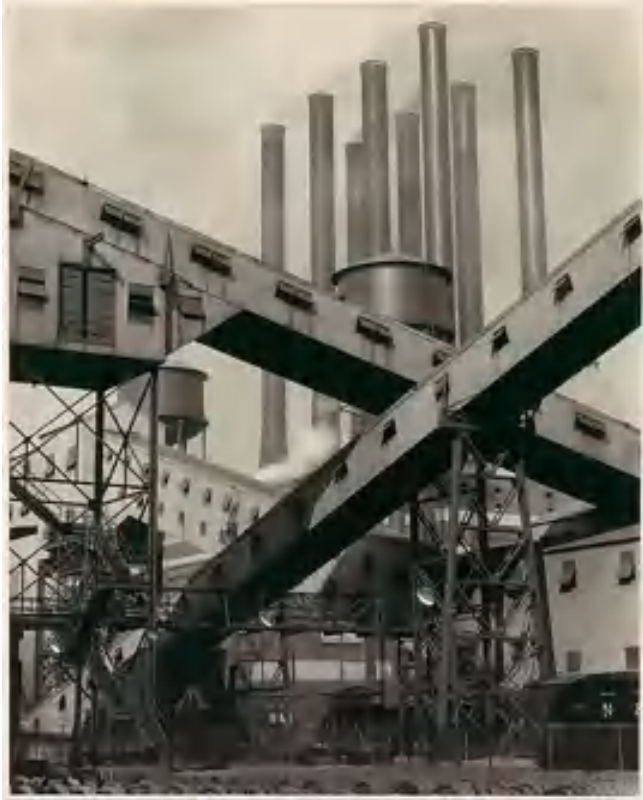
“El mundo es bello”, ésa es su divisa. Tras ella se esconde la actitud de una fotografía capaz de situar en el espacio un bote de conservas, pero incapaz de captar las relaciones humanas en las que se adentra: una fotografía que anuncia, hasta sus extremos quiméricos, la comercialización antes que el conocimiento. Y puesto que el verdadero rostro de esta creatividad fotográfica es el anuncio publicitario o la asociación, su verdadero rival es el desenmascaramiento o la construcción. “La situación, dice Brecht, se hace aún más compleja, porque una simple ‘reproducción de la realidad’ nos dice menos que nunca sobre la realidad. Una foto de las fábricas Krupp o AEG casi nada dice de estas instituciones. La verdadera realidad es ahora su dimensión funcional. La cosificación de las relaciones humanas, por ejemplo la fábrica, ya no las representa. De ahí que debamos ‘construir’ algo, algo ‘artificial’, ‘fabricado’.” (Benjamin 2011: 42-43)



4.6. Germaine Krull (1925), *autorretrato con cigarro*.



4.7. Karl Blossfeldt (1928), *Dipsacus laciniatus*.



4.8. Charles Sheeler (1927), *Fábrica Ford, Detroit.*

En estos párrafos Benjamin analiza una serie de fenómenos estéticos que se están dando entre la fotografía finisecular y la de los años veinte en relación a la presencia de los objetos en el espacio icónico. Benjamin señalaba en el caso del retrato la utilidad meramente decorativa que habían alcanzado los objetos, cuyo uso no servía ya para sostener, tanto en sentido literal como figurado, al sujeto, sino que su mera función había pasado a ser la de embellecer la imagen a través de su abigarramiento y saturación espacial que restaba la centralidad del retrato psicológico sobre fondo opaco que primó en las fotografías de Gaspard-Félix Tournachon “Nadar” (1820-1910) o Étienne Carjat (1828-1906).

Karl Blossfeldt (1865-1932), August Sander (1876-1964) o Germaine Krull (1897-1985) son para Benjamin todavía ejemplos de la finalidad formativa de los objetos en la fotografía. Por ejemplo, las fotografías botánicas de Blossfeldt sirvieron como material didáctico para el estudio de las estructuras vegetales y dejaron constancia a modo de inventario de plantas de Italia, Grecia y el norte de África (véase Castellanos 1999: 37). Es decir, la saturación del espacio fotográfico con la sola presencia del objeto tenía un fin propedéutico: introducir al observador en el estudio de su entorno, dar cuenta del mundo vegetal que el ser humano

cohabita. Había en tales fotografías una finalidad cognoscente a través de la experiencia estética que suponía la centralidad del objeto en la imagen.²⁵⁰

En comparación a esta tendencia todavía presente en la fotografía de Blossfeldt, según Benjamin, el surrealismo fotográfico abrió la veda hacia la completa descontextualización cognoscitiva de los objetos y la preeminencia de su uso decorativo. He ahí el surgimiento del axioma que regirá la imagen publicitaria: “El mundo es bello”. Sin embargo, considero que éste es un proceso que se dio más allá del surrealismo, como expondré a continuación. La centralidad de los objetos en la imagen adquirió distintos planteamientos a través de tres tendencias de la fotografía artística del primer tercio del siglo XX: fotografía pura o directa, surrealismo y constructivismo.

❖ FOTOGRAFÍA PURA O DIRECTA

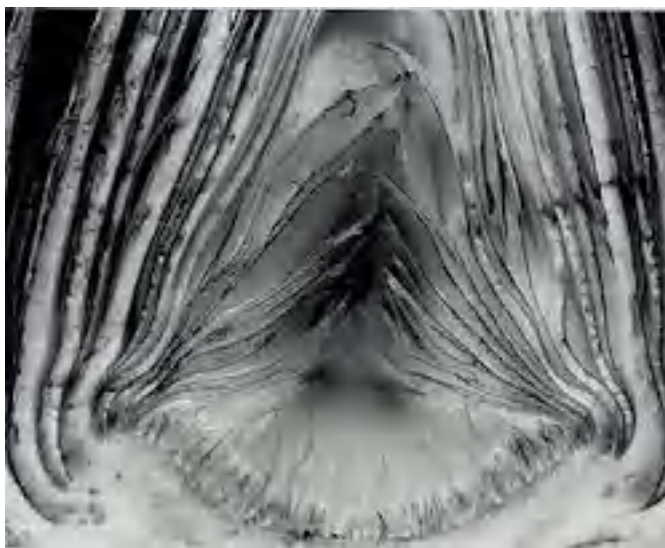
En primer lugar, la fotografía pura o directa de principios del siglo XX dio cuenta de los objetos en cuanto que esencias formales; es decir, se buscaba mostrar qué es un objeto y no qué representa tal objeto, como muestra el ejemplo sintomático de la fotografía de Edward Weston *Alcachofa partida por el medio* de 1930. Con ello, la fotografía directa desveló el placer existente en la contemplación de los objetos presentados en función de sus cualidades formales. El observador descubría el placer de recrearse en la observación de puros contornos, perfiles, siluetas, texturas y particularidades de los objetos, es decir, el deleite en la contemplación de cuidadas estructuras.²⁵¹

El pictorialismo finisecular consiguió dar a la fotografía el estatuto de arte mayor al tratarla como una imagen más del arte –“*pictorial* proviene de *picture* que significa imagen o cuadro”,

²⁵⁰ A pesar de que Benjamin se centra en el campo de la fotografía, es de señalar que la centralidad y finalidad de los objetos en la historia del arte no se limita al campo fotográfico. Desde la aparición del objeto como obra de arte en cuanto que fetiche al que se le otorgaba un uso mágico-religioso, la presencia de los objetos en el arte ha sido constante. Más allá de un contexto numinoso, dos momentos estéticos a los que personalmente otorgaría importancia en la historia de la representación de los objetos en cuanto que referentes de la obra de arte serían, por un lado, la representación de las *Wunderkammer* en el siglo XVI y XVII y, por otro, el auge del bodegón y las *vanitas* a partir del siglo XVII (véase Bryson 2005).

²⁵¹ De la misma manera que Edgar Degas contemplaba bajo una misma mirada unificadora –la obsesión por el movimiento– motivos tan dispares como bailarinas o caballos, Edward Weston cumple esta misma tendencia obsesiva. En él será la cuestión de las propiedades formales un modo de discreción y unión del mundo. Por ejemplo, las formas del desnudo no eran sólo las del cuerpo humano, preferentemente femenino, sino también las de nubes u objetos comestibles, quedando el mundo unificado en un nuevo sueño de totalidad bajo el imperio de estructuras equiparables o de las formas que se refrendan con independencia de los objetos que las poseen (véase Newhall 2007: 188).

como señala Castellanos (1999: 177)–. Este movimiento se oficializó en 1891 con la exposición de Viena y 1896 fue el año inaugural en que un museo, el Museo Nacional de los Estados Unidos, adquirió fotografías como obras de arte. No obstante, hubo prolegómenos del pictorialismo con anterioridad. El trabajo de la fotógrafa Julia Margaret Cameron (1815-1879), considerada madre del pictorialismo, o de David Octavius Hill (1802-1870) y Henry Peach Robinson (1830-1901) fue pionero en la estética que adquirirá y desarrollará posteriormente el pictorialismo de Robert Demachy (1859-1936), Frederick H. Evans (1853-1943) o Alfred Stieglitz (1864-1946), quien en 1902 fundó en Nueva York la *Photo Secession*, una sociedad encargada de promover la fotografía pictorialista en Estados Unidos, y la revista trimestral *Camera Work* en 1903, documentación privilegiada del desarrollo estético y los fotógrafos del pictorialismo (véase Newhall 2007: 144-166).



4.9. Edward Weston (1930), Alcachofa partida por el medio.

El pictorialismo trabajaba con una manipulación constante de las imágenes recurriendo a efectos, retoques, estudiadas composiciones, superposición de negativos, alegorías, etc. En respuesta a esta tendencia predominante, la fotografía directa surgida a principios del siglo XX con artistas como Paul Strand (1890-1976), Charles Sheeler (1883-1965) o Edward Weston (1886-1958), trató de dejar de lado las imágenes representativas y alegóricas para dar cuenta de la realidad y tratar de registrar lo material en las características formales que lo constituyen; todo ello, además, eliminando cualquier manipulación sobre las fotografías. Como señala Newhall (2007: 166-168), en la fotografía directa el lema es “la forma sigue a la función” y “la fotografía directa da cuenta de que la forma deleita al ojo en cuanto tal,

que hay una belleza en la contemplación de lo formal, sin contenido.” Se persigue dar cuenta del mundo en su totalidad a través de juegos de líneas y texturas, es decir, se trata del placer hipnótico de la forma. Esta tendencia inicialmente fotográfica que muestra el goce estético existente en la contemplación de la realidad como ornamento, desembocará en el uso publicitario de tal técnica fotográfica, capaz de dar cuenta del mundo en cuanto que epítome de texturas, formas, estructuras y diseños. Asimismo, la epistemología presente en la fotografía directa será prelude de un modo de danza muy presente en el primer tercio del siglo XX: la fascinación formal que generarán las coreografías de masas en el auge de los totalitarismos y el desarrollo de la sociedad de consumo –tema que se abordará en el sexto capítulo–. Por lo tanto, la fotografía directa es un primer aviso en el proceso de delineación, contención y enumeración de los ambiguos contornos de la experiencia dionisiaca, la cual desembocará en su traición a través la retórica totalitarista – las coreografías de masas– y capitalista –su conversión en objeto de consumo–.

En el párrafo preliminar “Fotografiar la fuerza de vida” he dejado constancia del modo en el que la noción benjaminiana de aura no fue con exclusividad un concepto filosófico, sino que transitó en la Antigüedad entre el relato mitológico y el discurso clínico y ya en el siglo XIX comenzó a ser un nombre que mentaba el problema de la veladura o desenfoque propio del todavía precario desarrollo de la técnica fotográfica. Al respecto, quisiera traer aquí a colación un nuevo ejemplo para dar cuenta de la relevancia de la fotografía directa en tanto que primer espacio estético en el que materialmente se está buscando que la atmósfera o aura de la experiencia vital adquiera una nitidez expositiva. Este ejemplo se sitúa en el antagonismo de las perspectivas visuales entre el pictorialismo fotográfico y la fotografía realista o directa.

El enfoque difuminado o lo que se denominó contorno o efecto *flou* fue una técnica ampliamente utilizada en el pictorialismo fotográfico. De esta técnica de desenfoque, la cual conseguía, a través de fuertes contrastes de luz y una ligera imprecisión en la perspectiva, generar una atmósfera envolvente, ensimismada y onírica en torno a los personajes fotografiados, hicieron uso fotógrafos pictorialistas como Julia Margaret Cameron (1815-1879), considerada precursora del movimiento y quien es además uno de los fotógrafos que Benjamin encumbró como hito decimonónico de la fotografía en su ensayo de 1931, y Adolphe de Meyer (1868-1946), cuyas fotografías pictorialistas de moda para Vogue entre

1913 y 1922 marcaron una primera tendencia hacia la fragilidad de las modelos en la publicidad y las revistas (véanse imágenes 3.23. y 3.24.). Esta técnica del desenfoque atendía al funcionamiento del ojo humano. La mirada humana que observa la realidad concentra el enfoque visual en la referencia dada por el punto de fuga y difumina los contornos que rodean el foco de atención de la vista.



4.10. Edward Steichen (1921), *Wind Fire. Therese Duncan on the Acropolis.*

4.11. Edward Steichen (1931), *Martha Graham.*

Por el contrario, Edward Weston, representante de la fotografía directa, propone la absoluta nitidez de la imagen, contraste con la atmósfera de bruma que proponía el pictorialismo finisecular que también va a darse en la fotografía de moda a partir de 1923 con Edward Steichen (1879-1973), quien abandonó el pictorialismo que le había encumbrado al ser elegido por Alfred Stieglitz y quien sustituyó a Adolph de Meyer en las fotografías de moda de Vogue, haciendo ahora gala de un enfoque claro y depurado (véase Squiers 2008: 108-119). La expresión de la imagen como espacio para la presentación precisa y perfectamente delimitada de una forma se está dando en los años treinta en este autor central de la fotografía directa. La cámara fotográfica supera la capacidad del ojo humano y el ojo mecánico consigue finalmente que aquel humano descanse y se relaje, que haya de trabajar menos gracias a la fotografía –ese nuevo espacio de la mirada en donde todo se muestra pulcramente nítido y los objetos aparecen delineados con precisión–.Un

primer lugar del ornamento es, por lo tanto, el espacio fotográfico bidimensional, idea que posteriormente se trasladará a las coreografías de masas y la danza de precisión: se deja descansar al ojo humano poniéndole ante la vista la serie de correlaciones formales y geométricas sobre las que reposan los perfiles del mundo. En el modo de fotografiar la danza se observa también el contraste entre las estéticas pictorialistas y directas respecto al cuerpo en movimiento: el velo o el papel de las telas deja de ser un espacio de representación de lo ambiguo e indefinido para comenzar a contener y redibujar el cuerpo en la precisión y claridad de una estructura geométrica que otorga el drapeado.

❖ FOTOGRAFÍA SURREALISTA

En segundo lugar, tras la estética inaugurada por la fotografía directa a comienzos del siglo XX, el surrealismo generó una sucesiva atracción por los objetos en los años veinte al separar al objeto de su contexto habitual de uso. Se trató de una estrategia paradójica, la cual, mostrando al objeto escindido de su valor de uso, consiguió amplificar extensamente su valor de cambio. En la medida que el surrealismo generó un extrañamiento en la rutina de los objetos, éstos mostraron en qué modo ellos podían ser espacios de contención y amplificación del deseo.

El dadaísmo ya había explorado la desubicación y reestructuración de los objetos a través del fotomontaje y el collage, técnicas de las que hicieron uso artistas como Raoul Hausmann (1886-1971), George Grosz (1893-1959), Paul Citröen (1896-1983) o Max Ernst (1891-1976). Con breve posterioridad, el surrealismo siguió indagando en esta descontextualización del objeto, la cual consiguió situarlo en el centro de la imagen a través del extrañamiento respecto a su significado o uso ordinario (véase Lodder 1983: 181-200; Jacob/ Fuku 2007). En el surrealismo los objetos traicionaban su cotidianidad. A través de ello este movimiento surgido en la década de 1920 generaba respecto a los objetos tanto una distancia como una redefinición de los mismos. Los objetos, escindidos de su cotidianidad, perdían su significado al uso; no obstante, a través de esa nueva arbitrariedad alejada de lo útil o lo familiar, adquirirían también una dimensión semiótica que, dilatando sus significados, daba cuenta de los objetos como espacios de deseo. Como señala Concha Casajús Quirós (1993: 248), en las fotografías surrealistas al sacarse a los objetos “de su

contexto y mezclarlos arbitrariamente les daba una nueva dimensión cargada de significado.”

En esta constitución de los objetos como terreno para la evocación, la melancolía o el deseo, los objetos se transformaron en proyecciones o materializaciones de la psique humana. El objeto se erige con una centralidad que, más que con su uso, tiene que ver con su carácter de excusa o pretexto: ser el centro material en torno al cual gravitan múltiples asociaciones simbólicas que exceden su practicidad. El objeto se transforma en una suerte de caja de resonancias de la psique humana. Esta estrategia semiótica estaba teniendo lugar en el apogeo de las teorías psicoanalíticas de Freud, las cuales eran señaladas por Benjamin en el espacio de la imagen como lugar del “inconsciente óptico” en su ensayo de 1931. Lentamente, los objetos iban transitando hacia su conversión en metonimias del deseo, en fragmentos donde la compleja y cambiante estructura del deseo quedará, hasta el encuentro de un nuevo soporte deseable, condensada. El amplio vocabulario psicoanalítico del deseo, de farragosos e, incluso en ciertas ocasiones, intransitables caminos entre el inconsciente y la razón, quedaba reunido y plegado airoosamente en la lacónica dimensión de lo objetual: el fetiche.²⁵²

Si bien ambos movimientos otorgan protagonismo al objeto, entre la estrategia retórica de la fotografía directa y aquella de la fotografía surrealista se da un desplazamiento sustantivo. Por un lado, la fotografía directa otorgaba centralidad al objeto en la imagen en virtud del placer escópico de la forma por la forma. Por otro lado, en la fotografía surrealista, si bien el gusto por lo formal es también fundamental, la primacía formal del objeto va más allá de sí misma para servir como anzuelo para la evocación. Por lo tanto, lo que en la fotografía directa es fin en sí mismo, en la fotografía surrealista es, en comparación a ello, un medio.

²⁵² Sobre la aparición de la cultura de la moda, el consumo y la conversión de los objetos en fetiche acúdase a *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura de consumo* de José Miguel Marinas:

“Señalo brevemente tres escenarios que se pueden agrupar bajo la metáfora del simulacro y dan lugar a la alegoría de la moda, o a la moda como gran alegoría del sistema social:

- a) una mutación en la visión de la historia: entre los objetos cotidianos, en las pautas del consumo aparece el revés del progreso, descubriendo otra temporalidad, la del instante,
- b) en la identidad de los sujetos: se pasa de la ética del trabajo a la del consumo (incluyendo el consumo de la propia imagen),
- c) en el campo de los bienes, la progresiva sustitución del objeto por la marca (el revestimiento del fetiche por el simulacro).

La moda es la gran alegoría porque construye y representa, cifra y expone la fractura del tiempo.” (Marinas 2001: 82)

Inicialmente la forma del objeto en la fotografía directa apuntaba hacia sí misma: existe un placer justificado y agotado en sí mismo en la contemplación formal de los objetos. En contraste, con la fotografía surrealista la recreación estética en las cualidades formales del objeto obliga al objeto a salir de sí mismo, a extrañarse semánticamente, a ir más allá de su solipsismo formal y apuntar en una dirección extrínseca que convierte la forma en medio para el deseo.

A pesar de que tanto la fotografía directa como la surrealista hacen del objeto protagonista de la imagen, en la primera el placer objetual queda volcado sobre sí, mientras que en la segunda la forma es estrategia retórica para dar densidad material a las fuerzas de atracción o, dicho de otro modo, la evocación somete a la forma. Es decir, en la imagen surrealista, a través de la sofisticación representativa de lo formal, se consigue otorgar con nitidez perfil y contorno a la acción siempre insatisfecha del deseo. He aquí nuevamente una alerta hacia el declive de lo dionisiaco: el surrealismo consigue poner rostro al deseo, hacernos creer que la vorágine informe de la atracción tiene nombre y forma de objeto, que el paroxismo bien puede positivarse en la identidad de un objeto. Dicho en lenguaje nietzscheano: que Dioniso, más que ser en sí acción de deseo, es susceptible de ser deseado en tanto que se le otorga nombre y cuerpo. En lenguaje warburgiano: que las *Pathosformel* son receta gestual para alcanzar el paroxismo, que el gesto no es síntoma sino signo, fórmula, galvanización de lo extático. En léxico capitalista: que poseyendo el objeto, poseemos y paramos la estructura del deseo. En vocabulario frankfurtiano: que la promesa de felicidad responde a una teoría identitaria en la que la dialéctica negativa queda finalmente abolida. En el primer tercio del siglo XX está teniendo lugar un proceso de mercantilización progresiva del aura en el régimen de la imagen. Ésta es la peligrosidad de decir el dionisismo: una vez invocado, cabe el peligro de confundirlo con la invocación misma. Una vez registrada la traza de Dioniso sobre lo apolíneo con Warburg, quedó expuesto el peligro —la confusión de la traza del dios con el dios mismo—.

En este polémico proceso de separación entre la obra de arte y la mercancía, cabe señalar el tránsito que se produce entre dos discursos fotográficos. Para explicar este aspecto voy a considerar la recepción y resignificación de las fotografías de París de Eugène Atget a finales del siglo XIX en las fotografías de moda de Man Ray en la década de 1920 para revistas como *Vu*, *Vogue* o *Harper's Bazaar*. Este tránsito sirve a modo de ejemplificación

del proceso en el que la acción del deseo acaba configurada en una teoría identitaria del deseo, es decir, en aquella que acaba olvidando o maquillando el predominio constitutivo del deseo como actividad para, por el contrario, mostrar y comercializar el deseo detenido en su constitución como objeto. Tomaré dos imágenes significativas: *Puerta, Hôtel des Ambassadeurs de Hollande, Rue Vieille du-du-Temple n°47 de Atget en 1900* (véase imagen 2.6.) y *A la hora del observatorio. Los amantes de Man Ray*, publicada en la revista *Harper's Bazaar* de noviembre de 1936. Entre ambas imágenes tienen lugar varios desplazamientos semánticos clave para comprender la traición y devaluación del dionisismo en sus modos de atravesar la imagen. En ellas nos topamos con el tránsito entre el objeto como circunstancia en que se da la experiencia estética y su constitución como mera respuesta ornamental, formal, vaciada de contenido.

Entre las numerosas fotografías que realizó Atget de París se encuentran fotografías de objetos de sus calles como aldabas de puertas o detalles de fuentes. En tales fotografías Atget buscaba expresar a través de la representación del objeto la atmósfera de la ciudad; es decir, el objeto era metonimia del aura, servía aún para dar cuenta de una experiencia en el mundo urbano y las fotografías de tales objetos conseguían materializar el carácter, circunstancia o atmósfera que da cuenta de un modo de vida. En las imágenes de Atget, París y sus experiencias conseguían ser narrados icónicamente a través de sus objetos. Por lo tanto, el uso del ornamento en Atget no respondía al mero uso decorativo. No se trataba de una estética del oropel que consigue engañar a la experiencia estética manteniendo la forma pero vaciando el sentido. Por el contrario, las fotografías de Atget hablaban de la capacidad de un objeto para materializar una atmósfera, para decir ese “no-sé-qué” de un modo o experiencia de vida. El objeto se constituía como virtud material para expresar lo aurático y transportar la autenticidad de una experiencia estética.

Man Ray fue, junto con Berenice Abbott, el conservador de un gran número de fotografías de Atget, a quien los surrealistas consideraron precursor del movimiento por su capacidad para expulsar a los objetos del entorno de su familiaridad y dinamitar su inicial masa única de significado en una nueva constelación de sentidos. En 1928 dijo Man Ray (2006: 19): “No me habléis de decoración: Soy enemigo de toda decoración. En cuanto se dice que algo es decorativo, es algo muerto.” En una retórica autobiográfica ciertamente contradictoria, Man Ray, uno de los grandes referentes de la fotografía de moda, ese

espacio donde el objeto textil se convirtió en paralelo en espacio surrealista y publicitario por antonomasia, renegaba del carácter meramente decorativo de sus obras.



4.12. Man Ray (1936), *A l'heure de l'observatoire: Les Amoureux*.

Si bien el surrealismo dotó a los objetos de una multiplicidad novedosa de significados y los constituyó como materialización del deseo, ciertamente su retórica fue también un primer paso en la descontextualización de la experiencia aurática de la que Benjamin nos habla. Las múltiples evocaciones a las que el espectador se veía empujado por los objetos en la imagen, poco tenían que ver con una experiencia de autenticidad. Por ello Benjamin nos advierte de los peligros de aquello que él denominó “fotografía creativa”, aquella que logra estetizar el mundo y transformarlo en el hogar de lo bello y, sin embargo, ignorarlo en cuanto que experiencia y conocimiento. Fue el surrealismo, corriente que triunfó en la publicidad, el movimiento que confirmó esta sospecha de Benjamin sobre la tendencia propagandista que fue cobrando poco a poco la técnica fotográfica.

Y si Benjamin avisaba de modo conciso de tal peligro, es Susan Sontag quien desarrolló su argumento *a posteriori* en 1973. En *Sobre la fotografía* explica el error político que cometió el surrealismo, quien confundió sus privilegios de raza y clase con los postulados de una psicología universal, erigiendo con ello su propia constitución ideológica a modo de sistema axiomático de la mente humana.

“El error de los militantes surrealistas fue imaginar que lo surreal era algo universal, es decir, un ámbito de la psicología, por cuanto resulta ser lo más local, racial,

clasista y fechado. [...]

El surrealismo es una desafección burguesa; que sus militantes lo creyeran universal es sólo un indicio más de que es propiamente burgués. [...] Pero los escándalos que prohibaba la estética surrealista resultaban ser en general precisamente los misterios domésticos oscurecidos por el orden social burgués: el sexo y la pobreza. Eros, entronado por los primeros surrealistas en la cima de la realidad tabú que ellos procuraban rehabilitar, era parte del misterio de la condición social.” (Sontag 1973: 83)

El surrealismo, por tanto, haciendo pasar sus obsesiones específicas por sentencias apodícticas desde las que el ser humano piensa el mundo, llevó a cabo una despolitización feroz de sus recursos estéticos: lo que era propiamente ideología se hacía pasar por categoría inapelable de conocimiento estético del mundo. Lo político no era anulado, sino que quedaba solapado por medio de premisas estéticas. El surrealismo llevó a cabo el ocultamiento de los privilegios sociales que sustentan ciertos recursos de análisis estético del mundo y, asimismo, una descontextualización del ser humano respecto de su entorno, ya que el mundo quedaba permanentemente dicho a través del propio deseo y la circunstancia tomaba entonces un rol secundario. El surrealismo conllevó, en definitiva, una amplificación desmesurada del valor de cambio y un angostamiento progresivo del sentido del valor de uso; es decir, se perdía la utilidad y la capacidad para generar conocimiento que Benjamin otorgaba al lugar del objeto en las fotografías de Krull, Sander o Blossfeldt.

Aún siendo precursor del surrealismo, lo que separa, pues, una fotografía de objetos decorativos de Atget y una fotografía de moda de Man Ray es la capacidad del objeto para dar cuenta no sólo de sí mismo en cuanto que espacio subjetivo de evocación de deseo, sino también para relatar a través de sí la atmósfera de la experiencia colectiva en una ciudad. ¿Qué hace que los labios de la pescadora de David Octavius Hill no sean ya los labios con los que sueña la modelo en *La hora del observatorio. Los amantes de Man Ray*? Más carnosos, libérrimos en apariencia, desatados por Man Ray en esa grandilocuencia icónica que obliga a emplazar tal boca en el techo de la fotografía y en el cielo de París como objetivo contemplado por el observatorio astronómico de los Jardines de Luxemburgo. Sí, todo eso son tales labios: centrales, grandilocuentes, protagonistas, lugar de reposo de la ensoñación ensimismada de la modelo. Y, sin embargo, frente al deseo en un horizonte de sentido histórico del que según Benjamin nos habla en la boca de la pescadora de Newhaven, esos enfáticos labios del surrealismo que descuellan en el cielo de París sobre

las fantasías de la modelo, ya nada dicen ni de París, ni de la modelo, ni de la historia, ni del “aquí y ahora”, ni del aura. Labios, pues, que son como el cristal que también criticará Benjamin en su texto “Experiencia y pobreza”: material perdurable y transparente que, paradójicamente, dejando todo a la vista, nada dice ya ni de su historia ni de aquellas experiencias que al resguardo de tales vidrios tuvieron lugar.²⁵³

❖ FOTOGRAFÍA CONSTRUCTIVISTA

En tercer lugar, la fotografía constructivista, desarrollada entre 1917 y 1930, levanta una nueva retórica acerca del espacio estético del objeto en la imagen, la cual se distingue de aquella de la fotografía directa y la surrealista. El constructivismo ruso, añadido a su variante holandesa con Piet Mondrian y su recepción en Alemania a través de la Bauhaus, trató de dar cuenta del objeto en tanto que estructura. Frente a la obscena inflación del valor de cambio que había llevado a cabo el surrealismo, en la retórica constructivista, por el contrario, el objeto había de ser capaz de mostrar por sí mismo su valor de uso. La fábrica se convierte en la seña de autenticidad del objeto, aquel lugar de origen que es capaz de dar cuenta del objeto como materialización de una experiencia humana mediada por el trabajo.

El constructivismo es el discurso estético que más se aproxima a la crítica que Benjamin expresa en *Pequeña historia de la fotografía* siguiendo a Bertolt Brecht. Las fotografías que versan sobre lo industrial han de mostrar la fábrica en tanto que experiencia del trabajo del obrero y no en cuanto que retórica publicitaria y biempensante del progreso. La cámara

²⁵³ “Por eso Scheerbart, por volver a él, da una enorme importancia al hecho de alojar a sus personajes (y de acuerdo además con su modelo igualmente a sus conciudadanos) en viviendas que sean adecuadas a la posición social que ocupan: en unas casas móviles de cristal tal como Loos y Le Corbusier ya han hecho. No en vano el cristal es un material bien duro y liso, en el que nada puede ser fijado. También es un material muy frío y sobrio. Las cosas de cristal no tienen «aura». El cristal es el enemigo del misterio, y es también enemigo de la propiedad. El gran poeta André Gide dijo una vez: cada cosa que quiero poseer deja al tiempo de serme transparente. ¿Las personas como Scheerbart sueñan con casas de cristal porque son partidarias de una nueva pobreza? [...] Y esto es sin duda lo que han llevado a cabo Scheerbart con su cristal y la Bauhaus con su acero: han creado espacios en los que es muy difícil dejar huella. «De acuerdo con lo dicho», explicó Scheerbart hace ya veinte años, «podemos hoy hablar de una nueva “cultura de cristal”. Este nuevo entorno de cristal transformará por completo al ser humano. Pero ahora hay que desear que la nueva cultura de cristal no encuentre demasiados enemigos». Pobreza de experiencia: esto no hay que entenderlo en el sentido de que la gente desee una experiencia nueva. No, bien al contrario: quieren librarse de las experiencias, desean un entorno en el que puedan manifestar sin más, pura y claramente, su pobreza (exterior e interior), es decir, que surja algo decente. No son siempre ignorantes o inexpertos y a menudo se puede decir lo contrario: ellos han «devorado» todo eso, «la cultura» y, con ella, el «ser humano», y están ahitos y cansados.” (Benjamin 2010: 216-222)

fotográfica no ha de ser un ojo que genere nuevos fetiches, no ha de constituirse como una mirada consumidora y mercantil, sino en tanto que “ojo educativo” –tal y como expresó Alexander Rodchenko (1891-1956), fotógrafo central del constructivismo ruso (véase Lavrentiev 1995)–. Por lo tanto, el constructivismo buscó dejar constancia de la relación simultánea que se establece entre objeto y fábrica. Esta relación, si bien es el constructivismo quien hace de ella seña de identidad artística, venía ya teniendo lugar en el primer tercio del siglo XX en un doble sentido. Por un lado, se trata de la cuestión de la fábrica como objeto de la obra de arte –cuestión extrínseca y anterior a la aparición del constructivismo–. Por otro lado, encontramos la pregunta acerca del objeto artístico como producto resultante de la fábrica, la cual sería la cuestión a la que responderían propiamente las premisas estéticas del constructivismo.

Lo industrial como referente de la obra de arte

En primer lugar, el proceso de entronización de la maquinaria como referente de la obra de arte se inició con un debate dentro del movimiento pictorialista finisecular. Como señala Newhall (2007: 195), frente a las fotografías atemporales de Frederick H. Evans (1853-1943) –véase por ejemplo su fotografía de 1903 *El mar de escalones en la Catedral de Wells*–, las cuales mostraban circunstancias y ambientes por los que parecía no haber nunca transitado rastro del presente, se posicionaban las fotografías de Alvin Langdon Coburn (1882-1966) –como *Flip-Flap* de 1908–, que hacían de la experiencia en la modernidad y de sus progresos industriales objeto de la obra de arte. La fotografía industrial surgió como modo de contraste entre la experiencia en la vida moderna, aquella que Baudelaire tematizaba en formato literario bajo el nombre de *flânerie*, y la fotografía como espacio de un pasado inmemorial que se conservaba perenne e inamovible a pesar de los cambios drásticos que conllevó el desarrollo industrial.

La fotografía de temas industriales, la cual daba cuenta de la experiencia de los progresos y cambios industriales en la modernidad, llevó a cabo una segunda legitimación estética de la *flânerie* decimonónica. Su primera legitimación fue principalmente literaria, a través de Balzac, Baudelaire o Poe, e icónica, a través de las caricaturas y dibujos de Goya, Daumier o Constantin Guys. Su segunda legitimación fue fotográfica, ya que la fotografía supuso la tecnificación de la mirada del *flâneur*, quien ahora podía dejar cuenta de su deseo mudable,

de todo aquello que le sacaba del *spleen* a través de la cámara, la cual era capaz de registrar lo que la vista humana observaba en la experiencia cotidiana. Más concretamente, la mecanización de la mirada de la *flânerie* nació con la invención de la cámara Kodak creada por George Eastman en 1888, aparato que permitió realizar instantáneas de la vida en el mundo moderno (véase Newhall 2007: 128-129). La Kodak supuso un gran avance respecto a las cámaras anteriores ya que eliminó toda complejidad de la técnica fotográfica. Era una cámara que necesitaba tiempos de exposición muy breves, con lo cual permitía grabar con velocidad similar a la del ojo humano, todo aquello que transitaba ante su objetivo. Además, era de un tamaño reducido y no se requería usar trípode, con lo que consiguió asimilar el ojo mecánico al ojo humano y hacer de éste un testigo con memoria icónica de aquellos focos de atención que conquistaban la mirada del *flâneur* en la ciudad.

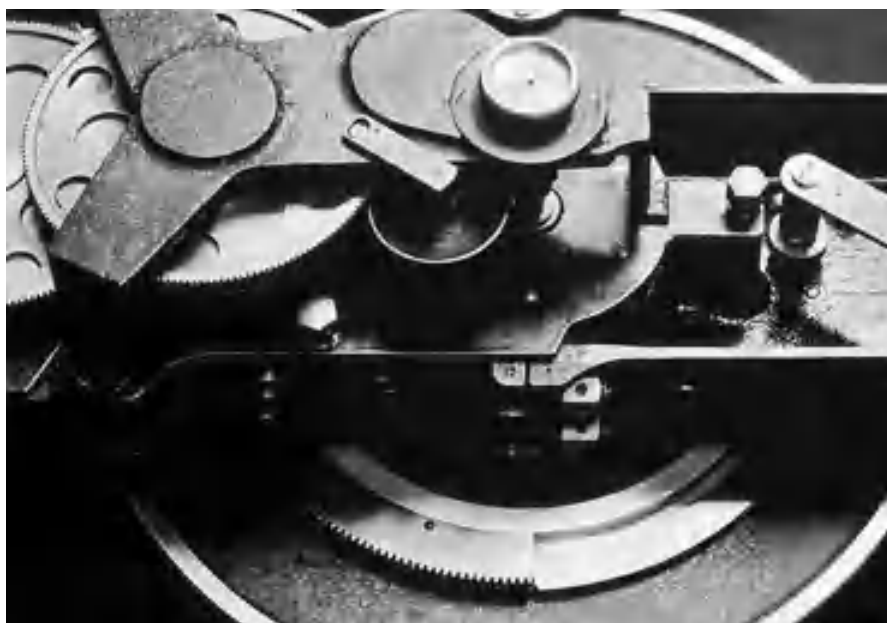


4.13. Alvin Langdon Coburn (1908), *Flip-Flap*.

4.14. Frederick H. Evans (1903), *El mar de escalones de la catedral de Wells*.

Asimismo, ya en la década de 1920, Paul Strand, quien no sólo trabajó en el campo de la fotografía sino también en el del cine, comenzó a fotografiar primeros planos de maquinaria y tornos eléctricos, haciendo de la belleza de los objetos mecánicos tema fundamental de una parte de su obra. Es más, Strand hará de la propia cámara de cine objeto del espacio fotográfico y en 1922 fotografía la *Double Akeley*. Con este gesto Paul

Strand está generando una imagen autorreferencial en la cual la fotografía trata de desvelar, dentro de su propio espacio icónico, la mirada que al mismo tiempo la está haciendo posible; es decir, muestra como referente el ojo mecánico que, a su vez, es también el sujeto que posibilita que el ojo mecánico sea exhibido como referente de la obra fotográfica. La fotografía transita con este gesto hacia su conversión en un campo que habla, a través del referente, de la pulsión escópica tras el ojo mecánico y que flexiona nuestra mirada, antes dirigida hacia el mundo, ahora hacia nosotros mismos. En este sentido, cine y fotografía se convirtieron en soportes higiénicos de la mirada, haciéndonos conscientes de que la pretendida relación dialógica con el mundo era sólo la apariencia de un onanismo visual, dejándonos revertidos en un solipsismo escópico sobre nuestra propia mirada.²⁵⁴ Es decir, acabar por convertir todo mundo posible en el posible mundo de nuestra mirada.



4.15. Paul Strand (1922), *Double Akeley*.

²⁵⁴ El trasunto de la pulsión escópica, la reflexividad y el solipsismo que se esconde tras la obra de arte, la cual, pareciendo dar cuenta del mundo, en realidad sólo habla del propio artista que la lleva a cabo, es un tema de gran amplitud en la historia del arte; es decir, no sólo pertenece al ámbito fotográfico, sino que sus huellas se rastrean con anterioridad. El mito iniciático de Narciso es un mito inaugural de la obra de arte: el artista, más que hablar del mundo, es aquel que no sólo mira su idea, sino que se autorrepresenta o se refleja a sí mismo a través de su obra. La obra de arte es, por lo tanto, en cierto modo un autorretrato: dice al autor a través de la reconfiguración que éste hace del mundo.

Las huellas de la reflexividad y la voluntad de dar cuenta de la propia mirada pueden también rastrearse en la presencia de los espejos en la historia del arte, la iconografía de la Prudencia de Giotto (1302-05), mujer que con una mano escribe mientras que con la otra se observa en un espejo, o ya en el siglo XIX con *La obra maestra desconocida* de Balzac en la que se constituye el mito del genio creador, en que el artista se representa a través de su obra (véase Hall 2014).

Estos intentos de reflexividad autoconsciente de la mirada que persigue mostrar la obra de arte, experimentos también propios del surrealismo de René Magritte (1898-1967), tendrán su continuidad discursiva en las fotografías del constructivismo de Alexander Rodchenko. En imágenes como *Girl with Leica* (1934) o *The Driver* (1929), Rodchenko comienza a dar cuenta del espacio fotográfico no como lugar reproductivo, sino como espacio reflexivo; es decir, como síntoma de la mirada más que como memoria de un fragmento de lo real. La fotografía se convierte en la técnica que nos hace conscientes de la reflexión de la mirada hacia sí misma.

En primer lugar, en *The Driver* Rodchenko consigue generar un espacio icónico hiperdenso a través de la superposición de perspectivas. Se trata de un espacio que consigue esa auto-transparencia cognoscente que anhelaba el sujeto moderno. En esta imagen aparecen simultáneamente el objeto –la pipa que fuma el referente de la imagen–, el sujeto fotografiado –el cual aparece como reflejo en la imagen a través de una doble representación–, y el fotógrafo en el instante que lleva a cabo la imagen. De manera análoga a *Las Meninas*, la fotografía *The Driver* es una imagen que claramente excede el espacio físico en que se muestra, pues genera una constante relación con el espectador que nos obliga a buscar nuestra ubicación y resituarnos en el espacio plástico.



4.16. Alexander Rodchenko (1929), *The Driver*.



4.17. Alexander Rodchenko (1934), *Girl with Leica*.

En segundo lugar, en *Girl with Leica* encontramos una nueva definición del espacio relacional de la fotografía que sitúa esta técnica artística como espacio privilegiado de la imagen autorreferencial de la mirada. El referente de esta fotografía es una mujer, motivo insistente en la historia de la obra de arte. Se trata de Eugenia Lemberg, quien de hecho murió en un accidente al poco tiempo de ser realizada la fotografía. Sin embargo, no nos encontramos estrictamente ante una mujer observada, sino que se trata de la imagen de una mujer fotógrafa, es decir, una mujer que mira. Rodchenko fotografía a la mujer que realiza fotos. Con ello, convierte dos espacios que eran objetos de la obra de arte en sujetos de la obra. Ello lo lleva a cabo al mostrarlos como referentes, pero como referentes activos. Esos dos espacios son la cámara, símbolo de la conversión de lo industrial en espacio artístico, y la mujer, a la cual, paradójicamente, mostrada en cuanto que referente, se la legitima como sujeto de la obra en pos de su papel como fotógrafa.

Asimismo, los progresos de la industria y sus avances técnicos fueron objeto constante de la obra de autores de los años veinte como Charles Sheeler (*Fábrica Ford, Detroit, 1927*), Albert Renger Patzsch (*Altos hornos, Herrenwick, 1927*), William Eugene Smith (portada

inaugural de la revista *Life* en 1936). Además, esta centralidad de los objetos mecánicos en el arte, en relación con la creciente obsesión por el movimiento en la modernidad, llegó hasta las ambiguas asociaciones que llevaron a cabo las vanguardias con obras como el collage de engranajes *Dancer-danger* de Man Ray (1920) o *Flamenca* de Picabia (1917), dibujo que en que la bailarina se convierte en epíteto que presenta una pieza de maquinaria. Como narraba en el primer capítulo, la intersección entre bailarina, *femme-fatale* y maquinaria fue inicialmente un lugar común en la experiencia del mundo urbano, el cual se convirtió en motivo de distintas representaciones de las vanguardias: además de los mentados trabajos de Man Ray o Picabia nos encontramos no sólo en la fotografía o el collage estos cruces simbólicos, sino también en las artes escénicas con el ballet triádico de Oskar Schlemmer (1922) o el baile al ritmo de dos motores de Vicente Escudero en la sala Pleyel en 1928.

La realidad del objeto es la fábrica

Si en los años veinte la industria y el mundo mecánico adquirieron su estatuto como obra de arte, es el constructivismo en 1917 el movimiento que va a proponer la retórica inversa: mostrar de qué manera los objetos guardan una relación con la producción, hacer visible el modo en el cual su valor de verdad y su autenticidad residen en la fábrica. La estetización de lo industrial, recurso estilístico que en cierto modo fue un modo de reabsorción y sublimación estética de los malestares asociados al progreso técnico, había provocado – como señala Benjamin en la ya mentada cita sobre Brecht– el progresivo alejamiento de su constitución como experiencia del trabajo y del mundo obrero. El constructivismo ruso, en la medida que trató de dar cuenta de los objetos en cuanto que estructuras, repolitizó el valor estético del mundo industrial. Ése fue uno de sus logros: configurar la noción de artista, más allá de la noción decimonónica del genio de Balzac, como actor político. Mientras que el genio, véase el caso del maestro Frenhofer, era un incomprendido de la sociedad, el artista en el constructivismo se construía en su vinculación y no en una distancia insalvable de la sociedad de la cual formaba parte (véase Lodder 1983; Preckler 2003; Lavrentiev 1995).

Centrándome con exclusividad en el caso de la fotografía constructivista de Rodchenko, su voluntad era –coincidiendo con la nostalgia que señala Benjamin respecto a la función a la par estética y cognoscente de la fotografía– hacer de la mirada de la cámara un ojo

educativo y no un ojo generador de fetiches. Es decir, Rodchenko perseguía aquella fotografía capaz de mostrar en la imagen la propia estructura que había hecho posible la fotografía, que mostraba la referencia no en cuanto que mercancía aislada, sino como un proceso de construcción y experiencia. Frente al exceso de valor de cambio y el angosto valor de uso que se dio en el surrealismo fotográfico, motivos que hicieron del surrealismo un movimiento recurrente y agradecido en la publicidad, Rodchenko en particular y el constructivismo ruso en general trataron de devolver el arte a su funcionalidad y establecer una concepción obrera de los objetos. Por consiguiente, se buscó reequilibrar y mostrar sin tapujos las tensiones entre el valor de uso y el valor de cambio de los objetos. En palabras del propio Rodchenko, como cita Lodder (1983: 199): “la lente de la cámara es la pupila del ojo del hombre cultivado en la sociedad socialista.”

LA ESTRATEGIA DEL TRILERO

A través del ejemplo de la fotografía industrial y publicitaria, Benjamin está reseñando teóricamente el desplazamiento que viene configurándose desde la modernidad decimonónica y que se consolida en el primer tercio del siglo XX entre los ámbitos de la obra de arte y la mercancía. Benjamin da cuenta del modo en que la noción de aura pasa a reconfigurarse como aquella de mercancía y fetiche, y cómo el suelo auténtico de la experiencia aurática acaba convertido en el sustrato de las vivencias atomizadas en el capitalismo industrial. Los objetos dejan de ser útiles para la vida o para el conocimiento y, sin embargo, mantienen e incluso incrementan una excesiva centralidad al cobrar un valor en sí mismos. Con ello, tiene lugar una recreación y agotamiento estético en la belleza formal del mundo en cuanto que mercancía.

La pérdida del aura que Benjamin señala en *La obra de arte en tiempos de reproductibilidad técnica*, como ya queda apuntado en *Breve historia de la fotografía*, no tendrá que ver con una desaparición de lo aurático, sino con su transformación en fenómeno decorativo, en forma vaciada de experiencia, en experiencia desgajada de la tradición. En el paso a la sociedad del capitalismo industrial la experiencia dionisiaca acabará transformada en el fetiche de lo dionisiaco: de fuerza extática pasará a tendencia decorativa sobre la que se articularán y enmascararán las pasiones. La destrucción del aura no tiene entonces que ver con su liquidación, sino con su saturación e hipervisibilidad. Hipervisibilidad justamente en el modo de decirse la misma que ofrece Baudrillard en *Las estrategias fatales*: la dialéctica que

configura la realidad en un juego de ocultación y desvelamiento queda fracturada y herida de muerte no necesariamente a través de su liquidación, sino a través de la densificación de uno de sus polos. Todo es tan abiertamente visible que, si bien todo queda abierto y expuesto, paradójicamente la realidad ya no puede decir absolutamente nada de sí misma. Cuando todo es forzado a permanecer expresable, nada queda entonces expresado o, en términos de Benjamin (2010: 217) en su artículo “Experiencia y pobreza”, se alcanza paradójicamente una cima en “la pobreza de la experiencia comunicable”.

El concepto de aura señala en la imagen la intensidad de aquello vivo que, dándose en el espacio cuantitativo y formal de la representación, no queda reducido a sus normas ni consumido en sus signos. Por lo tanto, lo dionisiaco necesita del mundo para exceder al mundo. Si bien no existe la temporalidad en la experiencia dionisiaca porque el instante se erige como un valor de infinito absoluto, asimismo, paradójicamente, sólo en la temporalidad y en la distancia histórica que se rehace constantemente puede Dioniso sobrevivir y transmitirse. Como modo de temporalidad, la noción benjaminiana de tiempo-ahora tiene una estructura dionisiaca, pues es irrupción en la linealidad del tiempo histórico, apertura de lo revolucionario y escisión de la ley en el que el tiempo se arremolina. Asimismo, de lo formal del espacio visual emana un impulso dionisiaco, un espacio trágico, traza o estela en la imagen que muestra a través —o incluso a pesar— de la forma un tránsito de fuerzas. Existe un espacio en la imagen que excede a su espacio geométrico e incluso narrativo y que, aún dándose en el mismo, señala un carácter de acontecimiento en lo representativo que sobrepasa el espacio fáctico de la imagen. Lo dionisiaco se engendra en el espacio apolíneo, lugar simultáneo de su contención y ocultamiento, pero también de su revelación y transmisibilidad. El aura es ese lugar donde lo dionisiaco toma conciencia del mundo como su único espacio posible, allí donde *lo real quema su carácter de imagen*, es ese allí “donde la imagen arde” que señalaba Didi-Huberman.

La pervivencia de lo dionisiaco en lo apolíneo muestra una doble tensión. Por un lado, la contaminación de la dialéctica Apolo-Dioniso, la cual ahora se muestra no como una contradicción inevitable pero extrínseca, sino como una dialéctica híbrida en la que los polos quedan contenidos el uno en el otro y sus márgenes pierden nitidez. Por otro lado, se muestra la contradicción necesaria que posibilita los lenguajes apolíneo y dionisiaco. La corrupción constitutiva de estos dos espacios se instituye al modo de la contradicción de la

vanitas. Como el bodegón barroco, que necesita y presenta al mundo para poder negarlo, la hibridación Apolo-Dioniso porta una contradicción similar: en la propia anulación que cada lenguaje conlleva del otro, no obstante, necesitan cada uno de su extremo opuesto para conservarse y constituirse. Sólo en lo apolíneo sobrevive lo dionisiaco, y sólo a través del goce dionisiaco conserva su razón de ser lo apolíneo. Recapitulando las continuidades entre Warburg y Benjamin cabe señalar, en primer lugar, la constitución histórica y necesidad del darse en la tradición del goce dionisiaco y, en segundo término, el carácter intrínseco y heterogéneo que cobra la dialéctica Apolo-Dioniso, cuyos contornos comienzan a desdibujarse para circunscribirse ahora en una hibridación.

No obstante, tal hallazgo no quedaba exento de peligros. A lo largo de este capítulo se han venido señalando los modos en que Benjamin apuntaba diferentes dimensiones de tal pérdida que estaban teniendo lugar en la sociedad del momento. En primer lugar, a través de la fotografía de Octavius Hill señalaba el problema de la pérdida del nombre en pos de una existencia arquetípica de los individuos. Proseguía con el problema de la objetivación del deseo, estrategia semántica en la que abandonaba la dimensión del objeto como soporte circunstancial del deseo para quedar éste convertido en espacio propio del deseo; es decir, se nominaliza la acción de desear y los objetos, antes útiles para la vida y el conocimiento, cobran un valor en sí mismos, quedando transformados en el fetiche de la mercancía. Asimismo, Benjamin da cuenta de los peligros de la preponderancia de lo decorativo, pues con el predominio del adorno tiene lugar una estetización del mundo; éste pasa a ser admirado en cuanto que relación hipnótica de formas vaciada de contenido, dándose una recreación y agotamiento estético en la belleza formal de la realidad. Las técnicas directa, surrealista y constructivista conforman la antesala fotográfica de esa sociología de la hipervisibilidad que Baudrillard (1983: 29) enuncia en 1983: “Todas las estructuras invertidas, exhibidas, todas las operaciones hechas visibles.”

Con la fotografía se alzó una nueva mirada sobre la realidad, la cual hasta entonces había quedado vedada para el ojo humano. Las fotografías del aura o fuerza de vida de Baraduc; la tesis de Benjamin referente a la fotografía como proceso de revelado del “inconsciente óptico” a modo de psicoanálisis ejecutado por el ojo mecánico; la nitidez de texturas exhibida por la fotografía directa e inalcanzable por el ojo humano; la voluntad del constructivismo ruso por mostrar en un solo plano omnividente todos los polos que

configuran la realidad como un entramado de perspectivas. Todos ellos fueron ejemplos de una creciente configuración de la realidad a través de su representación en una ontología de lo visible. De la misma manera que en el siglo XVIII nació la enciclopedia como voluntad escrita de catalogación del mundo, el siglo XIX inauguró este deseo descriptivo en lo icónico. Podría decirse que se trató de una segunda Ilustración, la cual esta vez tuvo lugar a través de la imagen. Incluso a aquellos excedentes de lo observable se les exigió, por lo menos, una traza o estela, llámese ésta gesto o aura, que los permitiese retornar hasta lo tangible y así probar su influjo en los avatares humanos. El nacimiento de la fotografía conllevó la actualización de la tragedia de Orfeo y Eurídice: aquella que nos relata que la constatación y la conciencia del objeto no pueden más que constituirse como pérdida y olvido del mismo. Y así, en cuanto la fotografía, en un acto de urgencia e inseguridad incontrolables, giró su ojo mecánico para recordarse que la realidad aún caminaba tras de sí a escasos pasos, ésta acabó por desvanecerse del todo.

En la insistencia en el soslayo de la mirada respecto al fenómeno fotográfico, Benjamin está dando cuenta de esta desgracia de lo dionisiaco, acontecimiento que se disuelve ante la frontalidad de una mirada. Dioniso esquiva todo atisbo de rectitud en su contemplación. Sólo desde su huida por los lindes de la fotografía se abre el necesario espacio hermenéutico y simbólico para que las imágenes nos “alcen la mirada”. Dioniso sólo acontece para la mirada *marginal*. Es por ello que en la frontalidad visual no se encuentra más que una condena a la desdicha, pues la confrontación directa con lo dionisiaco –tratar de dar cuenta asertiva de su estado– no conlleva más que su evanescencia. De ahí que el fenómeno aurático de la imagen no pueda ser más que un rodeo, un oráculo, un matiz, un señuelo que la imagen abandonó reposado sobre sí misma para poder ser recuperado. Una hermenéutica del lugar que ocupa lo dionisiaco en lo formal exige la pericia del trilero: aquella mirada capaz de escudriñar el matiz decisivo, esquivando el entretenimiento tramposo de lo obvio.

En el siglo XIX comienza un proceso ontológico por el cual Dioniso es obligado a comparecer ante los ojos del mundo y necesita hacer uso de soportes o mediadores para poder *incorporarse*. Y si la fotografía supuso la actualización mecanizada de la tragedia órfica, Nietzsche, con sus escritos sobre lo dionisiaco, dio continuidad prosódica a tal desgracia. Como desarrolla Safranski y como también se ha contemplado ampliamente en el capítulo

segundo de esta tesis, Nietzsche posibilitó una contradicción que devendrá enfermedad de la filosofía. Al menos hasta el desbocamiento de su locura, Nietzsche consiguió hacerse partícipe de lo dionisiaco sin participar de ello, mirar sin tener que hacer, asomarse al abismo sin acabar arrojándose, escuchar cantos de sirena desde la higiénica atadura de Ulises. En definitiva, consiguió hacer comparecer a Dioniso sin sucumbir ante él al ponerse en esa insolente, pero también cobarde, voluntad de inminencia. Es el placer de aquel que goza con los suplicios del Tántalo, creciéndose en esa sed que sucumbe al borde del agua, en ese hambre con el pan a punto de rozar los labios.

Nietzsche, profeta de lo dionisiaco, bien podría haber guardado silencio, pues su anuncio era ya, inevitablemente, la inauguración de la desgracia. Pensó que la inminencia permitiría dar fe de lo dionisiaco sin sucumbir plenamente a su influjo. Mas lo dionisiaco nació para identificarse con ello, no para ser mirado; lo dionisiaco es un modo de experiencia que busca la disolución del yo y no que el sujeto refrende su existencia desde la distancia. Dioniso busca ser experimentado y no que los humanos le otorguen una prueba de existencia. Lo dionisiaco se complace en hacerse poseer y no en dejarse admirar. Por ello, quizá, los dionisiacos directos —aquellos que se abandonan a la orgía y al vino— son seres mucho más inofensivos que los dionisiacos encubiertos. Estos segundos, con el Nietzsche de *El Nacimiento de la Tragedia* como primer aunque disimulado acólito, no vendrían a ser otros que los victorianos en Foucault: aquellos que se satisfacen en el placer del discurso; discurso que, en este caso, se encarna en la distancia de la mirada. Es decir, se trata de aquellos que más que disfrutar del canto de las sirenas, disfrutaban atándose para poder quedar siempre a punto de, para disfrutar del vértigo sin hacerse cargo de la caída, o sea, del retorno a la cotidianidad o del pleno abandono a la locura. Sí, esos dionisiacos encubiertos a quienes unas veces se nombró fisgones o *voyeurs*, y en otras ocasiones testigos modestos e incluso filósofos. Hombres de ciencia y letras, de mirada penetrante y plastificada sobre el mundo que, aterrorizados a la par que fascinados ante lo vital, se dedican a contemplar la vida desde una dicción atemperada y tendente a la profilaxis. Los marineros de Ulises no somos otros que los artífices de los dos extremos de la palabra, escritores y lectores; aquellos que, si bien deseosos del vértigo, temen tanto al arrojarse como a la caída en el abismo y anulan la vida no negándola, sino dejándola permanentemente desplazada. Son aquellos que se dedican a la invocación de la vida para, una vez que ésta se aproxima en exceso, allí cuando su roce conlleva hacerse partícipe de

ella, despreciarla entonces con el látigo de la palabra para que retroceda sobre sus propios pasos. Con ello, Nietzsche activó el discurso de un sistema de distancias que desembocará en una insoportable tensión dialéctica, la cual no puede quedar configurada más que como patología incurable. Nietzsche, profeta desventurado del dionisismo, hizo de su filosofía también una tragedia órfica: constatando que lo dionisiaco seguía vivo, volviendo su rostro antes de haber escapado del Hades, acabó por provocar su inevitable desaparición y olvido. Lo dionisiaco en el siglo XIX si quizá no nació ya muerto, sí vino al mundo al menos moribundo.

La cuerda de aquellos marineros en la épica de Homero fue la antesala epistémica del catálogo de las pasiones de Warburg o de las consideraciones del fenómeno fotográfico en Benjamin, quienes templaban la fuerza de posesión de lo dionisiaco a través de su colonización dentro del régimen de la mirada. Por lo tanto, no es que se ahuyentase al dionisismo del universo humano, sino que se creó un doble de su soporte para poder vivirlo higiénicamente: o bien se trasladó lo dionisiaco al placer del discurso o bien se trasladaron las pasiones desde el cuerpo hasta la imagen del cuerpo. Warburg viró la experiencia de las pasiones hacia su catalogación, es decir, buscó agotarlas en la exhaustividad de la compulsión obsesiva del inventario. Además, Warburg convirtió la visión cósmica del *pathos* que tenía Nietzsche en un estado psicológico: Dioniso comienza a hacer historia. Por su parte, Benjamin continúa con la hermenéutica de lo dionisiaco, convirtiéndose la noción de aura fotográfica en antesala estética para desarrollar una filosofía de la historia. Además, con el concepto de aura, Benjamin sacó al cuerpo del conflictivo espacio de ser tránsito de fuerzas para hacer que éstas transitaran a sus anchas en la imagen, marco más amplio y abstracto de lo dionisiaco. Con ello se inaugura una permisividad hacia la mirada de lo dionisiaco, pues queda autorizado e incluso es deseable hallar la traza plástica que abandona Dioniso sobre Apolo. Con ello, poco a poco, el cuerpo a cuerpo que requiere el éxtasis comienza a desplazarse hacia el gusto por mirar el síntoma apolíneo que dejó Dioniso a su paso. Asimismo, al poner en la reproducción de la realidad la cuestión de fuerzas, éstas quedaban mostradas, mas también parcialmente desactivadas, mitigándose el influjo vehemente de lo extático. A través de la fotografía o de las *Pathosformel* se producía entre la década de los veinte y los treinta del siglo XX una exhibición materializada del soplo dionisiaco en la existencia. No obstante, comenzó a

consumarse la confrontación “cuerpo a cuerpo” que tenía lugar en el ritual dionisiaco, matiz sobre el que se asentaba la imposibilidad de mirar frente a frente al paroxismo.

En definitiva, la legibilidad del aliento de vida quedó constatada en dos modos. En primera instancia, en la manera en que lo dionisiaco no escribe taxativamente pero sí garabatea o caustica el régimen apolíneo, ya sea de la imagen en general o del cuerpo en particular. En segundo término, en la circunscripción del paroxismo en un paradigma histórico, es decir, la distancia histórica y el paradigma hermenéutico como exigencias estructurales desde las que dejarse abrasar como espectador en el aquí y ahora de lo extático. Con estos dos discursos comienza un proceso irrefrenable de horizontalización de lo dionisiaco, con su consecuente banalización. Es decir, el movimiento pierde su dimensión trágica para cobrar una caracterización dramática y a las Bacantes, para subsistir en medio de tal extenuación de fuerzas, no les quedará más remedio que aburguesar sus excesos y acceder a dejarse mirar.

PARTE TERCERA. LA CAÍDA.

CAPÍTULO QUINTO.
BACANTES DE SALÓN.
DE LA TRAGEDIA AL DRAMA MODERNO.

“Protóe (conmovida y sentándose al lado de Pentesilea):
Sea como tú quieres.
¡Si no puedes..., si no quieres! Sea.
No llores. Lo que no puede ser,
lo que no está al alcance de tus fuerzas,
lo que no puedes realizar..., líbrenme los dioses
de exigirlo de ti.
[...]
La suma sacerdotisa:
Para ella sería imposible escapar.
Imposible,
porque desde fuera ningún destino la detiene,
sólo su perturbado corazón.”

Heinrich von Kleist (1805-1807), *Pentesilea*



5.1. Pieter Brueghel el Joven (1592), *Saint John's dancers in Molenbeek*, casa de subastas Christie's



5.2. *Sufragette Emmeline Pankhurst being carried away by Superintendent Rolfe (1914)*

MONTANDO UN DRAMA

“Lo que está pasando aquí es una vergüenza,
no hay Dios que tenga ya moralidad. [...]
Igualdad, fraternidad, legalidad.
Reparto de los bienes
y aquí no ha pasado *ná*.”
Carmen Flores (1919), *La sindicalista*

Las tendencias teatrales del fin de siglo se inclinan no ya hacia lo trágico, sino hacia el drama moderno. Estas nomenclaturas denotan no sólo un cambio en determinadas fórmulas teatrales, sino también señalan la mudanza en los modos del ser humano de decirse en el mundo y, más concretamente, de configurar lo dionisiaco. En este capítulo expondré dos estrategias de domesticación del paroxismo de las que la retórica del drama moderno en las postrimerías del siglo XIX dejó constancia.

En primer lugar, nos encontramos un régimen de visibilidad e incluso hipervisibilidad que comienza a circunscribir lo dionisiaco. Por ello, más allá del plano específico de la fotografía, es necesario atender a la cuestión de los cambios en la mirada sobre lo dionisiaco que se van configurando a través de distintos marcos de análisis. Se levanta la prohibición de mirar los ritos orgiásticos de las Bacantes y ahora el baile no sólo se deja, sino que además debe ser mirado. Frente a la antigua prohibición que cayó sobre Penteo, rey de Tebas e hijo de Ágave, en el siglo XIX, por el contrario, lo dionisiaco sólo adquiere su sentido en cuanto que observado. El baile se convierte en un acto social que se realiza para ser mirado, teniendo lugar un predominio de la función fática sobre la antigua expresión vivencial de lo dionisiaco.²⁵⁵ Haciendo uso como punto de partida de las tesis sobre el voyerismo de Clément Rosset en *Fantasmagorías*, en el epígrafe “La entronización de los fisgones” abordaré este primer aspecto de la decadencia de lo dionisiaco, en el cual expondré algunos hitos estéticos que se producen entre la prohibición de la mirada sobre lo dionisiaco y la indiferencia ante su contemplación.

²⁵⁵ Bien es cierto que la función espectacularizada del baile comienza por lo menos en el siglo XVII, momento en que el ballet es utilizado como modo de expresión del poder soberano con la participación de Luis XIV caracterizado como Rey Sol en *Le Ballet de la Nuit* en 1653. Acerca de la danza en el Barroco véase Ginot 2002; Franko 2015.

En segundo lugar, se expondrá una segunda estrategia de domesticación del paroxismo. Se busca disciplinar lo dionisiaco a través de su estructuración. El baile ahora es ensayado y queda resumido en una serie de pasos que han de ejecutarse socialmente. Además, su organización coreografiada hace que predomine un recetario de movimientos sobre la expresión del matiz o la vivencia del paroxismo. Con ello el baile, allende símbolo transversal de lo vital, queda ahora configurado como un ornamento tangencial que se construye desde una medianía burguesa, sosa y acomplexada. Sobre la danza como expresión de paroxismo comienza a imponerse una voluntad de dulcificación e intervención controlada sobre los movimientos, tema que aparece en dos obras ejemplares del drama moderno decimonónico que giran en torno a la danza. Se trata de *Casa de muñecas* de Ibsen (1879) y *La señorita Julia* de Strindberg (1888), cuyo análisis abordaré en el segundo párrafo titulado “Los verbos del drama moderno”.

A continuación, del examen literario daré un paso hacia la teoría política. Esta atemperación de lo dionisiaco, tanto en intensidad como en formas, responde a una lógica de gestión del *munus* en la cual el dionisismo, entendido inicialmente como expresión de comunión con la naturaleza, busca ser reescrito en expresión comunitaria. Es decir, el aparato de acciones expresadas en el drama moderno respecto a la danza sirve para delimitar el mundo de la polis burguesa a través de la separación entre espacio público y privado. Trataré este asunto en el tercer párrafo de este capítulo “La gestión del *munus*” refrendando, aunque también en ciertos momentos cuestionando, las tesis de Roberto Esposito en sus obras *Communitas* e *Immunitas*. Finalmente, tendrán lugar unas conclusiones sobre lo expuesto en el capítulo.

LA ENTRONIZACIÓN DE LOS FISGONES

“¿Eres uno que mira? ¿O que interviene? —¿O que aparta la vista, se aparta?...
Tercera cuestión de la conciencia.”

Nietzsche (1888), *Crepúsculo de los Ídolos*

“Y ahora que estoy frente a ti
parecemos, ya ves, dos extraños.

Lección que por fin aprendí,
¡cómo cambian las cosas los años!”

Pedro Laurenz/ José María Contursi (1940), *Como dos extraños*

- **LA PROHIBICIÓN DE MIRAR**

Artemisa se está bañando en el bosque. De repente, descubre al cazador Acteón, quien escondido tras unos matorrales espía a la diosa en tan íntimo gesto. Con análoga y exquisita cortesía, Artemisa anima a su manada de perros a que sacrifiquen al cazador, quien muere devorado por las bestias. Una suerte similar correrá Tiresias, quien quedará ciego tras ser sorprendido espionando a Atenea mientras ésta se bañaba.

Penteo, rey de Tebas. He aquí otro nombre propio y mito referente a los excesos de la mirada. Esta vez presenciamos la inclinación fisgona no ya de un potencial amante, sino del hijo. Morirá también despedazado. Fuera de sí, esta vez no son los perros, sino la cólera de las Bacantes y de la propia madre de Penteo, Ágave, la que se harán cargo del castigo. El motivo: un travestido Penteo es descubierto encaramado a un árbol mientras cotilleaba en el monte uno de los ritos báquicos en los que participaba su madre.

Mas el pecado de mirar en demasía no era sólo cosa de hombres en la Antigüedad. También hay lugar para las fisgonas en la mitología clásica. Desde la Gorgona, cuya mirada petrificante acabará con su propia dueña, pues Perseo hace de su escudo un espejo y la Gorgona muere al ver reflejada su propia mirada, hasta Sémele, madre de Dioniso, quien es fulminada por el rayo al ser sorprendida mirando a Zeus. Hera, generosa en la venganza, fue el cerebro de tal castigo. Tenía envidia de Sémele, una entre las tantas amantes y los variopintos líos de faldas del señor y padre del Olimpo. Por ello Hera conminó a Zeus a comparecer ante la madre de Dioniso, a sabiendas que con ello condenaba a Sémele a muerte, ya que no puede asistirse frontalmente ante el rayo sin morir partido por él. Asimismo, cabe mencionar la prohibición que cae sobre Orfeo mientras éste se encontraba tratando de rescatar a Eurídice del ultramundo. No has de mirarla hasta estar de vuelta en la tierra de los vivos, has de confiar ciegamente en que Eurídice avanza tras tus pasos –fue advertido Orfeo por Hades. Pero la impaciencia de Orfeo condenó al fracaso la esperanza de los enamorados y Eurídice acabó desvaneciéndose por completo. O la escena en que Edipo se arranca los ojos al conocer que, pese a todos sus intentos de huida, no fue posible escapar del destino e, involuntariamente, tratando de reescribir su historia, había acabado por infringir todas las leyes del parentesco.

La prohibición de la mirada, su imposibilidad de tener lugar y el consecuente castigo cuando es descubierta son lugares comunes de la mitología griega, ese allí literario donde ciertas acciones y contextos han de permanecer obscenos –fuera de escena, lejos de quedar representados ante la mirada, clausurados a la vista–. Sin embargo, los fisgones se amontonan en la literatura clásica. Diríase incluso que, ante tal aglomeración, el sentido de la vista, más allá de apuntar hacia una desgraciada curiosidad consuetudinaria al género humano, pareciese mostrar inclinación tan variopinta como inescrutable. Es Clément Rosset quien hace una incursión en esta abarrotada clínica para mirones y en su texto *Fantasmagorías*, ensayo que traduce la pulsión escópica al régimen del arte, en concreto al campo de la fotografía, presenta la figura del fotógrafo como sujeto por antonomasia del voyerismo.



5.1. Camille Corot (1836), Diana sorprendida bañándose, MET Museum Nueva York.

- **EL PECADOR: LA FIGURA DEL VOYEUR**

En términos generales, el término *voyeur* se refiere a aquella mirada que disfruta del placer de mirar ocultándose, de “espiar escondido” (Rosset 2008: 35). Además de permanecer oculto mientras observa, el *voyeur* cree que tales imágenes que capta desde el anonimato poseen un mayor valor de verdad porque el referente, en la medida que no se sabe observado, actúa como si estuviese solo, ausente de toda conciencia que lo juzgue. En ese sentido, él busca no sólo captar imágenes, sino más bien robarlas, extraerlas en la medida que cree llevarse algo de la realidad sin el permiso del referente. De la ausencia de confrontación de miradas entre el que observa y el observado se induce que el *figgón* no busca establecer una relación con el referente, sino la completa ausencia del otro en su modo de relación con el mundo. El *voyeur* sólo persigue establecer un nexo con la imagen o representación del otro, mas no con el otro en sí, contacto que le llevaría a quedar al descubierto y ponerse en peligro al ser él también observado y fragilizar su, hasta entonces, clara posición cual sujeto de la mirada. Es decir, si el *voyeur* es descubierto, el otro –el referente de su mirada– acontecerá en cuanto que carne y no como imagen; entonces el observador se verá obligado a intercambiar la dirección de la mirada, a dar cuenta de un *ethos* de su deseo y no sólo a relacionarse con su propio deseo dentro de una totalidad onanista en la cual el otro sólo aparece en cuanto que imagen para el *voyeur*.

Rosset (2008: 39) califica también al *voyeur* de “observador insaciable”. Con ello, este autor no sólo determina la volición de mirar como un deseo ansioso que nunca puede determinar el fin de su acción –pues el *voyeur* siempre quiere más–, sino como la figura de un sujeto que es siempre preso de la inminencia porque “no puede contentarse con las imágenes que se le ofrecen”. Aquello que busca fotografiar el *voyeur* siempre está a punto de ocurrir, puesto que es justamente la vida en su movimiento y cambio, y no en tanto que acciones, poses o gestos pretéritos y finalizados, lo que el mirón desea captar. Por esta razón, la actualización del movimiento, su concreción en las imágenes que se convocan en la cámara fotográfica, acaba siempre por desalentar al *figgón* o, citando a Rosset (2008: 37), *voyeur* y fotógrafo comparten la misma angustia, “la de saber que eso que se quiere captar no se captará nunca.”

A través de esta presentación de las relaciones entre voyeurismo y fotografía, Rosset sustenta su tesis sobre la mirada en la mitología clásica. Para este autor, lo que en Grecia se presentaba bajo el sello de una prohibición –la interdicción de mirar so pena de ceguera o muerte–, no designaba más que el *etbos* de una imposibilidad, es decir, la incapacidad de hecho y de derecho para captar la vida en su movimiento constitutivo.²⁵⁶ La fotografía, que pareciese el instrumento coadyuvante para lograr ese paso de conservación del movimiento, acabó por brindarse como la prueba empírica del fracaso de tal empresa. La fotografía es el talón de Aquiles del voyeurismo: la fuerza de su deseo por contener lo vital y la decepción de su fracaso al no conseguir más que retazos o detenciones que ni presumen ni agotan el movimiento en tal retención.



5.2. Edward Steichen (1926), *La modelo Marion Morehouse vestida de Tappé; máscaras del ilustrador W. T. Benda* (véase Ewing/ Brandow 2008: 84).

²⁵⁶ “Pero me parece que esta prohibición de ver, al menos de ver lo que no debe ser visto, a la que se refiere la mitología griega gana si se interpreta en un sentido simbólico, premonitorio del sentido propuesto por el análisis moderno de la escoptofilia; la prohibición de ver es probablemente la expresión arcaica de la *imposibilidad* de ver que caracteriza la angustia *voyeurista*.” (Rosset 2008: 38)

Con ánimo de aclarar, mas no de resultar innecesariamente reiterativa, insistiré nuevamente en el nexo que conduce los diversos ejemplos a lo largo de esta tesis bajo una perspectiva cohesionadora. Nos iniciábamos en esta investigación recorriendo la ciudad de la mano del *flâneur*, figura a la que la fotografía –entendida ésta como pasión *voyeur*– nos hace necesariamente retornar. Los calificativos que Rosset otorga al voyerismo son los mismos con los que Baudelaire y Benjamin presentaban al caminante que vagabundea sin rumbo. El *flâneur* era “detective” (Benjamin 2014: 74), un Sherlock Holmes del universo urbano, aquel que se oculta en la multitud y da cuenta de la cotidianeidad y que, no obstante, consigue “estar en el centro del mundo y permanecer oculto para el mundo” –como señalaba Baudelaire (2000: 1415) en *El pintor de la vida moderna*–. De hecho, el *flâneur* es una manifestación más de la obsesión por fracturar el principio de individuación que arrastra la filosofía, por lo menos desde Schopenhauer hasta Nietzsche, ya que el *flâneur* es también una escisión en el núcleo duro de la subjetividad, pues se configura como “ser en la multitud” y es a través de su atomización como halla su modo de existir. Además, el *flâneur* persigue –persecución que llega a ser literal como en el relato de Edgar Allan Poe– un fragmento de vida, tratando de registrar esas trazas del movimiento en la ciudad que lo rescaten del tedio al que se halla sometido. Sin embargo, si bien es cierto que persigue y trata de dar cuenta de la vida, sólo le son devueltas arquetípicas fisionomías o la contradicción del fetiche, el cual contiene la calidez del deseo pero se ofrece, sin embargo, sólo en la frialdad de la mercancía.

La *flânerie* sostiene la misma insatisfacción que porta la fotografía en concreto y el voyerismo en general. De hecho, si el *voyeur* es –como señala Rosset– un “observador insaciable”, el *flâneur* es –como dice Benjamin (2014: 72)– un “observador apasionado”: aquel que siempre busca nuevas escenas callejeras que despierten su fascinación y para el que, no obstante, ninguna escena es suficiente, pues incluso cuando las escenas se le ofrecen por doquier nunca queda satisfecho. Asimismo, insisto nuevamente en la conexión histórica entre *flânerie* y fotografía, siendo la aparición de la fotografía instantánea con la cámara Kodak en 1888 la traducción técnica de las súbitas inflamaciones de la mirada que seducían al caminante urbano como se muestra en el poema *A una transeúnte* de Baudelaire. El *voyeur*, bien sea *flâneur* o fotógrafo, se halla dominado permanentemente por una inercia escópica que le mantiene recalcitrante en su obsesión por ver más allá de lo visto y de lo que resulta visible.

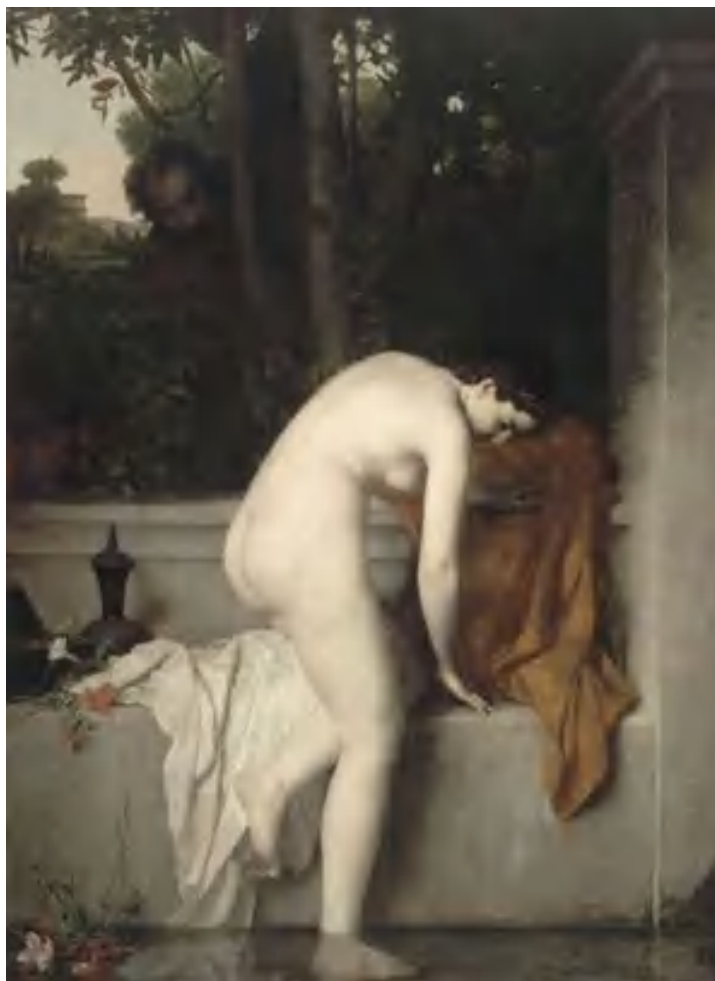
- **EL LEGADO DE LOS VIEJOS, LA RESISTENCIA DE SUSANA**

Es necesario explicitar, aunque sea de manera sucinta, que la connivencia hacia la figura del mirón no se inaugura en el siglo XIX, aunque sí se consolida al comenzarse una connivencia social al respecto en esa época a través del fenómeno fotográfico. Además de las diversas prohibiciones de la mirada en la mitología griega, nos encontramos con la apropiación en la historia del arte del mito judío de la casta Susana, tema persistente en la historia de la pintura occidental y que será también propio de la pintura académica del siglo XIX.²⁵⁷ Es precisamente esta escena de la historia del arte la que me permitirá consolidar el nexo que se establecía en el capítulo primero acerca del peso político y epistémico de la figura del “testigo modesto” que introduce Donna Haraway en su artículo “Modest witness@second_millennium” en los estudios feministas; es decir, aquel sujeto que genera conocimiento desde aquella posición en que él no es visto, quien simula hacerse a un lado en la investigación anulando toda volición que le hiciese acontecer como subjetividad condicionante en el proceso de conocimiento. La figura del testigo modesto atraviesa, pues, los campos de la epistemología, la estética y la ética.

Esta historia bíblica nos narra el drama al que es conducida la virginal Susana, quien –como Artemisa en la mitología griega– es espiada mientras se baña. Susana estaba casada con un destacado judío y en la belleza de Susana encuentran dos ancianos jueces la excusa para justificar su propia perversión, maldad y ponzoña. Éstos la sorprenden a solas para violarla mientras ella se encuentra desnuda bañándose. Le dan dos opciones a nuestra heroína: o bien se deja violar y entonces ellos guardarán silencio, o bien se resiste y entonces los jueces, abusando de su prestigio social, acusarán públicamente a Susana de adulterio. Susana, indefensa, a pesar de hallarse en un callejón sin salida entre la violación o la muerte, decide no someterse a las exigencias de los dos jueces. Entonces ellos acusan públicamente a Susana de adulterio, manifestando haber visto cómo Susana se acostaba con un joven y ésta es condenada a morir apedreada. Sin embargo, en un giro insospechado del destino, la verdad emerge gracias al niño y futuro profeta Daniel. Entonces Susana es salvada y los dos ancianos serán condenados a muerte.

²⁵⁷ “Susana y los viejos” es un tema persistente en la historia de la pintura que han representado muy diversos autores: Tintoretto, José de Ribera, Artemisia Gentileschi, Rembrandt, Guido Reni, Rubens, Jacques Blanchard... Ya en el siglo XIX es también representado, entre otros, por Delacroix, Millet, Sir David Wilkie o Jean-Jacques Henner. Véase Cogeval/ Jiménez Burillo (2015); Garrard/ Bronde (1982); Brenner (2004).

Una lectura frontal de esta obra persigue la moraleja moral: el honor acaba venciendo sobre la calumnia y, por ello, a pesar de las adversidades, la mujer ha de resistir virtuosa. No obstante, “Susana y los viejos” es también una historia que habla de voyerismo y que, como señala Estrella de Diego (2015), confronta a los espectadores con la complicidad de su mirada sobre la obra de arte.



5.3. Jean-Jacques Henner (1865), *La casta Susana*, Musée d'Orsay, París.

Tomemos como muestra el cuadro de 1865 de Jean-Jacques Henner. Con un pie introducido en el agua, cada costado del cuerpo ya desnudo de Susana es custodiado por cómplices inútiles y silenciosos: su manto y un ramillete de flores. Esta inconsciente Ofelia avanza en el gesto que la sumergirá lentamente en el agua, sin saber que la escena de intimidad del baño, en el instante de la acción representada, ya se está reescribiendo como su suicidio. Henner ilumina y coloca en una dominante centralidad la desnudez de Susana, quien se escorza incómoda en la imagen, tratando de ocultarse y de escapar a esa absoluta

visibilidad a la que el pintor ha condenado a permanecer a Susana en la historia. Su pudor es tan obvio como esquivado es la totalidad de su cuerpo y, en el punto de mira de la imagen, una apocada Susana, quien ignora que ya está siendo observada por los ojos del mundo, intenta ocultar su desnudez de los de Dios. El cuerpo de Susana se arquea a medida que su voluntad queda doblegada a una exhibición impuesta y obligada de manera extrínseca por el pintor. Y nosotros, espectadores y hermeneutas, contemplamos fascinados tal acto de sumisión que ella, si bien lo está ejecutando, todavía desconoce. Entonces, en ese instante de hechizo, participamos de lo abyecto de nuestra mirada al darnos cuenta de que, entre la oscuridad de los árboles que rodean la escena, se oculta la mirada lasciva de los dos jueces judíos espiando a Susana. Sus rostros maliciosos sirven de espejo a nuestra mirada como espectadores y Henner nos confronta con la naturaleza del acto estético de la contemplación. Los espectadores, soterrados esta vez no ya en la bruna frondosidad del árbol, sino en la oscuridad de la distancia histórica, no sólo contemplamos –como hacen los jueces– una vez la desnudez de Susana, sino que repetidamente insistimos en la exhibición de su cuerpo y los prolegómenos del abuso sexual. Además, lo hacemos ahora ya no sólo con la alevosía del violador, sino con el enmascaramiento del regusto por lo depravado, calificando nuestra mirada sobre la humillación de Susana con el eufemismo del goce estético de la contemplación. Los dos ancianos del cuadro de Henner nos reflejan a nosotros, espectadores, como *voyeurs* por antonomasia. Las imágenes, presas en la historia, reclaman constantemente nuestra intervención y nosotros, sin embargo, permanecemos impasibles, silenciosos, ajenos a sus males desde la paradójica confrontación con los mismos a través de su contemplación. Teniéndolos enfrente, los hacemos a un lado. La representación pictórica del drama de Susana nos aporta la conciencia de ser nosotros, los espectadores de la obra de arte, el exponente central del voyerismo: aquellos que miramos y otorgamos veracidad con nuestra mirada, que abandonamos en nuestro acto de contemplación a los personajes sufriendo ininterrumpidamente en su exposición a lo largo de la historia.

Además de la representación pictórica del mito de la casta Susana, en la Modernidad en torno al siglo XIX se dieron otras configuraciones relevantes en la creciente tolerancia hacia el voyerismo. Es de recalcar como punto de inflexión en este proceso la invención del panóptico por Jeremy Bentham a finales del siglo XVIII, estructura arquitectónica que permite tener una observación completa del espacio, mientras que el observador, por el

contrario, permanece oculto a todas las miradas (véase Foucault 2005: 199-232). A través de esta arquitectura, la fantasía *voyeur* se materializa en la del “*omnivoyeur*”, término que utiliza Lacan (1964: 83) para referirse a la mirada “de un ser absoluto al que se le transfiere la cualidad de omnividente”. Es decir, el panóptico es la estructura a partir de la cual el voyerismo alcanza su hipérbole: aquella de la omnisciencia *voyeur*, la mirada que observa sin ser observada y que, por tanto, todo lo controla y lo vigila sin atenerse a la responsabilidad de deber dar cuenta de la dirección de su mirada. No es por ello de extrañar que la fantasía del panóptico transfiera la patología del voyerismo hacia una obsesión por la vigilancia basada en la asimetría de poder entre mirar y ser mirado, entre ser sujeto u objeto de la mirada, tema central para las políticas feministas.

En concreto, en torno al ecuador del siglo XX se dará el auge de la novela distópica, centrada en los males de una sociedad nada deseable y las obsesiones relacionadas con una omnividencia capaz de controlar y dar cuenta de toda acción que llevemos a cabo. *Brave New World* de Adolf Huxley (1932), *1984* de George Orwell (1949) o *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury (1953) son algunos ejemplos de tal temática literaria. El panóptico y la posterior novela distópica discurrirán hasta nuestros días con el formato televisivo del *reality show*. A través de la popularización de este tipo de programas –del cual *Big Brother* fue punta de lanza en el año 2000–, el *omnivoyerismo*, expresión máxima de control político, quedó reconfigurado como cándida forma de entretenimiento. El *reality show* consiguió socializarnos con la idea de la presunta normalidad de ser filmado o fotografiado en nuestras acciones cotidianas. Ello ya no habría de ser pensado desde el marco epistémico de la vigilancia sino, por el contrario, como una acción que se encuadra dentro del registro de la diversión y el entretenimiento –ideología de la vigilancia y el control sobre la que se asienta la industrial cultural–. De hecho, el *reality show* ha alcanzado su máxima expresión a través de su miniaturización. Se trata del móvil con cámara de fotografía y video incorporada, instrumentos que responden a la lógica de la portabilidad del ojo *omnivoyeur*, es decir, la hechura del ojo de Dios reconstruido como conciencia portátil de bolsillo.

A su vez, a nivel fotográfico es relevante señalar la aparición de la figura del *paparazzi* en la década de los veinte del siglo XX. Como señala Newhall (2007: 220), el fotógrafo Erich Salomon comenzó en 1928 a utilizar las facilidades técnicas de las cámaras instantáneas nacidas en el fin de siglo. Estas no necesitaban ya de los antiguos flashes que ahumaban los

espacios cerrados y por ello interrumpían el desarrollo de las reuniones para fotografiar a famosos y diplomáticos de la alta sociedad en las fiestas que celebraban en Berlín. Además conseguía evitar el hieratismo de la pose. Les hacía fotografías sin que ellos lo advirtiesen y publicaba posteriormente las fotografías en la prensa ilustrada. Con la figura del *paparazzi* tuvo lugar la profesionalización y registro de la obsesión por “estar en el centro del mundo sin formar parte del mundo” del universo urbano del *flâneur*, amén de la entronización del *voyeur* a través de la prensa, pues ya no resultaba necesario prohibir el acto de fisgonear cuando resultaba más ventajosa la capitalización económica de tal vicio milenario. A través de todas estas reescrituras del papel del mirón, la prohibición que recaía en la mitología clásica sobre la mirada fue tornándose más laxa mediante diferentes estrategias de banalización del exceso y la conversión de la política de control en industria de entretenimiento. Si seguimos el argumento de Rosset, si tal prohibición sobre la mirada lo que realmente indicaba era una imposibilidad de mirar, de hacer visibles ciertos aspectos de la vida, ¿qué conllevó entonces el levantamiento de tal prohibición sobre la condición de imposibilidad de ciertas direcciones de la mirada?



5.4. Erich Salomon (1930), *Palacio presidencial en Berlín, recepción en honor del rey Fuad de Egipto*, Kunstbibliothek, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlín.

Podría pensarse que el debilitamiento de aquello que se proscribía a los ojos hizo mayor el rango de lo visible; es decir, que lo visto y lo visible son regímenes proporcionales y que la Modernidad –como veremos a través del relato *Los dioses en el exilio* de Heinrich Heine– está más cerca de lo extático que sus predecesores clásicos. Nada más lejos de la realidad. En esa obsesión por desmitificar lo proscrito a la vista, lo dionisiaco alcanzó su plena opacidad o, citando a Baudrillard (2000: 9), “las cosas visibles no concluyen en la oscuridad y el silencio: se desvanecen en lo más visible que lo visible: la obscenidad.” Sin embargo, antes de llegar al régimen de lo obsceno, habrá de pasarse por el de la racionalidad práctica y el encumbramiento de la indiferencia.

• UNA TENTACIÓN: EL PLIEGUE

Esta fascinación e insuficiencia que alimenta la pasión tanto del fotógrafo como del *flâneur* es la misma que comparte Harold, el protagonista del relato de Jensen en su obsesión por el caminar de Gradiva. En este relato se manifiesta un símbolo de esa fascinación por el movimiento y la incapacidad para retenerlo. Son los pliegues de la falda de Gradiva, bajo los cuales asoman el fetiche de unos pies descalzos o el de unas botas. Drapeado insistente que es también el de la Ninfa del fresco de Ghirlandaio, el del gesto de la transeúnte que se levanta un encaje de su vestido atormentando a Baudelaire, o los plisados de los vestidos a la griega de Isadora Duncan, que darán lugar a numerosas estéticas fotográficas como la imagen *Wind Fire* de Steichen de 1921 que se presentaba en el capítulo cuarto.²⁵⁸ El pliegue se alza como materialización del movimiento de la Antigüedad, anacronismo que se erige nuevamente en el mundo moderno. Obsesión por el pliegue que recoge nuevamente Rosset en *Fantasmagorías* al indicarnos, como ejemplo claro de voyerismo, las imágenes de Gaëtan Gatian Clérambault –quien además de fotógrafo fue psiquiatra y otorgó nombre propio al síndrome de Clérambault o erotomanía–, el cual fotografiaba los pliegues de las túnicas de mujeres marroquíes.

²⁵⁸ Como señala Casajús Quirós (1993: 218), antes de introducirse en el mundo de la fotografía de moda, registro que Edward Steichen innovó al renovar la estética propia de Adolf de Meyer pasando del pictorialismo al modernismo fotográfico, Steichen trabajó en fotografía de danza. En 1921, en un viaje a Venecia conoció a Isadora Duncan, su pianista Walter Rumel y un grupo de sus alumnas alemanas, quienes se disponían a viajar a Grecia. Steichen cambió sus planes de viaje y se fue con Duncan y su *troupe*. En la acrópolis ateniense realizó varias fotografías de Isadora y sus bailarinas, entre ellas la mentada foto *Wind Fire*, la cual aparece en el capítulo cuarto, en la cual Thérèse Duncan aparece como encarnación de lo dionisiaco o pervivencia del *pathos* de la Antigüedad.

Seductor, maldito y lisonjero velo de Maya. Adaptación sexualizada y fetiche decimonónico del río de Heráclito. Disfrute obsesivo de la Modernidad en la aporía. Codicia de lo inminente e irresoluble. El obseso de la mirada –bien sea *voyeur* diletante, *flâneur* o fotógrafo– en realidad no sabe lo que quiere mirar, retener o fotografiar, pues lo que ama es justamente el deseo en cuanto que acción para la cual el objeto es sólo aquel lugar ocasional a través del cual la seducción queda activada e invitada a la puesta en marcha. Aman el pliegue porque lo que persiguen es la acción misma de plegar, desplegar y replegar. Drapeado, fruncido o pliegue, ese fragmento de tela materializa el síntoma de la acción. La arruga es aquello que nos deja entrever que el movimiento está teniendo lugar y el cual, de su mano, nos pasea por una psicodélica hermenéutica de la historia que discurre entre los drapeados de la danza moderna de Isadora Duncan hasta la posmodernidad filosófica de Deleuze, quien nada extrañamente concede al concepto de pliegue un lugar privilegiado en la recuperación contemporánea del Barroco (véase Deleuze 1989; también Didi-Huberman 2002). Es decir, narrado desde otro universo conceptual, las *Pathosformel* de Aby Warburg o el aura de Walter Benjamin no son sólo objetos de reflexión o entidades dispuestas para el estudio; por el contrario, muestran a través de tales fetiches una arquitectura de pensamiento o estructura hermenéutica desde la que construimos y accedemos a la historia. La hermenéutica, la posibilidad de una filosofía e interpretación de la historia, nace entreverada entre categorías y objetos estéticos. Aura es un concepto que se establece en el marco de una flexibilidad histórica, se constituye en el espacio entre la constitución de la obra de arte y su inagotable testimonio histórico; es decir, aura es un concepto hermenéutico así como también la posibilidad de hermenéutica es la posibilidad de un campo aurático. Es decir, la complejidad de las redes semánticas que van surgiendo en la modernidad es que el mismo significante refiere tanto a objetos estéticos, estructuras cognoscentes, arquitecturas de pensamiento o metáforas y símbolos argumentales.

Esta tensión escópica de la mitología griega se hereda en la Modernidad no sólo a través de la *flânerie* decimonónica, sino también en el Romanticismo, movimiento que reescribe la prohibición clásica sobre la mirada. Como señala Rosset (2008: 45-46), la prohibición o imposibilidad de mirar en el mundo clásico es justamente la disposición desgraciada que los románticos van a heredar, “la desdicha del romanticismo” que hereda también el primer Nietzsche. Se trata del deseo del vértigo y la insatisfacción del abismo. Se trata del ya apelado tropo que expone la leyenda de Bécquer “El Rayo de Luna”, metáfora de la

imposibilidad de mirar y suspender lo dionisiaco sin modificarlo, pues la mujer que se oculta tras los árboles sólo sostiene su sueño en la persecución y el movimiento y, por el contrario, una vez retenida, se desenmascara hasta desvanecerse en un destello lunar. Se trata de ese deseo de retención de lo vital sin aniquilarlo, de asomarse al abismo sin el fracaso decisivo de la caída. Se trata, en definitiva, de la imposibilidad que retiene la sintomatología del pliegue: ese lugar en el que se busca colmar el deseo, poder definitivamente apresararlo y que, no obstante, una vez paralizado, decepciona al observador, pues la imagen tomada no coincide con lo vivido. Se trata de un desajuste irresoluto e irresoluble, brecha en cuya insistencia perseveran tanto el deseo como su inevitable fracaso, el impulso de vida así como su desaliento o frustración, la articulación dialéctica de esperanza y melancolía.



5.5. Gaëtan Gatian Clérambault (1918-1919), *sin título* (véase Tisseron 1990).

- HEINRICH HEINE Y LA SUPERVIVENCIA DE PENTEIO

En la mitología griega, el ansia por retener la vida justamente en su movimiento conllevaba un insistente castigo y así, en un ininterrumpido traspié, diversos protagonistas fueron cayendo ilusos a medida que perseguían la frontalidad de la mirada. Esa reincidencia en el pecado escópico, en retener el movimiento de aquello que fue creado justamente para donarse como experiencia y no como análisis, observación o contemplación, era torpe pero no acusadamente grave. Se trataba, si acaso, de la terquedad de una ignorancia orgullosa, el tropiezo reiterativo con la misma piedra de aquel que cree que el ego puede vencerse ejercitando la insistencia. En definitiva, se trataba de un gesto tragicómico que, lamentablemente, activaba una catástrofe cuya culminación era o bien la muerte o la ceguera.

No obstante, tal insistencia abocada al fracaso constituía un juego de niños si lo comparamos con la deriva que tuvo el régimen de la mirada en la Modernidad decimonónica. Me refiero a la espectacularización y entronización del voyerismo. Iniciémosnos en esta cuestión con un interrogante, pues el siglo XIX pareciese revelar un insospechado epílogo para Penteio. ¿Qué hubiese sido del rey fisgón, e incluso de la misma ciudad de Tebas, si Ágave no le hubiese descubierto encaramado en ese árbol? ¿Qué tipo de obra sería *Las Bacantes* si ese hijo entrometido y cobarde hubiese podido regresar vivo y henchido de imágenes orgiásticas a la ciudad? ¿Qué hubiera sido de Tebas si fotografía o relato alguno de aquello que vio Penteio, en vez de quedar sellado y soterrado en la cabeza desgajada que sostuvo Ágave en sus manos, hubiese trascendido al universo urbano?

Es el relato de Heinrich Heine *Los dioses en el exilio*, escrito en 1834 durante su destierro en París y publicado en 1853 en *La Revue des Deux Mondes*, el que nos pone en la pista de un cambio fundamental en esta pervivencia de la pulsión escópica que enlaza la Antigüedad con la experiencia moderna del siglo XIX. Su cuento puede entenderse como el testimonio apócrifo de la supervivencia de Penteio a la furia de las secuaces de Dioniso, como pluscuamperfecto de subjuntivo del conflicto de la tragedia de Eurípides *Las Bacantes*.

Con varias versiones del relato y un ensayo introductorio, Heine nos descubre en este cuento una iniciática conciencia de declive en la experiencia del dionisismo en el primer

tercio del siglo XIX. Heine argumenta que ha tenido lugar una desacralización progresiva del culto a Baco en la sociedad moderna. Tal banalización no ha tenido lugar precisamente por una negación de la existencia de lo divino –lo cual sería el resultado de un nihilismo filosófico–. Más bien se ha tratado de una disolución de lo dionisiaco a través de la calumnia. El impulso vital y belleza de “danzas y cantos”, del “viejo culto a la naturaleza” (2007: 117), ha dejado de ser interpretado como manifestación estética de un orden divino para quedar aprehendido como exceso pagano, perverso e incluso diabólico. Para Heine, se ha producido una caída metafísica o pérdida de verticalidad en la relación con lo divino-dionisiaco a través de la ideología cristiana. En este declive, que prosigue al ya iniciado por la caída de los Titanes, los dioses se han visto obligados a abandonar el Olimpo y disimular su condición divina bajo el pedestre disfraz de lo humano:

“Se encontraron entonces, efectivamente, en la misma triste necesidad en que ya se vieron en otro tiempo, en la arcaica época revolucionaria en que los titanes se evadieron de la vigilancia del Orco y, poniendo el Pelión encima del Ossa, escalaron el Olimpo. Ya entonces tuvieron que huir vergonzosamente, los pobres dioses, y se escondieron entre nosotros, en la Tierra, bajo todos los disfraces imaginables. Los más se dirigieron a Egipto, donde, para mayor seguridad, tomaron formas animales, como es bien sabido. Del mismo modo tuvieron que emprender ahora la huida los pobres dioses paganos y buscar refugio en los escondites más remotos y bajo toda clase de disfraces cuando el verdadero Señor del Mundo plantó su bandera cruzada en el castillo celeste y los iconoclastas beocios, la banda negra de los monjes, destruyeron los templos y persiguieron con fuego y maldición a los dioses expulsados. Muchos de esos pobres emigrantes, sin techo y sin ambrosía, tuvieron que recurrir a una industria civil para ganarse por lo menos el necesario pan. En estas condiciones, más de uno cuyos sagrados bosques habían sido confiscados tuvo que hacer de jornalero leñador entre nosotros, en Alemania, y contentarse con beber cerveza en vez de néctar. En esta miseria Apolo parece haber aceptado un empleo de pastor, y del mismo modo que en otro tiempo sacó a pastar las vacas de Admeto se puso a apacentar animales de la Baja Austria, [...]” (Heine 2007: 117-118)

El Romanticismo es la toma de conciencia de aquello que daba comienzo en la decadencia de lo trágico en la Antigüedad: la escritura de esa claridad que adquiriría tanto el conflicto como las motivaciones de los personajes en la progresiva decadencia de lo trágico. Heine prosigue un argumento que ya se encontraba en *Las Bacantes*; concretamente Heine trae a debate la lucha acerca del estatuto de lo dionisiaco a la que Eurípides daba nombre. En el espacio literario de *Las Bacantes* se inicia un conflicto respecto a la naturaleza de lo dionisiaco, tragedia que se articula en torno al enfrentamiento de dos posturas antagónicas.

Por un lado, se encuentra la actitud del adivino Tiresias y de Cadmo, fundador y antiguo rey de Tebas, quienes otorgan a Dioniso un estatuto divino. Ambos sostienen que el exceso dionisiaco se sostiene sobre una razón de culto. La bacanal no es meramente un acto de sensualidad colectiva desbordada. Por el contrario, Tiresias y Cadmo consideran que lo dionisiaco se configura sobre una dimensión sagrada del exceso. Ciertamente es que éste se materializa en lo prosaico, en una exuberancia carnal, sanguinaria y pornográfica. No obstante, su razón excede tal dimensión, pues lo mayestático acude a lo libérrimo para encarnarse, sin quedar por ello reducido a tal plano.

“DIONISO.

[...], afirmaban que Dioniso, yo, no era hijo de Zeus. Decían que Semele había yacido con un mortal cualquiera y echaba a Zeus la culpa de su lujuria: invenciones de Cadmo, gritaban, y que por eso Zeus le dio la muerte a ella, porque mintió una boda con el dios.” (Eurípides 2003: 185)

“CORO.

Entren en casa y su boca en silencio
todos, todos mantengan reverentes:
que yo daré el culto debido
con mis himnos a Baco.” (Eurípides 2003: 187)

“Ya va a danzar la tierra toda
-quien guía el cortejo, ése es Dioniso-
hacia el monte, hacia el monte. Allí espera
tropa de mujeres,
de telares ya libre y lanzaderas:
la empuja Dioniso cual tábano.” (Eurípides 2003: 189-190)

“CADMO: No menosprecio yo a los dioses, siendo un mortal.” (Eurípides 2003: 193)

“TIRESIAS: Es profeta este dios: el furor báquico y la locura tienen fuerza profética.” (Eurípides 2003: 198)

Como se observa en estas citas de la tragedia de Eurípides, según la opinión de una parte de los personajes de la obra, la lujuria dionisiaca responde a un orden divino. El mismo Dioniso —obligado a justificarse, ya que sobre su estatuto acecha desde el inicio de la obra una sospecha— da comienzo a esta tragedia de Eurípides con un monólogo en el que reivindica su procedencia sobrehumana, fruto de la unión de su madre mortal Semele y del dios Zeus. Asimismo, Cadmo, Tiresias y el coro honran y entronizan a Dioniso. Todos ellos mantienen un clima reverencial hacia lo dionisiaco, cuyas pulsiones quedarían

legitimadas en ese allí inasequible del Olimpo y no en el aquí de llanos instintos terrenales. Lo dionisiaco se trata entonces de un régimen metafísico, de carácter sobrehumano; malentenderlo es considerar que sus excesos, en vez de elevarnos hacia lo divino, nos postran ante lo terrenal y censurable.

Por otra parte, frente a la perspectiva de Cadmo, Tiresias y el coro, nos encontramos la postura de Penteo, quien menoscaba infatigablemente el carácter divino de lo dionisiaco:

“[...] las mujeres se nos habían ido de casa en medio de fingidos delirios báquicos. [...] se daban a yacer con los varones: dicen que son bacantes dedicadas al culto, pero colocan a Afrodita por delante de Baco.” (Eurípides 2003: 194-195)

“[...] cuando beben las mujeres el zumo brillante de la uva en el banquete –no digo nada bueno ya de esas celebraciones.” (Eurípides 2003: 197)

“Recorred otros la ciudad para seguir las huellas del extranjero afeminado, el que trae el nuevo vicio a las mujeres y sus lechos ultraja.” (Eurípides 2003: 201)

- **RECELAR DE LO EXCESIVO**

Penteo se niega a aceptar a Dioniso porque cree que éste es sólo un pretexto del que hacen uso las mujeres para exceder las normas de la ciudad y abandonar aquellas tareas que por la socialización de su sexo habrían de corresponderles. Dioniso libera de normas, oficios y convenciones. Saca a las mujeres del hogar y de las labores que se les asignaban, tales como la rueca y el telar, y ellas se decían arrastradas al monte para participar de los excesos de la bacanal. Excesos en los que, por cierto, no sólo se compartía un entusiasmo jovial o un paroxismo alegre. Por el contrario, deseo y muerte se configuraban simultáneamente y a lo orgiástico acompañaba el despedazamiento de seres humanos y animales (*sparagmós*), a los cuales se consumía crudos (omofagia). Asimismo, Dioniso no sólo descontextualizaba a las mujeres, sino también a los ancianos, quienes movidos por el exceso “con placer olvidan que son viejos”, tal y como conversan Cadmo y Tiresias (Eurípides 2003: 193). Participar de lo dionisiaco representa participar de la vitalidad, de la fuerza de vida –ese concepto tan decimonónico–, pues en el exceso desaparece la edad, la fatiga, la inevitabilidad del paso del tiempo, la rigidez de la norma, la corrupción de la carne. El estado de excepción nos recuerda la fragilidad que supone estar vivo, poniéndonos nuevamente al desnudo de lo

social, pues es en la desproporción de lo cotidiano allí donde se toma conciencia de la particularidad que supone la existencia:

“En el fondo todo hombre sabe muy bien que sólo está una vez, en cuanto ejemplar único, sobre la tierra, y que ningún azar, por singular que sea, reunirá nuevamente, en una sola unidad, esa que él mismo es, un material tan asombrosamente diverso. Lo sabe, pero lo esconde, como si se tratara de un remordimiento de conciencia. ¿Por qué? Por miedo al vecino, que exige el convencionalismo y se oculta tras él.” (Nietzsche 2009: 26)

Se baila en una entrega incondicional al ritual dionisiaco porque se está vivo. Pero Penteo teme demasiado a la vida y la mala gestión de su propio deseo será su condena. Penteo quiere ver aquello en lo que teme participar, utilizando la vista como método profiláctico frente al paroxismo –estrategia recurrente desde la reapertura de lo dionisiaco en Nietzsche, el cual habría de permitir acceder parcial y defensivamente a lo abismático–. La mirada agazapada de Penteo nos habla de aquello que en el lenguaje de la mitología clásica es prohibición y en el de la modernidad fotográfica se dice como imposibilidad.

El descrédito de Penteo inaugura la decadencia de lo dionisiaco. Dioniso queda desacralizado, ya que el exceso es contemplado como inmoralidad que responde sólo a una voluptuosidad incontrolable. El rito dionisiaco ya no se constituye como diálogo con lo extraordinario o, al menos, como su modo de invocación; ahora es sólo acción que queda volcada y legitimada sobre su propia concupiscencia, es decir, lo dionisiaco se presenta como el soliloquio de lo obscuro. Dioniso es –en la lengua desconfiada de Penteo– espacio desde y hacia lo humano, es perversión y lujuria, es en definitiva un trampantojo que deja de ser objeto de culto para convertirse en razón de sospecha. Diríase incluso que la omnipotencia de lo dionisiaco no es más que el nombre tras el que se configura un drama psicoanalítico: las mujeres dicen desenfrenarse por devoción ritual, pero no lo hacen más que por vocación concupiscente. O enunciado en el lenguaje de la patología finisecular por excelencia: las mujeres, jugando a ser sacerdotisas del culto a Baco, no son más que histéricas ingobernables. El nuevo alfabeto de lo dionisiaco comienza a escribirse ya en la postura suspicaz de Penteo: la inicial vicaría, oráculo o rito sagrado del paroxismo da sus primeros pasos hacia el burdel y el psiquiátrico de lo dionisiaco.²⁵⁹

²⁵⁹ Además de la postura de Penteo, que desconfía de lo dionisiaco, y la de Cadmo y Tiresias, que defienden y reconocen el espacio sagrado del paroxismo, existiría una tercera postura en *Las Bacantes*. Ésta es expresada por Tiresias cuando trata de hacer entrar en razón a Penteo:

Ésta es la postura a la que Heine, a través de la ya mencionada cita, da continuidad desde un espíritu crítico en su relato *Los dioses en el exilio*. El cristianismo ha transfigurado a los Dioses grecorromanos en demonios paganos, señal de la progresiva decadencia de lo trágico. Según Heine, lo dionisiaco ha quedado desacralizado y subsumido en lo perverso; lo obsceno ya no apunta hacia lo sagrado, sino que es obligado a quedar volcado y revertido con endogámica contención sobre sí mismo. Legitimación intrínseca –explicación de lo dionisiaco dentro del régimen del número y la letra– y formalización exhaustiva –contención de lo dionisiaco en formas–, ambas señales del régimen apolíneo, aportan esa calma aparente que permite olvidar la excentricidad a la que permanentemente apuntan los actos humanos en esa distancia insalvable entre el hombre y lo divino; o como señala con estilosa clarividencia Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* (2007: 157): “[...]; pues lo que busca Apolo no es otra cosa que brindar sosiego a los seres individuales trazando límites de demarcación entre ellos y recordándoles constantemente, en razón de las exigencias relativas al conocimiento y mesura de sí mismos, que no hay leyes más sagradas que éstas.”

Es decir, centrándonos en lo obsceno del rito, queda precisamente desatendida la potencia o direccionalidad de lo informe-sagrado, de todo aquello que apunta más allá de los entresijos sociales, de las formas humanas o del drama cotidiano. Dicho en tono proverbial: es justamente esa fijación en los árboles aquello que nos impide ver el bosque, o que es esa insistencia por las recetas, modos, posturas y claves de lo dionisiaco, aquello que nos impide participar y acceder al orden musical de la existencia.

- TROPIEZOS HACIA LO DRAMÁTICO

Este hecho que ya señala Heine en 1834 es un argumento que Nietzsche desarrolla en *El Nacimiento de la Tragedia* en 1872. Para Nietzsche, *Las Bacantes* es ya una tragedia

“Ciertamente, no es Dioniso quien va a forzar a las mujeres a que sean continentes en el sexo: en la naturaleza está la continencia de por siempre. Esto hay que saber: aun en la fiesta báquica, la que sea continente no se corromperá.” (Eurípides 2003: 199)

Es decir, existiría una tercera tensión en la configuración de lo dionisiaco. Su *ethos* queda desplazado de la acción a los sujetos que la llevan a cabo, no en el furor báquico, sino en la naturaleza de las mujeres. Es decir, su moralidad o inmoralidad no residiría en la propia influencia de lo dionisiaco, sino en la naturaleza de las mujeres que participan en las orgías. En palabras de Tiresias, la mujer casta, ni con la bacanal se corrompe. No obstante, esta tercera vía de comprensión de lo dionisiaco habría de ser considerada con mayor detenimiento. Esto se debe a que la afirmación de Tiresias puede tratarse de un juego de fuerza retórica, a modo de argumento del que el propio enunciante se distancia argumentalmente pero que, sin embargo, asevera para tratar de convencer a Penteo, tratando con ello de introducirse en el sistema de pensamiento y miedos que rigen al rey de Tebas.

empobrecida de espíritu trágico, fondo de un sucesivo declive que Nietzsche (2007: 150-175) desarrolla entre los capítulos noveno y duodécimo, concatenando en movimiento descendente *Prometeo encadenado* de Esquilo, *Edipo Rey* de Sófocles y el papel literario de Eurípides en la configuración de lo que Nietzsche denomina “comedia ática nueva”. Eurípides suponía para Nietzsche el inicio de la traición al espíritu trágico. Para el alemán, este autor representaba el instante literario en que daba comienzo la conexión de la trama con el conflicto interno del personaje respecto a lo social; es decir, se abría un incipiente descrédito y duda acerca de la naturaleza de lo dionisiaco: lo dionisiaco no apuntaba a un orden extrínseco, sino a un conflicto en el seno del personaje –la polaridad de las *Pathosformel* warburgianas.

La cuestión de la decadencia de lo trágico y el paso al drama es abordada por Nietzsche en sus textos preparatorios a *El Nacimiento de la Tragedia* titulados “Sócrates y la tragedia” (Nietzsche 2004: 225-243) y “El drama musical griego” (Nietzsche 2004: 205-224), ambas conferencias pronunciadas en 1870 en Basilea. A la exposición que realiza en estos dos textos preliminares, se añaden las consideraciones que Nietzsche expone sobre el fenómeno de la decadencia de lo trágico en *El Nacimiento de la Tragedia*.

Nietzsche se centra en el paso de la mitología a la secularización del drama dentro del propio género trágico en Grecia. Centrándose en el tránsito entre la figura de Prometeo, el papel de Edipo y la dramaturgia de Eurípides como jalones retóricos a analizar, con el remate final del personaje de Sócrates como guinda del descrédito hacia lo trágico, Nietzsche da cuenta de la ascensión y declive de tal género en la Antigüedad.²⁶⁰

El paso de la tragedia al drama moderno está trabado de caídas y tropiezos que Nietzsche localiza y de los cuales da cuenta. En primer lugar, hay un elemento central que articula el declive: la desaparición progresiva del coro. Éste pasa de ser una voz pluriforme a

²⁶ Asimismo, acerca del paso de la tragedia al drama, además de las obras señaladas de Nietzsche, si se requiere una propedéutica que introduzca al tema, recomiendo aproximarse a Mora (2014), en cuyo artículo “Nietzsche, Eurípides, Diógenes, el “imposible diálogo” en la inversión de los valores desde la desmitificación griega a la secularización moderna” señala las claves principales del tránsito entre ambos géneros, y al libro de César Oliva y Francisco Torres Monreal *Historia básica del arte escénico* (1990), donde se encuentran en clave didáctica los rasgos principales del teatro trágico en Grecia y aquellos del drama moderno en el siglo XIX. Finalmente, nunca está de más acudir o, más bien, retornar a la *Poética* de Aristóteles a fin de leer un compendio de las características esenciales del género trágico.

convertirse en una voz única, y el espectador queda alejado progresivamente de la trama hasta convertirse en observador pasivo que mira sin participar, elemento que indirectamente nos apunta a la consolidación y tolerancia social del sujeto de tendencias *voyeur*.

Además de lo que Roland Barthes señala como “la atrofia progresiva del elemento interrogador, es decir, la atrofia del Coro” (citado en Oliva 1990: 41), tiene lugar una intelectualización de la trama y una psicologización del personaje. El hado, la necesidad, la suerte, las Moiras, la personificación de fuerzas en el papel del Coro o el cumplimiento de sentido de la acción más allá de la finitud de la vida del personaje quedan fracturados. Como señala Nietzsche (2004: 226) aludiendo al estilo de Eurípides, es ahora la vida cotidiana la que habla sobre el escenario y una vez agotada la vida, mueren también las acciones y su cumplimiento. Es decir, se cierra la posibilidad de una hermenéutica del sentido de las acciones más allá de la vida de los personajes, los cuales quedan psicologizados y dejan de responder a fuerzas externas para pasar sólo a decirse desde sus propias razones internas –por ejemplo, las atracciones y temores de Penteo–. Por lo tanto, queda agotado el tiempo de lo heroico para dejar tan sólo espacio al “ser humano en la realidad de la vida cotidiana. [...] el carácter grandioso, astuto y noble a la vez, de un Prometeo: entre las manos de los nuevos poetas esa figura quedó rebajada al papel de esclavo doméstico, bonachón y pícaro a la vez” (Nietzsche 2004: 226). E igualmente, Dioniso, antes dios de lo fecundo, del exceso, de las fuerzas turbadoras pero vivificantes de la naturaleza, queda ahora relegado al rol de patrón del vino, anfitrión de la orgía, animador sociocultural en los dramas psicológicos del ser humano.

Este predominio de las motivaciones internas de los personajes, de la causalidad de tramas, de la lógica racional que impera en sus acciones, va configurando una auto-invisibilidad en los personajes, los cuales quedan empobrecidos en la falta de aristas y sombras que los configuran. Se impone lo que Nietzsche denomina como “estética racionalista” o “socratismo estético”, presidido por el lema “todo tiene que ser consciente para ser bello”, es decir, el predominio de una estructura diegética en la que se persigue que todo quede a la luz, abierto, desplegado:

“sus héroes son realmente tal como hablan. [...] dicen todo lo que son, mientras que los caracteres esquileos y sofocleos son mucho más profundos y enteros que sus palabras: propiamente sólo balbucean acerca de sí. Eurípides crea los personajes mientras a la vez los disecciona: ante su anatomía no hay nada oculto en ellos.” (Nietzsche 2004: 232)

- **LA CRISIS MOTIVACIONAL**

“Pa’ mí ya no hay soles, luceros, ni luna.
No hay más que unos ojos que mi vida son.”
Lorca/ Molina/ Valverde/ León/ Quiroga (1931), *Ojos verdes*

A estas razones que expone Nietzsche, yo añadiría y haría hincapié sobre la siguiente: la decadencia de la tragedia se sustenta en la ascendente sordidez que alcanzan los impulsos y razones que llevan a actuar a los personajes en el conflicto. Inicialmente Prometeo se enfrentaba a los dioses para extraer el saber del Olimpo y compartirlo; infringió el orden establecido para tratar de dar esperanza a la humanidad, incluso a sabiendas de que ésta sería inútil, pues el conocimiento no resolvería la falta a la que el ser humano estaba condenado. Es decir, la acción de Prometeo se guiaba por una generosidad hacia lo humano y, consciente de la insatisfacción que provoca esa brevísima distancia que nos separa del fuego –fuente de melancolía y de deseo–, Prometeo peca de *hybris*. Y peca a sabiendas, con la torpeza de la sobreabundancia, sin esperar nada a cambio, irreflexivo y abandonado a la razón de su propia desmesura, pues no sólo el fuego será ineficaz para la felicidad humana, sino que la humanidad misma no se preocupará, ni tan siquiera por un instante, del dolor al que quedará condenado Prometeo. Él es un personaje excéntrico a la mediocridad o, al menos, a las tibias aspiraciones vitales que rigen a la comunidad de iguales y, por ello, es un personaje trágico y no dramático. Es además un personaje en el que Nietzsche (2007: 155) sitúa el papel del artista-genio y ve la encarnación de lo dionisiaco, es decir, el papel del inmune que excede necesariamente el espacio al que quedaría confinado en el rol comunitario –articulación que expondré más ampliamente en el párrafo último de este capítulo dedicado a las nociones de comunidad e inmunidad–.

Sin embargo, a ojos modernos, tristemente, Prometeo no puede entenderse más que como un completo idiota, cuyo sufrimiento no proviene del castigo que le infligen los dioses, sino de aquel al que él mismo se ha condenado por no hacerse cargo de las circunstancias que rigen el mundo; es decir, por no haber asumido y gestionado el desnivel existente entre sus elevadas inclinaciones y la mezquindad insustancial de los hombres, entre la altura de su sueño y la mediocridad del mundo. En la Modernidad, Prometeo ya no es víctima o héroe,

sino sólo culpable y desmedido, amén de arquetipo por excelencia del soñador ingenuo, la imbecilidad del poeta cuyas invocaciones no pueden ya entenderse más que como un brindis al sol. Ahora bien, lo que no entienden ni entenderán los próceres de esos avisperos donde se nutren las ambiciones y decadentes inclinaciones que alimentan a los personajes del drama moderno, es que Prometeo fue al menos un idiota a la altura de sí mismo, de su existencia como tiempo único e irrepetible, comprometido hasta el absurdo con su desmesura, un personaje que se hizo cargo de lo que significa –como dice la canción– “no sólo vivir sino honrar la vida.” Pero este asunto es, muy a pesar de todos aquellos espíritus trágicos, una cuestión aquí impropia, obligada a sonrojarse en su dicción desde el lugar de una inocencia ya perdida y ausente en los debates académicos. Y, no obstante, a pesar de no deber nombrarse, no es este asunto otro distinto que aquel que señala la enunciación nietzscheana de la figura de Prometeo, símbolo del personaje cuyo destino ha quedado ligado a la tensión que el drama moderno obvia y olvida: la de una existencia entreverada y haciendo equilibrios en la distancia que separa el régimen humano y el divino.

“Es así, como, ya desde el principio, el primer problema filosófico revela, entre hombre y dios, una contradicción dolorosamente insoluble que se yergue como ineludible bloque rocoso en el umbral de toda cultura. [...] En su ímpetu heroico hacia lo universal, en sus tentativas para transgredir las fronteras de la individuación y querer unificarse en un solo ser del mundo, el individuo ha de sufrir en sí mismo la contradicción originaria oculta en el fondo de las cosas; dicho de otro modo: comete sacrilegio y sufre.” (Nietzsche 2007: 156)

Esta progresiva caída señala el paso de la tragedia a la secularización del drama. Se trata de la transformación de un espacio en el que Prometeo deja de poder ser entendido como personaje heroico para quedar abocado a la soledad del pusilánime e ingenuo, aquel que en algún momento creyó que acercar lo divino a los hombres sería un regalo por el que merecía la pena arriesgar la vida. El paso de la tragedia al drama moderno señala la pérdida de una conciencia vertical del sentido de ser-en-el-mundo. Es lo que llamó Roland Barthes “el paso de la interrogación a la verdad humana” (en Oliva 1990: 41): la reducción de la existencia a un novelesco entramado de intrigas sociales finitas y caducas, el cual es llevado a cabo por las acciones de seres humanos que son cada vez más individuos. Los caracteres humanos dejan de personificar el destino para pasar a representar una estrecha tragedia individual que no apunta a ningún lugar del cosmos, a nada más allá de sí mismos y de sus luchas sociales, quedando la existencia del ser humano reducida a la escenografía de la

intriga cortesana. Por ello, como señalaba Nietzsche (2004: 242), “teniendo un sentimiento de esa ridiculez, la música enmudeció en la tragedia, asustada, por así decirlo, de su inaudita profanación.”²⁶¹ En el drama moderno, como nos muestra la excentricidad a la que queda subyugada la acción prometeica, ciertos lenguajes acabaron por sucumbir, al poder ser sólo pronunciados desde la lengua de lo irrisorio y escuchados en los oídos de los necios. Y así, indecibles en el marco de una comunidad que los obligaba a ser exclusivos referentes para la burla y el escarnio público, los héroes trágicos o bien se vieron obligados a vivir disfrazados –el caso de *Los dioses en el exilio* de Heine–, o callaron con voluntad inquebrantable –la anotación que señala Nietzsche respecto al enmudecimiento del orden musical de la existencia.

En comparación a nuestro –y he aquí un plural mayestático intencional y sin disimulo alguno– apreciado y cándido Prometeo, fijémonos ahora en las razones de Penteo para jugarse la vida. Examinemos las razones que lo conducen a encaramarse a un árbol y terminar decapitado cuando su madre lo descubre figoneando lo prohibido. Prometeo es un temerario; Penteo, un vulgar superviviente que trata de abrirse paso y sostener su poder en el entramado social. La escenografía vital de Prometeo es el cosmos; el marco existencial de Penteo es la angostura de los entresijos mundanos, los cuales hacen de lo social techo y suelo limítrofes entre los que se articula toda posibilidad de lo humano. Frente al altruismo –imprudente pero honesto– de Prometeo, hallamos en las motivaciones de Penteo inclinaciones mucho más prosaicas con las que, bien es cierto, todo hijo de vecino puede con más facilidad identificarse. Véase en concreto el temor y la atracción por el sexo: Penteo no desea acceder al éxtasis, participar del arrobamiento, sino dejar constancia de lo pornográfico, registrar en la mirada todas y cada una de las formas, acciones, acrobacias y posturas en las que lo sublime se guarece en lo grotesco. He aquí un extracto de las pulsiones de Penteo cuando atrapa a Dioniso, quien disfrazado de extranjero no es reconocido:

²⁶¹ He aquí la cita completa de Nietzsche (2004: 242) en “Sócrates y la tragedia”: “La tragedia pereció a causa de una dialéctica y una ética optimistas. Esto equivale a decir: el drama musical pereció a causa de una falta de música. [...] Es ridículo hacer aparecer un espíritu durante un almuerzo, es ridículo pedir a una musa tan misteriosa, de un entusiasmo tan serio, como es la musa de la música trágica, que cante en una sala de juzgado, en las pausas intermedias entre las escaramuzas dialécticas. Teniendo un sentimiento de esa ridiculez, la música enmudeció en la tragedia, asustada, por así decirlo, de su inaudita profanación; [...]”

“PENTEIO. Recorred otros la ciudad para seguir las huellas del extranjero afeminado, el que trae el nuevo vicio a las mujeres y sus lechos ultraja.” (Eurípides 2003: 201)

“PENTEIO. En verdad, extranjero, no eres feo de cuerpo, al menos para las mujeres, que es a lo que has venido a Tebas: es larga tu melena, no al modo de un atleta, derramada junto a tu mejilla, inspirando deseo.” (Eurípides 2003: 205)

“DIONISO. ¡Ah! ¿Quieres verlas sentadas juntas en el monte?

PENTEIO. Sin duda; hasta daría un gran peso en oro.

DIONISO. ¿Por qué has llegado a esa gran ansia de esto?

PENTEIO. Yo las vería borrachas miserablemente.” (Eurípides 2003: 223)

En el personaje de Penteo en *Las Bacantes* de Eurípides se encarna una brecha ya insalvable en comparación con la iniciática apertura trágica que presenta *Prometeo encadenado* de Esquilo. En primer lugar, Prometeo se enfrenta a los dioses con una intención aparentemente altruista y más allá de sí mismo: por el saber, para quitarles el miedo al hado “en su alma yo insuflé ciega esperanza” (Esquilo 2000: 448). Penteo, como Prometeo, también se enfrenta a los dioses, mas ya no con la intención de acceder y compartir el espacio de lo sagrado con los hombres, sino por deslegitimar su estatuto divino. Por lo tanto, en este segundo momento literario, las motivaciones del personaje han cambiado. Ya no lo hace por ningún interés colectivo, sino sólo por él mismo, deseo que nada tiene que ver con un sentido propio de honor, dignidad o carácter noble, sino por la intensidad de unas pulsiones que trasiegan por su espíritu a voluntad. Penteo actúa por su propio temor y deseo a las experiencias de la orgía y la embriaguez, las cuales le son todavía extrañas. Tanto Prometeo como Penteo infringen las normas de los dioses, pero sus motivos son muy distintos: la *hybris* de Prometeo es un drama metafísico, la desmesura de Penteo es propia del drama psicoanalítico; la psicología sustituye al destino, la tragedia individual a la influencia de las fuerzas externas. Prometeo es un héroe, un héroe absolutamente inconsciente pero noble; Penteo, un humano en su versión más mediocre, es depravado y cobarde, indeciso entre su deseo y su temor. La altura o la ejemplaridad de los personajes no reside en las acciones en sí, sino en sus motivaciones: aquello que les mueve a infringir la ley, el motivo por el cual se arriesgan.

- LA PÉRDIDA DE CONCIENCIA VERTICAL

“Compadezco a los príncipes, porque no les está permitido desaparecer de vez en cuando en el trato social, y por eso no pueden conocer a los hombres más que en una situación incómoda y de disimulo constante: la obligación continua de representar algo acaba convirtiéndoles en solemnes nulidades –lo mismo les pasa a todos los que ven su deber en ser símbolos.”

Nietzsche (1881): *Aurora*

El lenguaje que sustenta la visión del mundo de Prometeo está obsoleto en *Las Bacantes*, donde las inquietudes de Penteo ya no tienen que ver con el lugar que le interroga a uno en cuanto que ser en la existencia, sino sólo en cuanto que ser social perdido en la amalgama de entresijos e intereses de la *polis*. Las dimensiones de existencia se han aplanado hasta quedar derribadas sobre una sola proyección horizontal, carente de volúmenes y matices: aquella en la que pasiones y motivaciones, sin excepción alguna, quedan sometidas a una psicología del personaje y oscurecidas en la confusión de las intrigas sociales, ambos rasgos fundamentales en la constitución del drama moderno. Penteo desea ver lo dionisiaco no porque entrevea en ello un fondo metafísico que aporte verticalidad –es decir, simultáneamente altura y profundidad– a su existencia. No, Penteo busca regodearse en lo perverso, delirar en imágenes abyectas que no han de apuntar a ningún otro lado más allá de sí mismas; en definitiva, cotillear. Se trata de un placer que no tiene ya que ver con el abandono ante lo extático, sino con el placer de creerse contemplando lo *obsceno* –haciendo uso del análisis de Baudrillard en *Las estrategias fatales*–. Penteo es un entregado pornógrafo. Tratando de mirar lo dionisiaco, Penteo no se impulsa hacia su propia disolución con la añorada armonía universal del dionisismo nietzscheano, ni tampoco sortea el principio de individuación. Por el contrario, Penteo queda aún más sujeto que antes de espiar a las Bacantes, tratando de retener para sí fragmentos de ese imaginado *fuera de escena*. Penteo no está interesado en el éxtasis, sino en la forma del éxtasis: inventariar los modos, posiciones, composturas e imposturas de lo sublime-grotesco. Penteo no desea participar de la superabundancia o vacío de significado; él quiere recrearse en el significante y en el inventario de significados: en el desvergonzado, extravagante e incluso sórdido lenguaje de lo dionisiaco.

Hay un tono depravado en la insistencia de mirar por parte de Penteo. Se trata de la insatisfacción del *voyeur*, a la cual se añade el goce del juicio moral; es decir, como decía

Foucault, el placer del discurso de los victorianos, aquellos que se complacen en hablar de aquello que, si bien desean, no se atreven a ejecutar, quedando con ello suspendidos en la excitación verbal del temor soterrado tras el juicio del deseo, porque más que gustar de lo obsceno, gustan del placer que aporta el obsceno discurso. Esa inclinación por lo abyecto que contamina la mirada de Penteo en *Las Bacantes* es aquella que señala Heine como razón de declive de lo dionisiaco bajo la influencia del cristianismo: la imposibilidad de ver el exceso más allá de su forma, la desfiguración de la polaridad sublime-grotesco bajo un ojo escandalizado al que –recurriendo nuevamente al proverbio– los árboles no dejan ver el bosque.

- LA RESURRECCIÓN DE LO TRÁGICO

“Y yo estoy muerto, sí, como una triste rosa,
abandonado en la basura,
como una jarra de agua de taberna
que nadie apeteciera su frescura. [...]
como un espantapájaros siniestro.
La gente, sin asombro, me ha mirado
y ninguno el sombrero se ha quitado
para rezarme un triste padrenuestro.”

Rafael de León/ Juan Solano, *Ni un padrenuestro*

Sin embargo, existe una diferencia sintomática entre *Las Bacantes* de Eurípides y *Los dioses en el exilio* de Heinrich Heine. *Las Bacantes* es todavía el relato de un conflicto y, de hecho, de un enfrentamiento que finalmente gana el carácter divino de lo dionisiaco, ya que el porfiado Penteo acaba pagando su descrédito con la muerte. En cambio, el relato de Heine no despliega ya un conflicto, sino que responde al carácter de queja o lamento ante una aserción que ya ha tenido lugar y ha quedado instaurada. Dioniso, al igual que el resto de dioses del Olimpo, en un proceso de progresiva acusación de heterodoxia, se ha visto obligado a humanizarse, a disfrazarse en lo humano, y su influjo es ya sólo conceptualizado como depravación. Lo que en Penteo era todavía sospecha y acusación, en Heine es constatación y lamento, pues el declive de lo dionisiaco ya ha tenido lugar.

Por lo tanto, a través del análisis de Heine nos encontramos un primer desplazamiento de lo trágico en el Romanticismo alemán: la constatación de que el recelo de Penteo, cuya aprensión ha subyugado todo ápice de divinidad que quedase latente en lo dionisiaco, ha resultado victorioso. Nietzsche hereda este clima de decadencia de lo trágico que ya hay en

Heinrich Heine, pues en el Romanticismo, más que darse un renacimiento de lo trágico, habría que decir que nos encontramos ante su resurrección. Es decir, en la recuperación de la tragedia en el siglo XIX nos encontramos ante el milagro de Lázaro: una invocación *post-mortem* de lo trágico, la constitución de un Frankenstein de la tragedia, la aparición del espíritu trágico precisamente en su acepción germana de *Geist* –tal que espectro o fantasmagoría–. Es como si Penteo hubiese sobrevivido a la furia de las Bacantes y el Romanticismo inaugurara la hipótesis de que los fragmentos a los que Ágave redujo a Penteo podían ser recompuestos y sus jirones recompuestos en el siglo XIX. Por ello, si lo trágico griego se daba en una atmósfera de invocación, en la recuperación de lo trágico en el Romanticismo se trata ahora de un espíritu trágico *a posteriori* o melancólico; es decir, no ya un canto a aquello que está por acaecer, sino la constatación de una pérdida, de una condición irrecuperable que se enuncia en el vocabulario del lamento. La resurrección del espíritu trágico en el Romanticismo es más que una evocación esperanzadora, una nostalgia que se lamenta por lo que ya no puede tener lugar, un epitafio que inscribe el lugar que ocupa un estilo otrora vivo. La Antigüedad que reaparece en el siglo XIX lo hace con una atmósfera lapidaria, en la que el candor que aviva los cuerpos en el ritual dionisiaco ha sido atemperado al extremo de la frialdad mortuoria. De ahí la permanente dialéctica entre esperanza y melancolía que ocupa la filosofía y que se articula a partir del siglo XIX: están invocando aquello que no se quiere aceptar por perdido. El monumento, la frialdad de la piedra, no constata un espacio presente, sino aquello que, clausurado, sólo es ya una falta, una referencia a un no-lugar.

En el relato de Heine nos encontramos una descripción significativa al respecto. Una vez al año un joven pescador que habita en una cabaña de un bosque en el Tirol recibe una misteriosa visita. Se trata de tres monjes que, encapuchados, pagan al pescador por hacer uso de su barca para cruzar al otro margen del lago y que, a la mañana siguiente, devuelven la barca al susodicho. Año tras año hay algo que sorprende al pescador: cuando uno de los monjes se dispone a entregarle una moneda en pago por la barca, nota una extrema frialdad en sus manos.

“El pescador se fue a ver su lancha, la cual estaba efectivamente atada. Luego tuvo un escalofrío, pero no por el frío de la noche. Los escalofríos le habían empezado helándole casi el corazón, cuando el monje que le dio el dinero le tocó la mano; los dedos del monje estaban helados. El pescador no pudo olvidar ese detalle durante

varios días. Pero la juventud consigue a la postre quitarse de la cabeza todo lo desagradable, y el pescador no pensaba ya en aquel suceso cuando al año siguiente, también por el equinoccio, volvieron a llamar a su ventana hacia la medianoche y volvieron a aparecer con la misma prisa los tres monjes encapuchados pidiéndole de nuevo la lancha. El pescador se la prestó esta vez con menos preocupación, y cuando al cabo de pocas horas volvieron los monjes y uno de ellos le puso apresuradamente el dinero en la mano, volvió a sentir con escalofríos los helados dedos.” (Heine 2007: 119-120)

“Eran unos cuantos centenares de personas, jóvenes y muchachas, hermosos como estatuas en su mayoría, aunque de rostros tan blancos como el mármol, y esta circunstancia, junto con los vestidos, blancas túnicas muy amplias con orlas de púrpura, les daba el aspecto de estatuas en movimiento.” (Heine 2007: 120)

Una temperatura glacial envuelve a los monjes y también a aquellos que participan de la bacanal en el bosque, como si de espectros se tratase, de cuerpos gélidos con la frialdad del mármol de las estatuas. Frente al ardor que envuelve el clima de lo dionisiaco en la tragedia griega, símbolo de vitalidad que hace olvidar vejez y normas sexo-políticas que rigen la ciudad, ahora el ritual dionisiaco se ve rodeado de una atmósfera espectral que congela aquello que toca y que se refuerza en la belleza del frío mármol –símbolo de una belleza espectral y vampírica, como ya vimos a través de los textos de Baudelaire en el primer capítulo–.

- LA INDIFERENCIA ANTE LA MIRADA

“No sé qué mano cristiana
abrió una mañana
mi puerta de repente,
luz que cortó en mil pedazos
como un navajazo
la venda de mi frente.”

Quintero/ León/ Quiroga (1953), *A ciegas*

Mas éste no es el único desplazamiento que tiene lugar entre *Las Bacantes* y *Los dioses en el exilio*. Respecto al régimen de la mirada se produce una segunda reescritura fundamental de lo trágico en su recuperación romántica: los dioses atemperan el castigo sobre el voyerismo, llegando hasta la completa extinción de la pena. Mirar lo indebido ya no será objeto de prohibición o motivo de castigo, sino que hay una tolerancia social que será punto de partida de la posterior entronización y espectacularización de la constatación visual de lo obscuro. Observemos la consecución del relato de Heine.

El pescador recibe durante varios años el carácter enigmático de la visita de estos tres monjes sin indagar los motivos de su travesía; sin embargo, llegado el séptimo año decide resolver el misterio y, escondido entre unas redes de la barca, cruza junto a los monjes el lago. En la otra orilla, en un claro del bosque, se congregan en medio de la noche centenares de personas, quienes, como estatuas en movimiento, saludan a los monjes recién llegados. Éstos, al quitarse las sotanas, desvelan su verdadera identidad: el chivo o la figura del sátiro, un hombre calvo y barrigudo o el Sileno, y la figura juvenil, ambigua y hermosa de Dioniso. Da comienzo entonces una bacanal en honor a Dioniso en todas sus posibles posturas y afectaciones. El pescador queda escandalizado ante los excesos y a la mañana siguiente, tras regresar de nuevo a su cabaña escondido en la barca de los monjes, decide acudir a los tribunales eclesiásticos para denunciar lo visto. Cuando acude al monasterio a acusar a tales monjes disfrazados descubre que el juez no es otro que uno de los frailes a los que iba a denunciar y que los dos monjes acompañantes son los encargados de la cocina de la abadía. Dioniso le espeta lo siguiente:

“«Amado hijo en Cristo: Creemos gustosamente que has pasado esta noche en compañía del dios Baco, y tu fantástica historia da cumplido testimonio de ello. Para nada queremos hablar mal de ese dios, que es sin duda a veces un consolador en las preocupaciones y alegra el corazón del hombre; pero es un dios peligroso para las personas de poco aguante, y tú pareces ser una de ellas. Por eso te aconsejamos que a partir de ahora goces limitadamente del dorado zumo de la vid, y que no sigas ocupando a la autoridad eclesiástica con los frutos de la embriaguez en tus sesos; también te mandamos que no digas nada de tu última visión, que cierras la boca, pues en caso de que no lo hagas así el brazo secular del alguacil te administrará veinticinco azotes. Y ahora, amado hijo en Cristo, vete a la cocina, donde el hermano copero y el hermano cocinero te ofrecerán un tentempié.»

Con esto el eclesiástico señor impartió su bendición al pescador, y cuando éste, ya bastante afectado, llegó a la cocina y vio al hermano copero y al hermano cocinero, casi se cayó redondo del susto: pues los dos hermanos eran los dos compañeros del superior, los dos monjes que habían cruzado el lago con él, y el pescador reconoció tanto la calva del gordinflón cuanto las muecas y las orejas de cabra del otro. Pero cerró la boca y no contó la historia sino ya en la vejez y sólo a sus parientes.”

(Heine 2007: 124)

El voyerismo y su consecuente castigo quedan sustituidos en el relato de Heine por un acomodaticio pacto de silencio que conviene tanto al pescador como a Dioniso, pues a expensas de ese acordado mutismo ambos podrán proseguir con su vida. La economía vital de la pereza camina victoriosa sobre la honestidad, cuyo rédito resulta mucho más costoso. El castigo que recaía sobre la mirada de lo dionisiaco en la mitología clásica queda

sustituido por un silencio que mantiene el *status quo*. Hagamos como si el pescador no hubiese visto la bacanal, hagamos como si el ritual no hubiese tenido lugar, y así todos podremos proseguir plácidamente con nuestros hábitos. Ésta es una de las claves del paso de la tragedia al drama moderno: la acomodaticia instauración social del “como si”, la indiferencia sobre la mirada. Nos encontramos ante la falta de compromiso entre acción y palabra, ante la aceptación del disimulo y el parecer como marcos que optimizan las relaciones en la polis, ante la connivencia social de la hipocresía como gestión optimizada de la comunidad, ante la exaltación de una economía de la representación sobre el lenguaje de la *parresía*.²⁶² En definitiva, nos encontramos ante la confirmación de la excentricidad de lo prometeico: la pereza vital, al resguardo del manto de lo social, triunfa sobre la voluntad trágica de Prometeo, la cual, convencida aunque osada, se constituye a la intemperie.

En *Las Bacantes* se encontraban los dos siguientes elementos configuradores de lo dionisiaco. En primer lugar, Dioniso es en la tragedia un personaje que posee un cierto “sentido del honor”. Consciente de lo que significa estar a la altura de sí mismo, de su naturaleza divina, busca resarcir una afrenta y se ha hecho visible a los hombres para reparar el estatuto de su madre Semele. Es decir, los dioses comparecen ante los hombres porque toman en serio sus acciones, los consideran interlocutores válidos, otorgan un carácter de veracidad y moralidad a aquello que dicen y piensan y, por ello, tiene sentido la confrontación. Hay una solemnidad en los quehaceres humanos que obliga a los dioses a querer aproximarse a ellos. Podría decirse incluso que Dioniso castiga a los hombres porque los toma en serio, no desprecia ni ignora sus modos de existencia y eso hace que la desmesura no pueda ser obviada con indiferencia. Es decir, Dioniso actúa porque cree que merece la pena actuar en el contexto humano, a pesar de los inconvenientes y vicisitudes que ello pueda provocar, y por ello se hace visible. Bien es cierto que también es de señalar que tal búsqueda de visibilidad por parte del Dios, tal requerimiento de legitimación de su estatuto divino, señala una decadencia en lo divino, pues los dioses se ven obligados a justificarse ante los hombres y reclaman su mirada desde la inseguridad performativa, como quien, a lo hegeliano, requiere el beneplácito de sus súbditos para saberse amo.

“DIÓNISO. [...] y es esta Tebas la primera ciudad de griegos a la que llegué, después que en Asia inicié mis danzas y fundé mis misterios a fin de hacerme un

²⁶² Sobre el concepto de *parresía* véase Foucault (1983).

dios visible entre los hombres. [...] Sí: esta ciudad debe enterarse, aunque no lo desea porque no está iniciada todavía en mis orgías báquicas, de que yo lograré devolver el honor a mi madre, a Sémele, apareciéndome ante los mortales como el dios que parió ella para Zeus.

Cadmo entregó su dignidad de rey al hijo de su hija Ágave, a Penteo, que osa desafiar a un dios, a mí: quiere expulsarme del país sin verter libaciones en mi honor, no menciona mi nombre en sus plegarias. Por eso voy a revelarme yo ante él como nacido dios y también ante todos los tebanos.” (Eurípides 2003: 186)

En segundo lugar, en *Las Bacantes* Dioniso no busca simplemente que le sigan dejando llevar a cabo sus fiestas, sino que Dioniso combate por el estatus bajo el que tales festejos son tenidos en cuenta. Su enojo está motivado por la negación del carácter sublime de la acción grotesca, se batalla por el perfil metafísico del paroxismo. Además, no es sólo que tal exceso tenga una configuración ritual, sino que Dioniso tiene un papel configurador para la polis, como bien señalan Cadmo y Tiresias. Penteo cree que Dioniso supone un peligro para el orden de la polis, que lo hace peligrar con sus excesos. No obstante, la ceguera de Penteo consiste precisamente en que es incapaz de comprender la dimensión ritual de lo carnavalesco, pues sólo a través de la regulación del exceso, la permisión de un rito extático comunitario donde toda norma social queda abolida, puede la comunidad cohesionarse y sobrevivir.

“CADMO. ¿Te voy a guiar yo, un viejo, a ti, otro viejo?

TIRESIAS. Nos guiará hasta allí el dios sin esfuerzo.

CADMO. De toda la ciudad, ¿sólo bailaremos nosotros dos, honrando a Baco?

TIRESIAS. Somos los únicos sensatos, los otros no lo son.

CADMO. Larga es la espera ya: cógete de mi mano.

TIRESIAS. He aquí la mía, estréchala, une tu mano.” (Eurípides 2003: 193)

En *Los dioses en el exilio* nos encontramos una degradación significativa respecto a las motivaciones que mueven el conflicto por el lugar de lo dionisiaco. La voluntad de mantener su modo de vida será suficiente para que el pescador calle, y, por su parte, Dioniso ya no espera que se le otorgue un rol central en la configuración de la polis, le basta ahora con que, desde la discreción y el anonimato, le sigan dejando celebrar sus orgías. Dioniso ya no busca que se le reconozca su lugar como dios, ni siquiera que se reconozca el papel del exceso en la configuración de la polis; ahora le basta con que le dejen llevar a cabo tranquila y discretamente sus juergas anuales.

Por lo tanto, el crecimiento de la racionalidad práctica respecto a lo dionisiaco en el siglo XIX es proporcional al declive metafísico de sus impulsos, a la mediocridad y tibieza de sus aspiraciones. Dioniso ya no busca refrendar el lugar que le es propio, ahora sólo persigue gestionar de la manera más sencilla posible la cesión de un apartado claro de bosque para llevar a cabo sus fiestas. La complicidad silenciosa sustituye al castigo, pues a todos conviene ensordecir la acción y mirar hacia otro lado. Los monjes confían en que el pescador guardará el secreto y tal pacto es suficiente para asegurar la pervivencia del *status quo* porque la conveniencia es mutua: tanto los hombres como los dioses se encuentran cómodos tolerándose desde el disimulo. Y así, lentamente, en una atmósfera de confort, pereza y descreimiento, en una indiferente somnolencia, acabó nublándose todo desbordamiento del goce.

Guardemos, pues, las formas y agotémonos en ellas. La laxitud y el disimulo conllevan menos problemas y son más efectivos socialmente. Quizá éste es uno de los grandes descubrimientos de la moral burguesa: la creación de una subdivisión tan acérrima entre espacio público y privado que permite *tolerar* –soportar, aguantar, levantar como lo hace el Atlas con el peso del mundo– todo aquello que se viva dentro del registro de lo íntimo, mientras la representación impoluta sea mantenida en el espacio público. Una niebla perezosa fue contaminando de ironía y burla todo destello de autenticidad e inocencia, y la artesanía –el carácter de oficio– que ocupa todo quehacer humano quedó relegado al allí nostálgico de un espacio mítico otrora alcanzable. La vida, aplastada unidimensionalmente bajo la banalidad de una burocracia de sus formas o la criminalización de sus contenidos, acabó por quedar ensombrecida. Hombres y dioses quedaron asediados por un pesado sentimiento de pereza, un agotamiento vital, una economía del mínimo esfuerzo que llevó al levantamiento de prohibiciones y castigos y a la capitulación de todos los goces, como si tras tanta repetición de torpezas –la concatenación de pecadillos de Tiresias, Penteo, Orfeo, Acteón...– los dioses hubiesen acabado por aburrirse soberanamente y se hubiesen cansado de pedir cuentas.

Abúlicos, los dioses también se contagiaron en París del mal de la Modernidad decimonónica y, abandonados al *spleen*, cedieron su poder divino a cambio de un sillón en la cúpula eclesiástica y una discretísima cópula anual en un claro de bosque. Por su parte, el pescador, quien suficiente tenía ya con la soledad y los pesares de una cotidianeidad

bastante precaria, prefirió darse punto en boca y vivir en la omisión, como si nunca hubiese sido partícipe de la resurrección de lo divino. Eligió vivir de espaldas a los dioses. Total, qué podrían éstos reportarles, qué dimensiones habrían de donar al mundo si el Olimpo no era ya más que un vulgar prostíbulo avergonzado de sí mismo. El pecado perdió su dimensión ritual por dejadez y lo que se inició como desmesura acabó convertido en condescendencia. Como señalaba Kafka en su relato *Prometeo*, resultó que hasta las piedras se aburrieron de la tragedia prometeica. La indiferencia y la molicie conquistaron el mundo adormeciéndolo. Qué se podía hacer, suficiente tenían ya los dioses con buscarse el sustento disfrazados de paisanos y acomodarse a esas libaciones con cerveza que habían acabado por sustituir la delicada ambrosía.

Inicialmente lo dionisiaco se había configurado como experiencia liminal vivida en el cuerpo. El sentido primigenio de danzas y cánticos rituales de las festividades dionisiacas o de los ritos orgiásticos de las Bacantes era justamente ser ejecutados y no, por el contrario, ser vistos. De ahí el castigo que se le impone a Penteo al ser descubierto observando los desenfrenos de su madre Ágave. A Dioniso nunca le gustaron los fisgones, aquellos que desde la distancia y el ocultamiento de su mirada gozan de lo vital y orgiástico sin poner ellos mismos su cuerpo en juego, tratando de contener todo desbordamiento en el marco distanciado que brindan los ojos. Mirar, juzgar, constatar sin implicarse y ocultando la mirada de aquel que observa era penalizado taxativamente en la mitología griega.

Ahora, por el contrario, con *Los dioses en el exilio*, incluso la prohibición de mirar se ha desvirtuado. Quizá el motivo radicase en que el propio referente de la mirada ya no era más que un simulacro de sí mismo, escena que ya no estaba a la altura de la prohibición y que, por ello, no merecía la pena molestarse en llevar a cabo la sanción; es decir, no quedó más remedio que atemperar el castigo hasta menoscabarlo en sintonía inversa a la mediocridad metafísica que alcanzaba lo dionisiaco. Ya sólo se perseguía dar cuenta de lo dionisiaco para inventariar sus gestos escabrosos, su catálogo de obscenidades, los rostros desfigurados en lo grotesco de sus participantes. Por el contrario, la conversación con lo sublime que el exceso perseguía había quedado ignorada, silenciada, extraviada. A nadie le importaban ya los dioses, ni siquiera al mismo Dioniso, quien había olvidado que él mismo era uno de ellos, una divinidad legítima en sus excesos, de los cuales no tendría por qué dar cuenta a los fariseos del recato.

Una vez en el exilio, lo divino había quedado relegado a la condición del extranjero errante: aquel que está siempre desubicado, fuera de lugar, que ya no pertenece a ninguna parte. En definitiva, el síntoma quedó relegado a signo: ya no interesaba tanto intuir, evocar, imaginar aquellos espacios extáticos a los que los movimientos grotescos conducían, sino dar cuenta detallada y pornográfica de los gestos en sí. La bacanal quedó replegada y retorcida sobre sí misma, se olvidó toda fuerza centrífuga asociada a la tensión centrípeta que se ejerce en el juego con los arcanos. Quedó inaugurado el obsceno nihilismo de lo dionisiaco, caldo de cultivo, por un lado, para las estéticas grandilocuentes de totalitarismos y, por otro, para los brindis al sol de la sociedad capitalista de consumo.

LOS VERBOS DEL DRAMA MODERNO

“En el firmamento de los ojos tuyos
me perdí una noche tras de tu querer
y junto a tu boca se rindió mi orgullo
bajo las estrellas del amanecer.
Desde aquel entonces vivo encerrado
en el laberinto de esta sinrazón.”

León/ Quintero/ Quiroga (1957), *Compañera y soberana*

La cuestión de la visibilidad de la danza configura el contexto en que se desarrollan los argumentos de *Casa de muñecas* de Ibsen y *La señorita Julia* de Strindberg. En ambas obras la danza ocupa un lugar central y ésta se convierte en expresión de la distancia entre el teatro trágico y el drama moderno. Además, no sólo el dionisismo es reconfigurado respecto a la mirada, levantándose la prohibición de ser observado, sino que también varía la cualidad de su dimensión experiencial. Los personajes de Nora, protagonista de *Casa de muñecas*, y Julia, personaje central de la obra de Strindberg, son ahora, si acaso, bacantes de salón, ya que la danza es principalmente en ambas obras una disposición estética que se construye para la vista. Sobre la dimensión desbordante de la danza prima ahora su función social y el movimiento queda finalmente resguardado del abrazo universal que anhelaba Nietzsche, para quedar ahora al recaudo de los entresijos del mundo. Progresivamente lo dionisiaco se va reescribiendo en una infranqueable psicología, sociología y teoría política de lo comunitario. Principalmente se baila para ser observada y, además, para ser leída dentro de determinado estatus y aspiración social.

En 1879, Ibsen presentaba el drama moderno *Casa de muñecas*, obra en la que Nora, a espaldas de su marido y para salvarle de una grave enfermedad, se endeuda con el que resulta ser el empleado de su marido Helmer. Este segundo, ingrato y soberbio, inmerso en los dramas de la reputación o lo que Nietzsche nombraba como “el miedo al vecino”²⁶³, se enfrenta a su esposa Nora por aquello que nació como un gesto de valentía pero que, a ojos de la sociedad del momento, resultaba censurable. Nora clausurará la obra con un estruendoso portazo, disgusto de su hipócrita marido y solaz de los espectadores.

La obra de Strindberg de 1888 nos habla de los avatares de Julia, señorita dicharachera y romántica que vive atrapada en el angosto marco que le ofrece el mundo burgués. Éste le obliga a encaminar su personalidad hacia la figura de la buena madre y dócil esposa. Sin embargo, Julia, acompañada de su rebeldía e inconsciencia, salta tanto las normas de género como de clase y queda encandilada de Jean, criado con el que tendrá una aventura. Julia adolece de un marcado “bovarismo” e, ilusa, sueña con entregarse a las alabanzas del amor romántico con Jean y huir juntos al lago Como. Mas los anhelos de Julia poco o nada tienen que ver con las bajas pasiones y mundanos intereses de Jean, quien sin tiempo para esa enfermedad de género y privilegio de clase llamado amor, sólo desea ascender de estrato social. El padre de Julia acabará por enterarse de las aventuras de su hija y, ante el miedo y la vergüenza de la autoridad patriarcal, Julia convence a Jean para que la mate.

Tanto en *Casa de muñecas* como en *La señorita Julia*, el baile funciona como escenografía, a modo de espacio en el que se posibilita, se provoca y se desenvuelve el conflicto de los personajes. La danza se presenta como un espacio liminal, a través del cual se da cuenta tanto de una férrea norma social –hay un modo correcto de bailar que está fuertemente codificado–, como de su exceso –precisamente quebrar esa sistematización tan marcada del movimiento da cuenta desde lo excéntrico de la ideología de género y clase sobre la que la sociedad está siendo configurada–. Por ello, en ambas obras el baile conforma no sólo un recinto liminal, sino también ambiguo. Por un lado, es ese espacio que se da exclusivamente en la medida en que el sujeto se pliega a las codificaciones que le permiten bailar en público. Por otro lado, es ese lugar donde a través de la represión de todo aquello

²⁶³ He aquí la cita completa de Nietzsche (2009: 25) en *Schopenhauer como educador*: “En el fondo todo hombre sabe muy bien que sólo está una vez, en cuanto ejemplar único, sobre la tierra, y que ningún azar, por singular que sea, reunirá nuevamente, en una sola unidad, esa que él mismo es, un material tan asombrosamente diverso. Lo sabe, pero lo esconde, como si se tratara de un remordimiento de conciencia. ¿Por qué? Por miedo al vecino, que exige el convencionalismo y se esconde tras él.”

inmoderado, precisamente se escapan y quedan mostradas todas las pulsiones, las cuales palpitan enloquecidas bajo la contención de unas melindrosas normas coreográficas. Nora y Julia son transgresoras, mujeres caídas para los cánones del fin de siglo, arquetipos teatrales de aquellas mujeres de la época que quebrantaban el reducto de la dócil esposa y madre al que habían de resignarse.²⁶⁴ Y tal infracción queda expresada a través de su manera de bailar.

Hay varios aspectos en sus respectivos modos de danza que discurren en paralelo en ambas obras y que dan cuenta de diversas estrategias a través de las cuales se materializa la degradación metafísica que tiene lugar en el paso de la tragedia al drama moderno. Para sistematizar la exposición de los argumentos, desarrollaré una articulación de estos temas a través de la enumeración de aquellas acciones que integran un cambio sustancial en los modos de decirse y ejecutarse la danza en estos dos dramas, y que la llevan a distinguirse o señalan una reescritura sustancial respecto al ritual dionisiaco en *Las Bacantes*.

- **COMPLACER**

“La madre, la primera, comenzó como sacerdotisa el sacrificio y cae sobre Penteo. [...], echando espuma y girando sus pupilas extraviadas, no en uso de razón cual debería, por Baco estaba poseída y su hijo no lograba persuadirla. Tomando por el codo el brazo izquierdo y apretando el pie contra el costado del infortunado, arrancó el hombro, [...]” (Eurípides 2003: 237)

“NORA: Jugaría a ser un hada y bailaría para ti al claro de luna, Torvald.” (Ibsen 2006: 55)

“SEÑORITA.– ¡Eso pensaba yo antes, pero ahora ya no! ¡No, los criados serán siempre criados!

JEAN.– ¡Y las putas, putas!

SEÑORITA.– (*Cae de rodillas, con las manos juntas.*) ¡Oh, Dios mío que estás en el cielo, pon fin a esta miserable vida mía! ¡Sácame de esta porquería, en la que me he hundido! ¡Sálvame! ¡Sálvame!

JEAN.– ¡No puedo negar que me da usted pena! Cuando estaba yo entre las cebollas y la vi a usted entre los rosales, bueno, pues..., ahora lo puedo decir..., pues eso, que tuve los mismos malos pensamientos que cualquier otro chico.

[...]

²⁶⁴ La mención a la protagonista como mujer caída aparece literalmente en *La señorita Julia*, cita que ya menté en la introducción de esta tesis:

“SEÑORITA: Desciendo...

JUAN: No, señorita, no, hágame caso, nadie se va a creer que ha descendido por su propia voluntad; la gente siempre dirá que ha caído.” (Strindberg 1996: 40)

SEÑORITA.— ¡Lacayo, criado, ponte de pie cuando hablas conmigo!

JEAN.— ¡Zorra de criado, putón de lacayo, cierra la boca y vete de aquí! ¿Es que vas a echarme en cara que soy grosero? Ninguno de mis iguales se comportaría jamás como te has comportado tú esta noche. ¿Es que crees que hay alguna criada que provoque a los hombres como los provocas tú? ¿Has visto alguna vez a chicas de mi clase ofreciéndose como tú? ¡Yo esa conducta sólo la he visto entre los animales y las mujeres de la calle!

SEÑORITA.— (*Aplastada.*) Tienes razón, pégame, pisotéame, no merezco nada mejor. Soy una cualquiera, ¡pero ayúdame! ¡Ayúdame a salir de esto, si es que es posible!” (Strindberg 1996: 54)

¿Vieron ustedes alguna vez sucumbir a una Bacante, renegar de su fuerza, atormentarse por su vigor? Es cierto que Ágave, una vez que se da cuenta de que es su hijo a quien ha matado, sufre por ello y acepta el exilio como castigo. Las Bacantes no son personajes indiferentes a la condena social y la emoción derivada de sus actos; no obstante, Ágave es un personaje doliente, mas no arrepentido hasta ceder a la completa degradación de sí misma. Lleva su acción hasta el límite moral de la misma, existiendo una consecución entre actos, pasiones, dolores y aceptación del destino. En comparación a ello, en el drama moderno hay una pérdida de compromiso con la acción y las protagonistas están sometidas al insulto y la culpa, a una obediencia que denigra sus impulsos y las conduce a existir desde una añorada subordinación, en la ausencia de toda fuerza y entereza.

Frente a lo extremo del ritual dionisiaco, en el drama moderno el baile adquiere un cariz diminutivo donde el exceso queda reconducido en medianía. Se baila para complacer y tiene lugar una total pérdida de autonomía y libertad en el movimiento, pues la función primordial es la de gustar a la sociedad y, principalmente, a los varones. Ya no es sólo que el baile se deje mirar, sino que el baile se circunscribe especialmente como referente para el ojo. Mientras que Penteo era la víctima de la furia de las Bacantes, ahora Nora y Julia se repliegan a los deseos de sus respectivos marido y amante. Por una parte, Nora busca complacer la fantasía “mediterraneizada” de Helmer, para quien bailará una ensayada tarantela. Sin embargo, si bien el deseo de Helmer es voraz, la fantasía ha de responder a una domesticación de su deseo; es decir, Nora no ha de materializar una amenaza incontrolable, sino disfrazarse de una suerte de exotismo remilgado, fantasía caprichosa pero no soberana, la cual demanda la atención del ensoñador pero no exige su obediencia. Por otra parte, Julia nos muestra qué implica llevar a cabo la amenaza, hacer de lo inmoderado un estilo de vida. Frente a Nora, en quien recae la tibieza de lo pícaro o lo

gracioso, nos encontramos la contundencia de una danza ya corrupta sobre cuya bailarina recae el epíteto de prostituta. Julia se excede y sobre ella recae la norma social, la cual se encarga de recordar y ejecutar el apocopado Jean. Éste, ser carente de imaginación pero ensayado y ducho en la pulcritud de la ofensa fácil, se inclina por el insulto sexo-político para disimular su complejo de clase, pues Julia no sólo es mujer, sino además mujer burguesa. Frente a las Bacantes, soberanas de sus excesos y su violencia, ajenas a la opinión que de ellas guardase Penteo, entregadas a lo *extraordinario*, Nora y Julia se ven obligadas a una asfixiante constricción en la que han de decidir entre capitular a la norma y, por tanto, a sí mismas, o quedar condenadas al castigo y la renuncia de todo privilegio social.

- **ENSAYAR**

“HELMER: Pero, querida Nora, pareces extenuada. ¿No te habrás extralimitado con el ensayo?

NORA: No, ni siquiera he comenzado aún a ensayar.

HELMER: Pero es necesario que lo hagas...

NORA: Absolutamente necesario, Torvald. Pero no podré hacerlo sin ti; simplemente me he olvidado de todo.

HELMER: Oh, vamos a refrescarte la memoria de inmediato.

NORA: Sí, tienes que ayudarme, Torvald. ¿Me lo prometes? Estoy tan preocupada, habrá mucha gente... Tienes que dedicarte mucho a mí esta noche. Ni una palabra de negocios; ni tocar una pluma, ¿eh? ¿No es cierto que sí, Torvald?

HELMER: Te lo prometo; esta noche estoy totalmente a tu disposición..., mi pequeña cosita indefensa... Ah, sí; pero antes voy a... (*Va hacia la puerta del pasillo.*)

NORA: ¿Qué vas a hacer ahí?

HELMER: Tan sólo mirar si hay cartas.

NORA: ¡No, no; no lo hagas, Torvald!

HELMER: ¿Qué pasa?

NORA: Torvald, te lo ruego; no hay nada.

HELMER: Deja que vea. (*Va hacia el vestíbulo.*)

(*Nora se sienta al piano y toca los compases iniciales de la tarantela.*)

HELMER: (*Junto a la puerta, deteniéndose.*) ¡Ajá!

NORA: No podré bailar mañana si no ensayo hoy frente a ti.

HELMER: (*Acercándose.*) ¿Realmente tienes tanto miedo, querida Nora?

NORA: Sí, un miedo increíble. Vamos a ensayar ahora mismo; aún queda tiempo antes de la cena. Siéntate y toca para mí, cariño; corrígeme, guíame, hazlo del modo en que acostumbras.” (Ibsen 2006: 74-75)²⁶⁵

²⁶⁵ He aquí otras dos citas relevantes respecto a la cuestión del ensayo en la misma obra:

“NORA: Sí, pasaba por casualidad. Era para pedirte que me ayudaras en una cosa. Sentémonos aquí en el sofá. Mira. Mañana a la noche hay un baile de disfraces arriba, en casa del cónsul Stenborg, y Torvald quiere que vaya vestida de pescadora napolitana y baile la tarantela que aprendí en Capri.

SEÑORA LINDE: Pero qué bien, ¿vas a preparar una función completa?

La acción en la obra de Ibsen gira en torno a la preparación de una tarantela, la cual Nora ensaya para representarla en una fiesta bajo el disfraz de pescadora napolitana. Siguiendo la impostura entreverada de exotismo y erotismo, la cual se daba ya en la reescritura europea finisecular del mito de Salomé, Nora pasa a convertirse en un simulacro melindroso de bailarina italiana y la preliminar emancipación de las Bacantes es convertida ahora con nuestra protagonista en obediencia a la voluntad del marido.

No sólo se trata de ejecutar movimientos coreografiados de antemano, sino que además tal sucesión de gestos ni siquiera es creada por la propia ejecutante, sino por su marido, quien da la orden del movimiento, dilucida el canon a seguir, y es asesor y piedra de toque para Nora en sus inseguridades y aprendizaje, pues ella ha quedado desposeída de toda autonomía. No sólo hay ensayo continuado para determinar los movimientos que Nora ejecutará públicamente, sino también dependencia, ya que es su marido Helmer quien dictamina tanto la estética como la ética del baile, quien dice no sólo qué se baila sino también cómo ha de ser bailado. El movimiento cobra el carácter de obligación y responde a un enmascaramiento. Es el marido de Nora quien desea que ella baile en la fiesta social que va a tener lugar y que además se disfrace. La dimensión ritual del baile se mantiene, pero ésta ya no busca establecer un diálogo con lo divino, sino que adquiere una función que es predominantemente social, encorsetada por las formas rituales que el mundo burgués dispone.

Es Horkheimer, en su texto de 1936 “Autoridad y familia”, quien hace referencia al rol pasivo que han tomado las mujeres en la configuración del drama moderno, donde ellas quedan totalmente dependientes de la fuerza de sus maridos.²⁶⁶ El orden de la familia

NORA: Sí, Torvald dice que debo hacerlo. Mira, aquí tengo el traje; Torvald lo encargó para mí, cuando estuvimos allí mismo, en el Sur, pero está tan desordenado que no sé cómo hacer...” (Ibsen 2006: 49-50)

“NORA: (*Determinada.*) Nunca, nunca tendrás que hacerlo.

HELMER: Bien, así lo compartiremos, Nora..., como marido y mujer. Es decir, como debe ser. (*La acaricia.*) ¿Satisfecha ahora? Vamos, vamos; no más ojos de paloma asustada. Todo son ideas tuyas sin fundamento... Ahora deberías tomar la pandereta y ensayar la tarantela. Me iré al estudio y cerraré la puerta, para no oír nada; puedes hacer todo el barullo que quieras. (*Ya en la puerta.*) Y cuando venga Rank, dile dónde me encuentra. (*Le hace un gesto con la mano, se va con los papeles y cierra.*)” (Ibsen 2006: 58-59)

²⁶⁶ Horkheimer habló de la opresión que vivían las mujeres burguesas en referencia a las obras de Strindberg e Ibsen en la obra colectiva que publicó el Instituto en 1936 *Studien über Autorität und Familie*.

burguesa, en el cual madre e hijos quedan subordinados a la figura del padre como cabeza de familia, sostiene el concepto de autoridad del Estado. Éste no sólo se legitima a través de sus instituciones burocráticas –la coerción estatal, los sistemas penales y laborales–, sino también a través de las instituciones culturales –entre ellas la familia.²⁶⁷ De ahí el debilitamiento progresivo de la danza, la cual se convierte progresivamente en una capitulación del paroxismo orgiástico de las Bacantes, excedente que configuraba el régimen de la *polis* desde un afuera, en dionisismo domesticado que queda entreverado y reducido dentro de la ciudad a través de su confinamiento en el hogar y bajo el dictamen coreográfico del marido.

Asimismo, la necesidad de ensayar el baile es signo claro del desplazamiento semántico en los usos del término griego *mimesis*, que pasó de significar inicialmente un modo de expresión, a quedar devaluado en tanto que mera copia o representación. Como desarrolla extensamente Tatarkiewicz (1970: 22-26; 1976: 301-346) en la Grecia Arcaica poesía, música y danza configuraban en su interacción aquello que se conoce como arte expresivo, es decir, lo que Nietzsche denominaba arte dionisiaco, o lo que Zielinski en 1923 denominará *triunica choreia*, de la cual surgirá el género trágico. Melodía, ritmo y palabra se configuraban simultáneamente como una totalidad capaz de dar forma y expresión a las emociones e instintos humanos de manera que el público alcanzase la *catarsis*. Al arte expresivo también se le dio el nombre de *mimesis*, término que inicialmente no significaba mera imitación o copia –significado que adquiere con Aristófanes–, sino la labor viva del

“Con la decadencia de la autoridad del padre se producía una transferencia de su aura «metafísica» a instituciones externas a la familia. Estas instituciones disfrutaban ahora de la misma inmunidad de crítica que el padre burgués primitivo había conquistado en alguna medida. [...]

, oponer simplemente un principio matriarcal en el sentido de Bachofen a la sociedad patriarcal actual significaría ignorar la sutil transformación del rol de la mujer en la vida moderna. Tal y como lo ilustraban Strindberg e Ibsen en sus obras, argüía Horkheimer, la emancipación de la mujer en la sociedad burguesa tenía menos de liberación de lo que antiguamente se había pensado. En la mayoría de los casos, las mujeres se habían adaptado al sistema y convertido en una fuerza conservadora a través de su dependencia total hacia sus maridos.” (Jay 1974: 213)

²⁶⁷ “También, por ejemplo, la regulación de las relaciones sexuales en el marco del matrimonio, de la familia, estuvo condicionada económicamente y en parte fue cruelmente impuesta. A pesar de ello, el amor romántico, surgido en el curso de esa regulación, constituye un fenómeno social, que puede llevar a los individuos a contraponerse a la sociedad, incluso a romper con ella. La unión de sexualidad y ternura, que no es en modo alguno natural, sino que ha surgido históricamente, la amistad y la fidelidad, que se convierten en naturaleza para el hombre, forman parte de aquellos elementos culturales que en determinados desarrollos sociales pueden desempeñar un papel propio. Constituyen un rasgo de la esencia humana en una época determinada, rasgo producido siempre de nuevo por las correspondientes instituciones culturales y que, a su vez, condicionan esa época. [...] No sólo la burocracia del aparato coactivo del Estado tiene sus intereses y su poder, los tiene también la plana mayor de todas las instituciones culturales en sentido estricto.” (Horkheimer 2001: 164)

actor para manifestar y exteriorizar sentimientos, instintos y emociones. Como señalan también Oliva y Torres Monreal (1990: 35), en el carácter mimético inicial de la *triúnica choreia* había no sólo “representación” o “imitación ficticia”, sino que “el actor griego trata de hacer presente al personaje que encarna viviéndolo a fin de conseguir que los espectadores simpaticen con él.” En la degradación que conlleva el carácter ensayado del baile en el drama moderno tiene lugar esa devaluación del sentido de la mimesis, pues ahora se trata de copiar motivos y formas, los cuales no son sólo coreográficos sino que, además de taxonomizar gestos y movimientos, también atañen a la imitación prefabricada de exotismos y localismos –el caso de Nora disfrazada de pescadora napolitana para bailar la tarantela–, es decir, el lugar central de las eróticas fantasías mediterraneizadas en la resurrección romántica de lo trágico.

- **ATEMPERAR**

En *Las Bacantes* los personajes femeninos danzaban con arrojo, participando de un acto ritual y excesivo que ponía al cuerpo en la ausencia de vocabulario que conlleva el desenfreno. Por el contrario, como muestran las citas ya señaladas de *Casa de Muñecas*, lo dionisiaco es en el drama moderno ya citable y consta de un abecedario que puede ensayarse y repetirse con plástico mecanicismo. La danza social de Nora y Helmer es, frente al delirio báquico –aspecto liminal de lo político–, un glosario partícipe de lo político que se da dentro de la ciudad, como norma dentro de la norma y no como exceso, y sobre el que se consolidan la división e interrelación entre esferas pública y privada. Nora ensaya en su hogar los pasos con los que Helmer la introducirá en el espacio público. En consecuencia, el baile se convierte en un acto social, ensayado y calculado. Es una coreografía sobre la que se inscribe y mantiene el *status quo* del mundo público y de aquellas instituciones privadas sobre las que se asienta: el matrimonio y la familia.²⁶⁸ Podría decirse que Helmer materializa finalmente el anhelo de Penteo –mantener a las mujeres confinadas en el espacio privado–, imperativo que se llevará a cabo ahora desde la coerción disimulada bajo un orden biopolítico. A través de la reconversión del exceso báquico en armónico y dócil dionisismo de salón, el hogar se convierte en el espacio intrínseco a la polis en el que puede tener lugar un exceso confortable y tolerable. Éste es paralelamente refugio de un

²⁶⁸ A la cual se añadiría la heteronormatividad como condición previa para darse ambas. Véase Gayle Rubin (1986); Wittig (1992).

mundo urbano, entendido como espacio de luchas en el creciente anonimato de la industrialización de las ciudades, y también reabsorción del marginal dionisismo, cuya fuerza, si antes limítrofe, transita ahora dentro de la norma como inofensivo modo de socialización sexo-política.

Además de las ya mentadas escenas, en *Casa de muñecas* se expone otra situación que ejemplifica esta esterilización del polo dionisiaco. Nora está ensayando con Helmer el baile de la tarantela. Ella lleva una pandereta y un mantón. El nivel de frenesí de su baile va *in crescendo* y Nora se suelta el cabello. Helmer, asustado, le pide impetuosamente a Rank que deje de tocar porque la situación es un delirio absoluto, “una furia”, y no responde a lo que él ha enseñado a Nora sobre el baile. Así se sucede tal escena preliminar al desbordamiento, la cual conviene reseñar por el preciosismo semántico que contienen los gestos de sus personajes:

“(Helmer toca y Nora baila; el doctor Rank se coloca junto al piano detrás de Helmer, mirándola.)

HELMER: *(Tocando.)* Más despacio..., más despacio.

NORA: No puedo de otro modo.

HELMER: ¡No tan rápido, Nora!

NORA: Es que así tiene que ser.

HELMER: *(Interrumpe.)* No, no, así esto no marcha.

NORA: *(Ríe, agitando la pandereta.)* ¿Y no fue lo que te dije?

RANK: Dejen que yo toque para ella.

HELMER: *(Levantándose.)* ¡Sí! Así podré seguirla mejor.

(Rank se sienta al piano y toca; Nora baila cada vez más excitada. Helmer se ha colocado junto a la estufa y hace frecuentes observaciones, que Nora parece no oír; los cabellos se le sueltan y esparcen sobre los hombros; no parece notarlo y sigue bailando. Entra la señora Linde.)

SEÑORA LINDE: *(Deteniéndose asombrada en la puerta.)* ¡Oh...!

NORA: *(Siguiendo bailando.)* Mira qué divertido, Cristina.

SEÑORA LINDE: Pero, querida Nora, bailas como si tu vida se te fuera en ello.

NORA: Y así es.

HELMER: Basta, Rank; esto es una locura. Te digo que pares.

(Rank deja de tocar y Nora se detiene de golpe.)

HELMER: *(Yendo hacia ella.)* No lo hubiera creído de ti. Pero es cierto que olvidaste todo lo que te enseñé.

NORA: *(Arrojando la pandereta.)* Ya lo ves.

HELMER: Bueno, no hay otra solución más que seguir ensayando.

NORA: Ya ves cómo es necesario. Tienes que enseñarme hasta el final. ¿Me lo prometes, Torvald?

HELMER: Te lo prometo, puedes estar segura.” (Ibsen 2006: 76)

Se trata de atemperar el movimiento de Nora hasta encasillarlo en una sosa medianía que no incomode ni a su marido ni a la sociedad. En esta escena que narra uno de los ensayos, Nora está a punto de perder definitivamente el control cuando, de repente, su encorsetado comedimiento comienza a ceder indefenso ante el entusiasmo de la música. Aumenta el frenesí de sus movimientos, su baile se vivifica. Creciente y desenfrenado, es como si una rémora de aquel arrojado de las bacantes alentase de nuevo el baile de Nora. Hay un atisbo de dionisismo que va encendiendo a nuestra comedida protagonista, quien paulatinamente se va desahorando y olvidando la censura. Símbolo de tal *crescendo* es ese pelo que involuntariamente se suelta; cabello que, como en la Ninfa warburgiana o en la danza moderna del fin de siglo, se libera frente a la contención del recogido victoriano y queda interpretado como expresión de sensualidad y libertad de movimientos.

Nora se inflama, tal y como el aura abrasaba en la imagen, metáfora que proponía Didi-Huberman para referirse a la hermenéutica en Benjamin al hablar de las cenizas que esperaban un soplo que las vivificara. Nora se inflama como la bailarina flamea en la fotografía de Weston *Wind-fire*, tal que sesgo extático que se entrevera en el carácter retentivo de la imagen. *Dancer-danger* –como rezaba Man Ray en su montaje–. Las continuidades semánticas entre señales científicas –el aura de Baraduc o el aura histórica–, conceptos filosóficos –el aura en Benjamin o las *Pathosformel* en Warburg– y el uso del cuerpo femenino como soporte alegórico –la bailarina como materialización de la fuerza de vida o aura, como metáfora y metonimia del movimiento en cine y fotografía– son constantes en el fin de siglo hasta el período de entreguerras.

Finalmente, la escena se cierra con la petición de Nora, quien demanda a Cristina que le ayude a recogerse nuevamente el pelo. A través de este simbolismo físico, Ibsen señala que el baile desmesurado de Nora sólo formó parte de un estado de excepción y se deja languidecer nuevamente al personaje en su regreso a la contención burguesa.

Por su parte, el drama de Strindberg *La señorita Julia* se inicia con un baile desbocado, por cuya ejecución Julia va a ser obligada a pagar un elevado coste social. Se trata nuevamente de un caso de baile frenético y la danza se convierte en un eufemismo para denotar una sexualidad desbordante que asedia a la protagonista. No obstante, si algún epíteto diferencia el estilo de escritura de Strindberg del de Ibsen, éste es su tendencia hacia lo

vulgar y soez, su preferencia por dejar dichos y no sólo intuidos los modos de insulto que se profesan los personajes. He aquí algunos diálogos de esta obra referentes al vibrante baile de Julia:

“JEAN.– ¡Esta noche la señorita Julia está completamente loca!

KRISTIN.– ¡Vaya, ya llegaste!

JEAN.– Acompañé al conde a la estación, y, al volver, pasé junto al hórreo, y entré a bailar un poco, y allí estaba la señorita, dirigiendo el baile, con el guardabosque. Pero en cuanto me vio, vino derecha hacia mí y me sacó a bailar el vals. Y se puso a bailar el vals, que..., vaya, como nunca he visto bailar. ¡Te digo que está loca!

KRISTIN.– Siempre lo ha estado, pero desde luego, nunca como en estos catorce días últimos, desde que se rompió el noviazgo.” (Strindberg 1996: 31)

“JEAN.– [...] Llegaría incluso a decir que no es fina. Hace un momento, cuando estaba bailando en el hórreo, le quitó el guardabosque a Anna, que estaba con él, invitándole sin más a bailar. Eso no está bien, pero es lo que pasa siempre que los señores quieren aparentar llaneza..., ¡pues que se vuelvan ordinarios...! ¡Pero lozana sí que está! ¡Estupenda! ¡Qué hombros!, ¡y qué...!, bueno, etcétera.” (Strindberg 1996: 33)

“SEÑORITA.– (*Seca.*) ¡Si lo ve será que tiene buena vista! (*A Kristin.*) ¡Llena como media botella y ciérrala bien...! Ande, Jean, venga a bailar conmigo...

JEAN.– (*Haciéndose el remolón.*) No quiero ser descortés con nadie, pero es que le había prometido este baile a Kristin...

SEÑORITA.– Con ella baila otro, ¿de acuerdo, Kristin? ¿No me quieres prestar a Jean?” (Strindberg 1996: 34)

Julia es vista bailando con, entre otros muchos hombres, el guardabosques, saltándose con ello las diferencias de clase social. Su insolencia para con las normas sociales es perseverante. No sólo baila alocadamente, con un hombre que pertenece a una clase social inferior, sino que además es ella quien elige a los compañeros de un baile al que se le otorgan tres rombos. Inmoderada, excesiva, reprochable. Así es presentada Julia, quien bailaba fuera de sí. La desmesura en los movimientos y su negativa a atenerse a las normas sociales es punto de partida de la obra de Strindberg. A través del incumplimiento en los modos de baile, el personaje de Julia nos muestra dos estructuras relacionales sobre las que se constituye lo social: por un lado, son los hombres quienes deciden cómo y con quién han de bailar las mujeres y no al contrario; por otro lado, sólo ha de bailarse con aquellos que comparten la misma clase social. En definitiva, a través de la socialización del movimiento se expresa una ideología heteropatriarcal y burguesa.

Asimismo, hay un momento de la obra en que, además del ímpetu en la danza de Julia, se entrevé en la protagonista el atisbo de violencia fúrica de las bacantes. Se trata de una escena en la que una mancillada e inocente Julia recupera el juicio y se muestra dispuesta a renunciar a sus privilegios de clase para ponerse a la altura de su propio horizonte ético: no dejarse pisotear ni por su padre ni por su amante. En vez de huir con Jean para mantener su honor social, toma la decisión, que más tarde no obstante traicionará, de quedarse y afrontar el castigo. Es en ese momento cuando aparece una Julia sangrienta y vengativa que busca resarcir la injusticia que se ha cometido con ella y que, como Judith, Salomé o Ágave, decide defenderse:

“SEÑORITA.— (*Se acerca al tajo, como atraída por él contra su voluntad.*) No, todavía no quiero irme, no puedo..., tengo que ver..., ¡silencio!, se oye un coche ahí fuera... (*Escucha, sin dejar de mirar el tajo y el hacha.*) ¡Piensa que no soy capaz de contemplar la sangre! ¡Piensa que soy tan débil que...! Lo que querría es ver tu sangre, tu cabeza sobre un tajo..., ver tu sexo entero flotando en un lago como ése..., ¡pienso que sería capaz de beber en tu cráneo, que querría lavarme los pies en tu pecho, comer tu corazón asado! ¡Piensas que soy débil, piensas que te quiero, porque mi tierra ardiente deseó tu semilla, piensas que voy a llevar en mi vientre tu progenie, y alimentarla con mi sangre..., dar a luz a tu hijo y adoptar el apellido...!, aunque yo diría que tú no tienes apellido. ¡Que voy a convertirme en señora del guardabarrera, o madame muladar...!, so perro, que llevas mi collar al cuello, so criado que llevas mi señal en los botones, ¡yo, tenerte a medias, con mi cocinera!, ¡yo, rival de mi propia criada! ¡Santo cielo! ¡Piensas que soy débil y quiero huir! Pues mira, no, me quedo... ¡Y pase lo que pase! ¡Mi padre vuelve a casa..., encuentra su escritorio descerrajado..., su dinero desaparecido! Y llama..., por ese timbre..., dos timbrazos para el criado..., y manda al comisario...! ¡Y entonces yo lo cuento todo! ¡Todo! ¡Ay, qué bien me sentará poner fin a todo esto..., si es que tiene fin...! ¡Y él, en tanto, tiene un ataque y se muere...! Y terminamos todos de una vez... ¡Y habrá descanso..., descanso..., descanso eterno...! ¡Y las armas se cruzan sobre el ataúd, la raza condal se extingue...!, ¡y la de los criados continúa en un hospicio, ganas sus laureles en el arroyo y termina en la cárcel!” (Strindberg 1996: 67-68)

Asimismo, la voluntad insistente de Helmer por suavizar los gestos de Nora para que armonicen en una contención coreográfica mona y graciosa nos da cuenta de lo siguiente. Se busca hacer de todo atisbo de vida una receta. En la determinación del paso de baile tiene lugar una suerte de alquimia formal en la que los elementos, si bien no son eliminados y siguen formando parte del proceso, pierden todas sus propiedades y se consigue desactivar todo aquello que queda tocado por la formalización. Es decir, Nora y Julia pueden bailar, pero poco queda ya de la iniciática fuerza del baile en la permitida formalización de gestos y movimientos. Eliminado lo grotesco, atemperado lo excesivo,

también lo sublime se desdibuja y el inicial goce queda reconfigurado en un apacible, indiferente e incluso ridículo confort. Éste llena, satura la realidad con lo mediocre, con aquello que, justamente en su sentido etimológico, es incapaz de alcanzar la cumbre o de sumergirse en lo subterráneo, porque queda siempre a mitad de la montaña. No obstante, tal medianía insulsa ni colma la existencia ni la desborda, pues sólo consigue saciarla de un formalismo ligero, frívolo, tontorrón, el cual solapa peligrosamente su ideología en lo intrascendente. Se trata de una medianía que ni siquiera tiene que ver con un arte de la prudencia a lo Gracián o un equilibrio aristotélico concebido y plasmado a conciencia. Es, por el contrario, una forma de picardía pueril pero empalagosa que nada dice pero que, no obstante, se adhiere fuertemente a los cuerpos y unta su superficialidad a todo atisbo de expresión incontrolada hasta arrinconarla. Se trata nuevamente de eso que Nietzsche llamaba “el miedo al vecino”: llamar la atención lo justo para ser bien considerado dentro del entorno social que uno habita, pero no hacerlo en demasía para no verse abocado a renunciar a los privilegios sociales que otorga plegarse a la exigencia de la norma. Es la atracción contradictoria del fetiche de la mercancía: la frialdad de aquello que responde a un estándar industrializado, pero que posee paralelamente la calidez del deseo. Es el reflejo de la naturaleza de la fantasía erótica de Helmer: por un lado, ella es elaborada al extremo y se materializa en un preciosismo que regulariza el deseo dentro de un gran número de normas, precisiones y equilibrios –Nora ha de bailar de una manera pícaro pero no obvia, inocente pero no asexual, juguetona mas no escandalosa, atrevida pero no amenazante–; por otro lado, entre tanto arte de los pormenores, simultáneamente el deseo de Helmer responde a los estereotipos más ramplones, vulgares y precarios de la sexualidad heteropatriarcal y a una estandarización burguesa del disfrute, es decir, responde a una muy ensayada pero nada cultivada, socialmente aceptada pero vacua e insustancial, retórica de la cortesía amorosa.

Observando detenidamente esa medianía que consume los goces del mundo, es de señalar que el declive de la categoría estética de lo sublime en relación a la danza tiene también que ver con la expulsión de la categoría de lo grotesco. Si se expulsa el exceso de lo dionisiaco, si se trata de moderar el movimiento, de “estetizar” las pulsiones de lo dionisiaco, nos encontramos con un baile mediano, soso, creado no para ser danzado, sino para ser mirado –registro en el que la danza se constituye en cuanto que imagen y no en tanto que experiencia–. Por tanto, no hay ya simplemente que bailar, que arrojar a lo excesivo con

los ojos cerrados, sino que hay que bailar como si estuviésemos siendo mirados, con la autoconciencia de un ojo omnividente. La reconfiguración del sentido del movimiento, el desplazamiento semántico y la reglamentación en su ejecución, tiene que ver con la inserción de la dimensión visual en el espacio representativo de la danza. Hay que bailar como si estuviésemos siendo mirados, paralelamente hay que bailar y mirarse bailando. Esto es una consecuencia de la contaminación de lo dionisiaco en el régimen de lo apolíneo o una voluntad por “apolineizar” la experiencia dionisiaca, de la confusión que se está dando entre regímenes plásticos y expresivos, y de la voluntad por hacer coincidir los regímenes de lo visible y lo visto. Se produce, pues, una conciencia social del baile, una conciencia autorreferencial desde fuera: verse a uno mismo como si una mirada nos estuviese observando desde el exterior, apropiarse e interiorizar ese ver como viéndose. Por ello el baile ha de prepararse, ensayarse, ejercitarse hasta que sea formalmente armonioso. Warburg y Benjamin, ya en el primer tercio del siglo XX, emplazarán de modo extrínseco el movimiento o fuerza de vida como objeto de la mirada a través de los ya mentados conceptos de aura y *Pathosformel*, como referente creado para poder ser mirado al convertirse en sesgo en la imagen, lugar que contiene una traza de lo dionisiaco.

“NORA: Sólo para coserme el disfraz. Dios mío, está usted imposible. (*Se sienta en el sofá.*) Sea bueno, doctor Rank; mañana verá lo bien que bailo; entonces pensará que lo hago para usted... y para Torvald, claro... se comprende. (*Saca artículos de la caja.*) Doctor, siéntese aquí y le mostraré algo.” (Ibsen 2006: 62)

- **ESTIGMATIZAR**

Se observa también que el adjetivo “loca” es persistente en ambas obras. El desenfreno tiene que ver con una enajenación que ya no es entendida como simple anomia –tal que infracción de la norma–, sino como anormalidad –desviación de lo normal–, y se tratará de buscar una razón que dé cuenta de tal transgresión.²⁶⁹ La patología será un modo de

²⁶⁹ Es Baudrillard (2000: 26-27) quien establece una diferencia relevante para la configuración de lo político entre anomia, anormalidad y anomalía. En primer lugar, anomia refiere aquello “que escapa a la jurisdicción de la ley”, “la infracción de un sistema determinado”, aspecto “peligroso y desviante”. En segundo término, anormalidad refiere “aquello que escapa a la jurisdicción de la norma” entendida ésta como razón estadística, curvatura o promedio. Finalmente, el término de anomalía denota aquello que “interviene en un campo aleatorio, estadístico, un campo de variaciones y de modulaciones que ya no conoce margen o de aquella transgresión característica de la ley, ya que todo esto está rebajado en la ecuación estadística y operacional”; es decir, la anomalía se trata de una alternancia de orden “misterioso”, ya que hay una infracción de un estado de cosas pero de tal estado “ya no sabemos si es un sistema de causas y efectos”. Por lo tanto, ésta última

justificación persistente para las razones de acción de nuestras protagonistas Nora y Julia. En *Casa de muñecas* Rank busca un motivo científico del frenesí: éste ha de tener que ver con una razón uterina, con un posible embarazo. La justificación científica del exceso sigue por tanto el mismo paradigma de la histeria, cuyo paroxismo se explicaba como enfermedad causada por un útero móvil que se agitaba por un incontrolable deseo sexual que se obligaba a reprimir. En *La señorita Julia* el descrédito se dará ya no en base a una pretendida histeria o embarazo, sino aludiendo al carácter patógeno de la menstruación, la cual circunscribiría el cuerpo de las mujeres dentro de la categoría del celo animal.

“JEAN.– (*Entra solo.*) ¡La verdad es que está loca! ¡Qué manera de bailar! Y la gente no hace más que sonreírse de ella a sus espaldas. ¿Qué piensas tú de esto, Kristin?
KRISTIN.– Pues que tiene los días esos y entonces se porta siempre de una manera rara. Pero, ¿no vienes a bailar conmigo ahora?
JEAN.– No te habrás enfadado conmigo porque falté...
KRISTIN.– ¡No, qué va...! Yo no me enfado por tan poca cosa, eso lo sabes tú muy bien; y además sé cuál es mi sitio...” (Strindberg 1996: 36)

- ANIÑAR

Además, tanto la fase maniaco-epiléptica que a está a punto de sobrellevar a Nora y que Julia se permite desde el inicio de la obra, con funestas consecuencias sociales para ella, no sólo atienden a razones patológicas. Se deslegitiman también sus acciones a través de la infantilización de ambos personajes. Esta estrategia retórica desprestigia la fuerza que momentáneamente ejercen contra el orden social sobreimpuesto, pues transforma las decisiones de las protagonistas en un juego de niños que poco tiene que ver con una resolución adulta. Tiene lugar con ello una moralización, patologización y descrédito del arrebató fúrico. Dioniso, en su estado puramente excesivo, queda renombrado como histeria femenina, síntoma de una época en que aquello que pasó tras los muros del hospital de la Salpêtrière en París se acabó convirtiendo en la estructura epistémica a partir de la cual se pensó la sociedad occidental del *fin-de-siècle* (véase Chauvelot 2001/ Didi-Huberman 2007).

“JEAN.– ¿Cómo que de qué? ¿Es que es usted una niña, con veinticinco años? ¿No sabe lo peligroso que es jugar con fuego?

configura un aspecto “anodino e inexplicable”, “mutante” y configurará las tres figuras de la transpolítica que Baudrillard desarrolla: el obeso, el rehén, lo obsceno.

SEÑORITA.— No para mí, ¡estoy asegurada!
JEAN.— (*Andaz.*) ¡No, qué va a estarlo! ¡Y aunque lo esté, hay material inflamable cerca!
SEÑORITA.— ¿Es usted el material ese?
JEAN.— ¡Claro! Pero no porque sea yo, sino porque soy hombre, y joven.
SEÑORITA.— Y de buen aspecto... ¡qué increíble fatuidad! ¡Un don Juan y todo!, ¿eh? ¡O un casto José! ¡Mira que si nos resulta un casto José! (Strindberg 1996: 42)

Los calificativos “loca” o “niña” se convirtieron en un lenguaje común desde el que desacreditar las demandas de las mujeres. Sin embargo, la estrategia política consistía no sólo en obligarlas a depender de otros y supeditar su voluntad a la decisión de quien se arroga el consejo experto. Contradictoriamente, tal ingenuidad no sólo buscaba legitimar su supuesta falta de criterio y una vulnerabilidad que requería de un protectorado masculino, sino que asimismo les culpaba del deseo de los hombres. En palabras de Jean, es la inconsciencia de Julia la responsable del frenesí que él siente y, para no hacerse cargo de su propio deseo, busca culpar a Julia tachando su ingenuidad de provocación.

En ese proceso de infantilización de los personajes femeninos tiene además lugar la exigencia de una cierta impostación virginal sobre el baile. Además de los numerosos diminutivos con que Nora es referida —“mi pajarito”, “pobrecita”, “Norita”, “hada”, “jovencita”, “ojitos de paloma asustada”—, los cuales aminoran y desacreditan cualquier atisbo de autonomía en la volición del personaje o ápice de responsabilidad en las decisiones que toma, se persigue también que el baile represente la ingenuidad de una sacra Lolita; es decir, la danza de aquella que permanece inconsciente de los efectos de sus acciones pero que, entretanto, posee también una ingenuidad vampírica a ojos de la heteronormatividad.

“HELMER: Sí, ¿no es cierto, mi propia y amada Nora? ¡Oh!, no sé si sabes... cuando vamos a una fiesta... ¿sabes por qué te hablo tan poco, te mantengo lejos de mí, apenas si te dirijo una mirada a hurtadillas y oculta...? ¿Sabes por qué lo hago? Porque entonces imagino que eres mi amante secreta, mi joven y misteriosa prometida, y que nadie supone que hay algo entre nosotros dos.
NORA: Oh, sí, sí; ya sé que todos tus pensamientos son para mí.
HELMER: Y cuando nos marchamos, al colocar el chal sobre tus hermosos jóvenes hombros..., cuando con él rodeo esa nuca maravillosa..., imagino que eres mi joven novia, que acabamos de llegar de la boda, que por primera vez te llevo a mi hogar..., que por primera vez estoy a solas contigo, totalmente a solas contigo, ¡mi joven y temblorosa preciosura! En toda la noche no he tenido otro anhelo sino

por ti. Me ardía la sangre al verte saltar y girar con la tarantela..., no pude resistir más tiempo; por eso te traje tan pronto...

NORA: ¡Vete ahora, Torvald! Apártate de mí. No quiero nada de eso.

HELMER: ¿Qué quieres decir? Estás bromeando, Norita. ¿Quiero, quiero? ¿No soy tu marido acaso...?” (Ibsen 2006: 89)

En el inconsciente óptico de Helmer, al ver a su mujer bailando la tarantela con tal engañoso recato, salta la imagen de la niña con la que creyó casarse e imagina de nuevo la noche de bodas como espacio simbólico de deseo; es decir, desde la narración del imaginario heteronormativo y ayudándonos de la clarividencia analítica de Monique Wittig (1980) y Gayle Rubin (1986), Helmer rememora aquel suceso como el instante en que el varón se apodera de la supuesta inocencia de la virgen e inscribe su cuerpo en el orden sexo-político “mujer” a través de la penetración. Se observa, pues, que en el imaginario del drama moderno aparecen nuevamente las fantasías del cuerpo andrógino de las que ya daba cuenta la inscripción literaria del mito de Salomé en el fin de siglo a través de Flaubert, Mallarmé y Wilde. La androginia que califica a la mujer virginal también se le presupone a la mujer caída, es decir, a toda aquella mujer que excede el severo marco de la cándida esposa y madre. En concreto, éste será el caso de Julia en la obra de Strindberg, cuya locura es asociada con una educación confusa respecto al papel social que le corresponde a la mujer. La madre de Julia prefirió ser concubina a esposa de su padre ya que, ajena a la degradación social que suponía convivir fuera del matrimonio, prefirió conservar su libertad. Asimismo, Julia fue educada como se hacía con los chicos, tal y como ella expresa con ahínco:

“SEÑORITA.– [...] Yo vine al mundo..., contra los deseos de mi madre, al menos eso es lo que he creído entender. Y mi madre decidió darme una educación natural, salvaje, y encima, enseñarme todo lo que debe aprender un chico, a fin de que yo sirviera de muestra de que la mujer vale tanto como el hombre. Tuve que ir vestida de chico, y aprender a cuidar caballos, aunque sin ir nunca al establo; tuve que aprender a ensillar y desensillar y a ir de caza; ¡y hasta intentó enseñarme agricultura! Y en la finca se obligaba a los hombres a hacer cosas de mujeres, y a las mujeres cosas de hombres..., con consecuencia de que nos vimos en seguida al borde de la ruina y nos convertimos en el hazmerreír de la comarca. Finalmente, mi padre se tuvo que dar cuenta de lo que estaba pasando, se sacudió la fascinación en que vivía y se rebeló, de modo que las cosas cambiaron. [...]” (Strindberg 1996: 56-57)

“JEAN.– ¿No quiere usted a su padre, señorita Julia?

SEÑORITA.– ¡Enormemente!, ¡pero también le he odiado sin duda alguna! ¡Y probablemente sin darme cuenta de ello! ¡Pero es él quien me educó en el desprecio a mi propio sexo, medio hombre y medio mujer! ¿De quién es la culpa de lo que ha

pasado?, ¿de mi padre, de mi madre, mía? ¿Mía? ¿Tengo yo algo que sea mío? No tengo siquiera un pensamiento que no haya recibido de mi madre, y lo último, eso de que todos los seres humanos somos iguales, eso lo recibí de él, de mi prometido... ¡y por eso mismo lo llamo bribón! [...]” (Strindberg 1996: 73)

El tema de las virago o mujeres-hombre fue persistente en el siglo XIX –como ha quedado ya reseñado en el primer capítulo de esta tesis–. En este siglo, como desarrolla Marina de la Hermosa (2012), da comienzo la patologización de la homosexualidad con Westphal en 1869, del feminismo como síntoma derivado de la tuberculosis con Faneu de la Cour en 1871, apareciendo ya en el siglo XX los conceptos dentro del plano clínico de “travestismo” –con Hirschfeld en 1910–, “transexualidad” – Hirschfeld en 1931, Claudwell en 1950 y Benjamin en 1953– y género –Money en 1947. Las mujeres-hombre o *tommies* englobaban a cualquier mujer que salía de los cánones de madre y esposa a los que la relegaba la moral burguesa, quedando asociados estereotipos tan dispares como la prostituta, la lesbiana, la mujer de sexualidad díscola o la trabajadora (véase Halberstam 2008: 74).²⁷⁰

Julia ha sido socializada en un entorno de inversión sexo-política, de *degeneración*, donde las funciones que se asignaban a cada respectivo género eran llevadas a cabo por el opuesto. Además, Julia ha sido educada en los dos modelos de socialización masculina. Por un lado, bajo el arquetipo del cuerpo obrero, aquel que desempeña las funciones relacionadas con la fuerza física. Por otro lado, bajo el modelo del varón burgués, el hombre que gestiona la propiedad y da las órdenes. Y sobre estas dos especificidades, las cuales llegan a ser incluso antagónicas en sus funciones, Julia ha sido educada en la masculinidad y, por tanto, en un rol que no habría de corresponderle como mujer, al igual que su madre, quien con anterioridad ya se saltó las normas de conducta que se le exigían. La amarga solución del

²⁷⁰ Halberstam dedica el capítulo segundo de su libro *Masculinidad femenina* a las sexualidades periféricas de las mujeres anteriores al siglo XX. He aquí una cita recalable respecto al estereotipo de las mujeres-hombres en el siglo XIX:

“*Tom* connota aspecto de chico en las mujeres, y una forma llamativa de masculinidad no convencional. Donogue señala: «A mediados del siglo XIX ‘tom’ significaba ‘una mujer masculina de ciudad’ o una prostituta; en la década de 1880 se refería a una mujer ‘a quien sólo le interesa socializar con las mujeres de su propio sexo’». De hecho, la conexión entre la prostituta y la mujer masculina es bastante frecuente en el siglo XIX, y podemos interpretar esta sinonimia como un indicador de la tendencia que había a categorizar a las mujeres en función de su disponibilidad para el matrimonio. Tanto la prostituta como la mujer masculina –y posiblemente predadora– exhiben deseos extramaritales y tienen tendencias sexuales agresivas. Rastrear el uso del término popular *tommy*, en realidad, nos da acceso a una historia particular de la masculinidad femenina y de su relación con lo que aparece a finales del siglo XIX como «desbianismo» o mujer invertida.” (Halberstam 2008: 74)

discurso de Julia es clara: nada que no se solucione con un matrimonio a tiempo y un hombre que finalmente tome las riendas de la situación y devuelva la circunstancia a su armónico estado natural. La moraleja contiene similar aspereza: infringir las normas sexo-políticas se paga con el escarnio público, tanto por parte de las clases inferiores –que dejarán de respetar a la clase dominante–, como de aquellos pertenecientes a la misma clase –que excluirán a la desobediente del grupo de amistades–.

La interseccionalidad de las categorías de género y clase es rotunda en *La señorita Julia*. Tanto su amante, el lacayo Jean, como la protagonista son dos polos excedentes del mundo burgués, dos personajes que cargan el uno contra el otro haciéndose culpables de los privilegios sociales a los que no pueden acceder. Jean y Julia, si bien se creen personajes antitéticos, son las dos caras de la misma moneda: aquello que queda al margen del orden del varón burgués. Por un lado, ese margen es el marcado por la mujer burguesa, quien posee la clase social pero no dispone de la autonomía económica y gestora, por lo que su posición es siempre dependiente, frágil, derivada de los privilegios del padre o marido. Este drama de la mujer burguesa también lo encontramos en *Casa de muñecas*. Los privilegios de Nora son derivados de la obediencia a su marido Helmer y cuando ella decide irse para no proseguir con la farsa social que constituye su matrimonio, renuncia en tal acto a todos sus derechos, es decir, al acceso a la propiedad y a la custodia de los hijos nacidos en el matrimonio. Por otro lado, el obrero tiene la libertad de acción del varón pero no posee los privilegios de clase, por lo que trata de seducir a la mujer burguesa para ascender en la escala social y hacerse valer a través de los mismos derechos que posee el hombre burgués, haciendo de la violación y el sexo extramarital modos legítimos de posesión y degradación social de las mujeres. Por lo tanto, Jean y Julia son presos del conde, el padre de la señorita Julia, el primero por ser lacayo y la segunda por ser mujer. Esto se muestra claramente en la escena final de la obra en que ambos sólo pueden comportarse como seres abúlicos que están privados de toda voluntad o iniciativa, atrapados en una asfixia social en la que no les queda más remedio que decidir entre morir o someterse al castigo del conde. Asimismo, este conflicto de clase aparece en que si bien Jean es un hombre casado con Cristina, otra criada del padre de Julia, el motivo del drama no es precisamente la infidelidad. La cuestión que añade peso a la deshonra de Julia es que el romance emborriona la férrea distancia que ha de darse entre clases sociales:

“KRISTIN.– *(Mira los vasos que hay sobre la mesa, medio llenos.)* ¿Habéis estado bebiendo juntos también?
JEAN.– ¡Sí!
KRISTIN.– ¡Uj...! ¡Mírame a los ojos!
JEAN.– ¡Sí!
KRISTIN.– ¡Pero, será posible! ¿Será posible...?
JEAN.– *(Después de vacilar un momento.)* ¡Sí, sí que lo es!
KRISTIN.– ¡Uj! ¡Nunca hubiera podido creer una cosa así! ¡No!, ¡Dios mío!, ¡qué horror!
JEAN.– ¿No me vas a decir que tienes celos de ella?
KRISTIN.– No, de ella no, si hubiera sido con Clara o Sofí, todavía, ¡entonces te habría sacado los ojos...! Sí, así es, no sé por qué, pero es así. ¡No, no, es repulsivo!
JEAN.– Entonces no estás enfadado con ella.
KRISTIN.– ¡No, no con ella, contigo! ¡Muy mal has hecho, muy mal! ¡Pobre chica...! ¡Y te diré una cosa! ¡No quiero seguir en una casa donde no se tiene respeto a los señores!
JEAN.– ¿Y por qué hay que tenerles respeto?
KRISTIN.– ¡Sí, sí, pregúntamelo tú, que te las das de listo! ¿Y quieres tú servir a gente que se comporta con tan poca decencia? Así se pierde la vergüenza, eso es lo que pienso.” (Strindberg 1996: 63-64)

En esta escena Jean le comenta a Cristina, su futura mujer, lo que ha ocurrido con Julia. El desliz de Jean y Julia altera el orden social al sesgar la recta separación entre estratos económicos. Las políticas sexuales se justifican no sólo en vías de mantener a las mujeres en la esfera reproductiva, sino que también responde a una separación de clases (véase Kate Millett 2010; Federici 2004; Molina Petit 2007). En ese sentido, Cristina revela el amor como una emoción burguesa y la seducción como un juego cuya permisividad responde a cánones sociales. Igualmente, los celos son mostrados como una sospecha incómoda que sólo las clases acomodadas pueden permitirse, pues el amor es ese remanente emocional en el que sólo los ociosos pueden entretenerse. Los celos son una enfermedad burguesa para la que una cocinera no puede permitirse la convalecencia. Los que no trabajan, se enamoran o, como señala Jean con crudeza:

“Para nosotros el amor es como un juego, cuando el trabajo nos deja tiempo libre, ¡pero para lo que no tenemos tiempo nunca es para pasarnos todo el día y toda la noche como ustedes! Pienso que está usted mala; seguro que está mala.” (Strindberg 1996: 61)

Si bien el drama moderno descubre la construcción social de ciertas categorías consideradas hasta entonces universales, asimismo, lo humano, en tanto que ambiguo común, queda desacreditado. Las “grandes emociones” ya no son tragedias o tema universal, sino que se

confiesan como privilegios de clase. Determinadas emociones sólo se dan en entornos concretos y el amor no es más que una afección burguesa. Con ello, todas las grandes emociones y vivencias comienzan a ser desmitificadas y el ser humano se ve obligado o a arrojarse a la enfermedad de las pasiones o a asumir una distancia crítica y política de sus impulsos, pues éstos ya no son más que productos derivados de una socialización jerárquica. Lo desbordante adquiere en los dramas de Strindberg e Ibsen un cariz sospechoso y lo que se inicia como un recelo literario, que se desenvuelve en forma de narración teatral, adquirirá una estructura analítica en las posiciones de Horkheimer y Adorno.

- **AISLAR**

Esta sucesiva secularización de lo trágico es paradigmática si se comparan los desenlaces de *Las Bacantes*, *Casa de muñecas* y *La señorita Julia*. Tanto Ágave como Nora cierran la obra marchándose, abandonando respectivamente la ciudad de Tebas y la casa familiar con Helmer. Sin embargo, sus retiradas difieren en lo esencial: mientras que Ágave parte acompañada de las bacantes, quienes serán sus compañeras de destierro, y el corifeo cierra la tragedia con unos versos, Nora es secundada más que por el eco del estrepitoso portazo con el que cierra la puerta. A su vez, Julia está tan aislada socialmente que, ausente de cómplices en quien apoyarse emocional e intelectualmente, no imagina mejor remedio que dilucidar su propia muerte a manos de Jean. El dionisismo quedó arrojado a los pies de las intrigas del mundo y las bacantes ahora quedarán aisladas, desconfiando de todo lazo que en un tiempo inmemorial tendieron entre ellas.

Complacer, ensayar, atemperar. Estigmatizar, aniñar, aislar. Tales verbos cobran una gravedad política en el tránsito de la tragedia al drama moderno, periplo en el que la configuración perfectamente delimitada de los espacios público y privado y la gestión sexo-política de los cuerpos tienen una relevancia central en tal proceso de decadencia. En la explicación de la capitulación de lo trágico en dramático, suele apelarse a unas categorías existenciales genéricas que, si bien dan cuenta de los grandes rasgos que atañen a la separación estética entre los dos modos de expresión, obvian que su ejecución sólo pudo llevarse a cabo a través de medidas sociales y políticas muy concretas, siendo la

consolidación del orden heteropatriarcal crucial en el creciente proceso hacia la mediocridad metafísica de la existencia.

Aislar. En este último verbo al que el drama moderno instiga, se denota la centralidad de la cuestión comunitaria como modo de poder, coacción y desarrollo de la norma. ¿Qué tipo de comunidad se articulaba entonces a través del espíritu trágico que propugnaba Nietzsche y en qué se diferencia ésta de la que configura el drama moderno? ¿Existe un espacio posible que pueda calificarse de comunidad trágica?

LA GESTIÓN DEL MUNUS

En el párrafo noveno de *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche presenta la distancia entre hombre y Dios como la escisión primigenia que posibilita la vida y el pensamiento. El ser humano se articula sobre una tensión que persevera entre lo irresoluble y lo ineludible, pues su problema originario es la relación con lo divino.

“Es así como, ya desde el principio, el primer problema filosófico revela, entre hombre y dios, una contradicción dolorosamente insoluble que se yergue como ineludible bloque rocoso en el umbral de toda cultura.” (Nietzsche 2007: 156)

Si bien ya se ha señalado esta cuestión en anteriores capítulos, no obstante, necesito ahora retomarla con una nueva finalidad: la de exponer la posibilidad o imposibilidad política de lo dionisiaco, es decir, su papel en la configuración de la comunidad.

El modo en que plantea Nietzsche este enigma hacia lo divino no es el de una Teodicea en que se busque caracterizarlo. Más bien, lo que Nietzsche desea poner de relieve es el lugar inevitable de la falta, de la carencia irreparable; es decir, el hiato –insalvable pero también inexcusable– entre lo humano y lo divino como espacio articulador de nuestra existencia. La vida se abre camino desde una paradoja que no se presta a ser salvada, brecha en la que esperanza y melancolía –los dos rostros del miedo– echan un pulso. Sólo en tal distancia, en la imposibilidad de identificación con lo divino, en la ruptura del Uno, puede florecer el espacio donde lo humano se hace posible y la cultura se articula como necesidad para la supervivencia, como herramienta que constituye a los hombres a semejanza de los animales, quienes poseen otros instrumentos para resistir:

“El intelecto, como medio de conservación del individuo, desarrolla sus fuerzas principales fingiendo, puesto que éste es el medio merced al cual sobreviven los individuos débiles y poco robustos, como aquellos a quienes les ha sido negado servirse en la lucha por la existencia, de cuernos, o de la afilada dentadura del animal de rapiña.” (Nietzsche 1980: 4)

Por lo tanto, sólo en la apertura queda contenido, se deja decir, el gozne. Esta dialéctica ser humano-Dios atañe no sólo a un sentido desnudo de la existencia, sino a la configuración de lo político, de la *polis*. Se requiere necesariamente de la separación para que lo común pueda tener lugar; es decir, el espacio del *entre* se vuelve imprescindible para que se otorgue la posibilidad de un *con*, pues sólo en el espacio de la escisión se abre la potencialidad y conciencia del vínculo. Quedamos ligados sólo en y a través de lo separado, ya que únicamente en la medida que algo está disgregado cabe interrogarse acerca de la manera en que lo escindido puede nuevamente ensamblarse. Es ese lapso-uniión entre lo humano y lo divino aquello que precisamente genera la posibilidad y necesidad de lo dionisiaco, inclinación a través de la cual trata de quebrarse aquello que me sujeta –el principio de individuación– para hacerse uno partícipe de aquello informe-impensable y subyugarse a la comunión con un estado de naturaleza.

Nietzsche, desde esta cuestión fundacional para el concepto de espíritu trágico, abre en el fin de siglo una teoría de lo comunitario articulada no ya desde la teoría política propiamente dicha, sino desde un horizonte estético. Aquí reside una cuestión radicalmente innovadora del pensamiento nietzscheano respecto a los clásicos del pensamiento político y que será la piedra de toque para la necesidad de desarrollar una estética por parte de la teoría crítica con la Escuela de Frankfurt, pues habrá que plantearse –citando a Adorno– que “escribir un poema después de Auschwitz es barbarie.” Nietzsche, en su relectura del fenómeno trágico, abre la cuestión estética de lo dionisiaco como elemento principal en la cuestión comunitaria.

En las últimas dos décadas, a raíz de la publicación de *Communitas* de Roberto Esposito en 1998, la gestión del *munus* –monema desde el que se construye la sintaxis y semántica de lo comunitario que se explicará más adelante– se ha tornado una cuestión central en busca de la articulación de una reflexión novedosa acerca de lo político. No obstante, precisamente en el despliegue analítico de la noción de comunidad, término que se declina de múltiples modos y consta de variopintas autorías, Esposito soslaya el papel de Nietzsche en esta

genealogía de la teoría de lo comunitario, dejando entre Kant y Heidegger un silencio estacional –el del lugar del siglo XIX en la configuración comunitaria–. Bien es cierto que posteriormente en su libro *Immunitas*, publicado originalmente en 2002, otorga a la época decimonónica un papel de absoluta relevancia en la conformación contemporánea de la comunidad. A través de la relación entre el desarrollo de los Estados-Nación, las políticas del higienismo, la biología celular y el desarrollo de las vacunas, Esposito establece en *Immunitas* el vínculo entre paradigma inmunitario y biopolítica. Sin embargo, Nietzsche es leído políticamente por Esposito a través de las lecturas que realizan de este autor Heidegger y Bataille.

Este mutismo de Esposito es el que me gustaría, si bien no nombrar con aplomo y severidad, sí al menos comenzar a pronunciar con prudente sigilo en este último párrafo previo a las conclusiones del capítulo. La tesis que argumentaré es la siguiente. Al situar como origen del conflicto en lo humano la distancia con lo divino, Nietzsche pone el foco de su sistema filosófico en la separación, en el *entre* que nos condena a la necesidad e imposibilidad del *con*, y hace con ello del *cum* la cuestión gravitacional de su filosofía. Sin embargo, desde mi punto de vista, ese *cum* nietzscheano no es todavía el de una teoría política propiamente dicha o, si acaso, es sólo el *cum* del fracaso de tal potencialidad. A través de Nietzsche queda constancia de la degradación de todo dionisismo que se intente traducir a una teoría comunitaria. Ello se debe a que en Nietzsche no se trata del *cum* de la comunidad sino de aquel de la comunión; es decir, no es la inclinación por lo comunitario, sino por lo “fusional” o fundente, lo que encontramos en nuestro alemán solitario.

Con ello me posiciono frente a la lectura que Sloterdijk hace del dionisismo como una suerte de epifanía socialista, interpretación del paroxismo ante cuyo abismo Nietzsche desea emplazar la conveniente profilaxis apolínea. Así se pronuncia Sloterdijk refiriéndose al siguiente fragmento de *El Nacimiento de la Tragedia*, en el cual señalo con corchetes aquellas secciones del texto de Nietzsche que Sloterdijk omite con puntos suspensivos al citarlo, y subrayo también en el texto de Sloterdijk aquellos términos que me parecen especialmente reseñables para su análisis de lo comunitario en Nietzsche:

“Bajo el encanto de lo dionisiaco no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre; también aquí la naturaleza enajenada, enemiga o sojuzgada vuelve a festejar su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre. [Entonces la tierra regala

espontáneamente sus dones y los animales rapaces que habitan en las peñas y el desierto se acercan en son de paz. El carro de Dioniso, cubierto de flores y coronas, es conducido bajo el yugo del tigre y la pantera. Si transformáramos el «himno a la alegría» de Beethoven en una pintura y, dando rienda suelta a su imaginación, contempláramos a millones de seres aterrados mordiendo el polvo, podríamos acercarnos al sentido de lo dionisiaco:] aquí el esclavo es libre, se derriban todas las rígidas y hostiles limitaciones que la miseria, la arbitrariedad o la «frívola moda» han impuesto a los hombres. Es ahora cuando, gracias al evangelio de la armonía universal, cualquiera se siente no sólo 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 2000: 105-107; citado también en Sloterdijk 2000: 67)

“Si el texto continuara como comienza, hoy podría considerarse *El Nacimiento de la tragedia* como un manifiesto socialista capaz de resistir la comparación con *El manifiesto comunista*. La obra podría interpretarse como el escrito programático de un socialismo estético, como la Carta Magna de una fraternité cósmica; [...]

Mas cuando el delirante coro, compuesto de sonidos, cuerpos y de deseos, se aproxima, se abre el abismo del origen, al que el sujeto individualizado no puede querer regresar por nada en el mundo. [...] Lo que antes parecía una feliz disolución, ahora se convierte en atroz desmembramiento; lo que afirmaba desear la nostalgia, retrocede ahora, en el momento de su cumplimiento, ante el horror con un sentimiento definitivo de náusea. El impulso a la unificación repentinamente se convierte en rabia de separación, el *Éros* del retorno al seno de la tierra y del grupo se transforma en el pánico de la disolución y en el horror de la vulvocracia socialista.

Éste es el momento decisivo. El cortejo báquico se disgrega en este momento, y mientras que la mayoría de los bárbaros dionisiacos en celo no cesan de bramar, una noble minoría se separa y se pone bajo las órdenes de la voluntad griega de cultura. ¡Fuera, pues, los bárbaros dionisiacos de Oriente! ¡Fuera la orgiástica sexualidad del culto a la primavera! ¡Fuera la constricción a la promiscuidad corporal entre la gente y otros sujetos poco apetecibles! ¡Fuera esa bobada izquierdo-ecologista de todos abrazados! Aquí se necesita una intervención apolínea; aquí debe interponerse un principio masculino autoconsciente e individualista, uno, que con su pureza y capacidad selectiva, sea capaz de enfrentarse a toda esa obscena confusión. Antes de que los dionisianos comunes puedan convertirse en dionisianos griegos y nietzscheanos, tienen que pasar por una especie de purificación previa. A esto le llamaré, siguiendo la descripción del propio Nietzsche, la “precensura dórica”. Ya se ha aludido al hecho de que la Grecia arcaica levantaba un dique masculino contra la corriente dionisiaca; ésta resistía heroicamente el “desenfrenado desbordamiento sexual” tan característico de las noches de *Walpurgis* del Dionisos barbárico. La construcción del dique dórico se hacía así responsable de este “repugnante bebedizo de bruzas compuesto de voluptuosidad y crueldad... se quede aquí sin fuerza.” Las tentativas dionisiaco-femeninas de inundación chocan contra la “actitud de mayestática repulsa de Apolo” (KSA I/ 33 y 32)” (Sloterdijk 2000: 67-69)

Para Sloterdijk, hay dos actitudes ante lo dionisiaco que quedan señaladas en *El Nacimiento de la Tragedia*: por un lado, el dionisismo desnudo y, por otro, el dionisismo censurado. Como ya he comentado en anteriores capítulos, el desbordamiento en Nietzsche conlleva una dimensión abismática y un punto de no retorno ante el que hay que decidir: antes de sucumbir en lo insondable, sin esperanza de regreso a lo cotidiano –acción que llevaría a cabo un “dionisismo bárbaro” o dionisismo desnudo–, es necesario aprender a disfrutar del vértigo sin necesidad de arrojarse al abismo –la llamada “precensura dórica” o profilaxis apolínea frente a lo dionisiaco–.

Para hacer esta lectura de Nietzsche, Sloterdijk acude con recurrencia al tropo sexo-político –sentencia de por sí omnipresente en el sistema nietzscheano–. El dionisismo comporta el polo femenino de la naturaleza, lo desbordante e informe; frente a él se sitúa el régimen masculino de lo apolíneo, que impone una individuación ordenadora del mundo. Amén de las ya mentadas críticas feministas a esta dicotomía desde la que queda planteado el espíritu trágico, tema recurrente de nuestra crítica desde la inicial figura de Salomé. Les conmino entonces a que pasemos directamente a ver de qué manera Sloterdijk explica la noción de lo dionisiaco como comunidad en Nietzsche.

¿A qué se debe la necesidad de la higiene apolínea frente al abismo? ¿De qué modo se constituye la fusión dionisiaca? Para Sloterdijk, abrazo cósmico y utopía socialista funcionan como sinónimos. Sloterdijk no imagina la posibilidad de una noción del cum apolítica y ahistórica, de tal manera que comunidad y fusión quedan equiparadas como términos parejos. Ambas son los elementos que constituyen esa desintegración del principio de individuación en la armonía universal del estado dionisiaco, asíntota que –según Sloterdijk– persigue el sueño fraternal del socialismo utópico. Sí, esa seductora fantasía en la cual todos y todas alcanzaremos el éxtasis, mano a mano, hombro con hombro, desde la bonhomía exclamatoria de ese “proletarios del mundo uníos” y la armonizada proclama del “escucha hermano la canción de la alegría”, explotando finalmente en una comunidad amalgamada de misticismo materialista, “hippismo” politizado y baile festivalero en tono de bienaventuranza socialista musicalizada.

Sloterdijk abre una lectura novedosa que sitúa no sólo a Nietzsche, sino también a Marx, como literatos equivalentes dentro de la estética de la Modernidad decimonónica y, por lo

tanto, asimila el lenguaje político y el estético como manifestaciones parejas dentro de una misma narrativa histórica. No obstante, disiento del análisis de Sloterdijk acerca de este aspecto de la noción de comunidad en Nietzsche. La lectura de Sloterdijk sobre el paroxismo prima la visión de una suerte de comunismo alegre y festivo en el cual los hombres se abrazan finalmente como iguales, tanto entre ellos como con la naturaleza, a pesar de que finalmente sea este entusiasmo inocente el que conlleve su desmembración comunitaria, pues una vez finalizado el éxtasis, frente al delirio de la ausencia del nombre y de la ruptura del principio de individuación, la rutina se impone nuevamente reclamando una apolínea y formalizable gravedad.

Por lo tanto, Sloterdijk piensa en el dionisismo como una categoría que se da en lo histórico. Sin embargo, desde la lectura que voy a proponer, para Nietzsche existe una dimensión que no queda contenida en lo social; es decir, una dimensión ahistórica –no reducible a una genealogía de categorías históricas–, la cual conforma el estado verdaderamente excepcional del dionisismo. En este sentido, considero que la cuestión radical a la hora de llevar a cabo una lectura del pensamiento nietzscheano –aquello que es diferencia clave en la interpretación– es cómo se posiciona el o la hermeneuta acerca de la cuestión sobre la posibilidad o imposibilidad del ser humano de cancelar, aislar, desactivar su contexto sociocultural e histórico; es decir, dejar de hacer historia para llevar a cabo una metafísica, teología o gnosticismo (nihilista). Y según uno se sitúe a un lado u otro de la balanza, la lectura de Nietzsche variará ostensiblemente y hallaremos en Nietzsche o bien un pensador de lo comunitario –la lectura que propone Sloterdijk– o de lo “fusional” o fundente –la interpretación que deseo plantearles en este apartado–.

Por consiguiente, considero que Nietzsche no perseguía una utopía comunitaria de lo dionisiaco en lo humano, sino que lo que buscaba era una comunión con la naturaleza que excedía este sentido de comunidad política. Sostengo, pues, que comunión y comunidad no son términos equivalentes en Nietzsche. Para argumentar esta tesis recurriré a la terminología en alemán que usa el autor. Recurriendo a la etimología utilizada por Nietzsche plantearé además que la divergencia entre las nociones de comunidad y comunión plantea también una diferencia dimensional en los modos de comprensión del *munus*, produciéndose principalmente una pérdida de volúmenes –profundidad, altura y planos– en el declive de lo trágico a lo dramático. ¿Por qué lo común nietzscheano no hace

referencia a lo comunitario sino más bien a lo fundente? Articularé en dos secciones esta tesis. En primer lugar, voy a contraponer las nociones de *Einheit* y *Gemeinschaft* en Nietzsche. Seguidamente estableceré una distinción entre las nociones de carga y falta, términos que también han quedado asimilados de modo parejo en la teoría política y que, sin embargo, considero que es necesario separar.

- **EINHEITSGEFÜHL VERSUS GEMEINSCHAFT**

El primer argumento que deseo exponer hace referencia a la propia terminología que utiliza Nietzsche cuando habla de la capitulación a lo dionisiaco como comunión con un estado de naturaleza. En concreto la expresión utilizada por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* es la siguiente: “*einem übermächtigen Einheitsgeföhle weichen, welches an das Herz der Natur zurückführt.*” (Nietzsche 2014: 52) Siguiendo esta vez mi propia traducción, lo dionisiaco refiere al “despertar de un mayestático (poderoso en estado superlativo) sentimiento de unidad que conduce de retorno al corazón de la naturaleza”. Nietzsche nos habla de sentimiento de unidad (*Einheitsgeföhle*) y no de comunidad (*Gemeinschaft*).

No obstante, no trataré de desarrollar una lectura que disienta de la tesis de un mistagogo mercedamente respetado como Sloterdijk sin recapitular antes algunas referencias que apoyen mi argumento centrado en la terminología y etimología utilizadas. He aquí las siguientes citas –resultado de mi traducción al castellano y subrayando aquellos términos que considero más relevantes para apoyar mi argumento–, en las que encontramos referida la unión y no lo comunitario como elemento articulador del estado dionisiaco:

“Jetzt, bei dem Evangelium der Weltenharmonie, fühlt sich Jeder mit seinem Nächsten nicht nur vereinigt, versöhnt, verschmolzen, sondern eins, als ob der Schleier der Maja zerrissen wäre und nur noch in Fetzen vor dem geheimnisvollen Ur-Einen herumflattere.” (“Ahora, en [durante] el Evangelio de la Armonía de los Mundos, se siente cada uno/ cualquiera con su prójimo no sólo (re)unificado, (re)conciliado, (re)unido/ fundido, sino uno, como si el velo de Maya estuviese rasgado y ahora, todavía en jirones, revolotease en derredor ante el misterioso Uno originario.”) (Nietzsche 2014: 15; véase también Nietzsche 2007: 106-107)

“Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.” (“El ser humano ya no es artista, sino que se ha tornado obra de arte: se desvela aquí la violencia/ el poder artístico de la

naturaleza toda, para la más elevada satisfacción del deleite del Uno originario, bajo el estremecimiento del delirio.”) (Nietzsche 2014: 15; véase también Nietzsche 2007: 107)

“[...] andererseits als rauschvolle Wirklichkeit, die wiederum des Einzelnen nicht achtet, sondern sogar das Individuum zu vernichten und durch eine mystische Einheitsempfindung zu erlösen sucht.” (“por otro lado, como una realidad delirante/ embriagada, la cual sin embargo no presta atención al individuo, sino que incluso lo destruye y busca liberarlo a través de una sensación mística de unidad.”) (Nietzsche 2014: 15; véase también Nietzsche 2007: 108)

“Hier muss nun ausgesprochen werden, dass diese von den neueren Menschen so sehnsüchtig angeschaute Harmonie, ja Einheit des Menschen mit der Natur, für die Schiller das Kunstwort "naiv" in Geltung gebracht hat, keinesfalls ein so einfacher, sich von selbst ergebender, gleichsam unvermeidlicher Zustand ist, dem wir an der Pforte jeder Kultur, als einem Paradies der Menschheit begegnen müssten: dies konnte nur eine Zeit glauben, die den Emil Rousseau's sich auch als Künstler zu denken suchte und in Homer einen solchen am Herzen der Natur erzogenen Künstler Emil gefunden zu haben wähnte.” (“Aquí ha de ser ahora pronunciado que esta armonía que los nuevos seres humanos contemplan con anhelo —sí, la unidad del ser humano con la naturaleza—, para la cual Schiller puso de relieve la palabra artística «naiv», de ningún modo es un estado tan fácil que se desprenda de sí mismo, y que asimismo sea inevitable como para que debiésemos darnos de bruces con él a la puerta de cada cultura, como un paraíso de la humanidad. Esto sólo lo pudo creer un tiempo que buscó pensarse también como artista a través del Emilio de Rousseau y que deliró creyendo haber encontrado en Homero un Emilio criado como artista en el corazón de la naturaleza.”) (Nietzsche 2014: 20; véase también Nietzsche 2007: 117-118)

La continuidad que articula tales citas es la recurrencia a la terminología del *ein* en Nietzsche para pronunciarse sobre lo dionisiaco. Es importante señalar precisamente el término utilizado —*Einheit* (unidad)—, pues es el léxico de un dispositivo “fusional” —hacerse unidad o partícipes del Uno originario (*Ur-Ein*)— y no de un esquema participativo en el que prime el carácter relacional separado o la preposición *entre*. Aquí se abre una primera ruptura etimológica y una discontinuidad que se manifiesta en la brecha de la traducción entre el castellano y el alemán de los términos nietzscheanos. Nietzsche, al introducir el estado de embriaguez, fusión y delirio del impulso dionisiaco, no habla inicialmente de *Gemeinschaft*, sino de *Einheitsgefühl*, *vereinigen*, *Einheitsempfindung*, *Ur-Ein*. No habla, pues, de lo común, sino de lo uno; no remite a la raíz de lo compartido, sino de lo unitario. Es decir, el impulso dionisiaco, allí donde queda disuelto y liberado el principio de individuación, tiene antes que ver en su sentido de unidad con un estado de comunión —término castellano que propongo para aproximarse con mayor lealtad a Nietzsche— que con una acepción de comunidad.

Es Esposito quien da cuenta del peso político que queda contenido en la etimología del término *communitas* en su libro titulado con el mismo nombre. Esposito registra dos acepciones principales del sustantivo *communitas* y el correspondiente adjetivo *communis*. En primer lugar, *communitas* refiere a aquello común en oposición a privado, aquello “que no es propio, que empieza allí donde lo propio termina”, “lo que concierne a más de uno, a muchos o a todos, y que por lo tanto es «público» en contraposición a «privado», o «general» (pero también «colectivo») en contraste con «particular».” (Esposito 2003: 25-26). En segundo lugar, la etimología de la *communitas* hace hincapié en el *munus*, monema que, como señala Esposito (2003: 26), tiene que ver con la noción de deber en sus tres variantes: en tanto que *onus* (obligación o cargo), tal que *officium* (función, empleo o puesto), o como *donum* (en tanto que don o intercambio).

Respecto a la noción de comunión, Esposito (2003: 34-40) también da cuenta de ella al exponer cómo lo comunitario se transforma en problema político a través de la aparición de la *res publica christiana*, a la cual *Leviatán* de Hobbes dedica la tercera parte del libro, y la compleja noción del término teológico-político *koinónía* que en su origen griego hacía alusión a nociones como participación, pertenencia, asociación e incluso amistad. Como señala Lacoste (2007: 268-274), *koinónía* deriva en los vocablos latinos *communio* (“puesta en común, posesión común, rasgos comunes, carácter común, a veces comunidad”) y *communicatio* (“formar parte de”, “tomar parte en común”). No obstante, *koinónía* no es un sinónimo absoluto de los mismos ya que el término griego, con los significados añadidos en el Nuevo Testamento, acabó convertido en un término polivalente que reúne las siguientes acepciones: “participación de todos en el mismo don de Dios que actualizan el cuerpo y la sangre del Señor”, “asociación con la vida de Dios que ofrece ese don”, “unión con Cristo que resulta de ello”, “vínculos fraternales que son sus consecuencias”, “forma de vida comunitaria que los actualiza”, “espíritu desinteresado de repartición manifestado en la ayuda material a las Iglesias pobres y a las misiones del Evangelio” o “asociación con las promesas y sufrimientos del Evangelio” (Lacoste 2007: 270).

Si bien Esposito se centra en las consecuencias políticas del término en sus acepciones de participación y representación, considero que éste, en su vertiente más derivada del misticismo, nos va a permitir atender con mayor fidelidad al impulso dionisiaco que Nietzsche propone. El término *koinónía* hace alusión a la intervención en la unión a modo

de sacramento y, respecto a lo dionisiaco, sería el término en castellano –junto con las nociones de unidad o fusión– que mejor podría dar cuenta de ese hacerse partícipe en la unión liberado del principio de individuación, es decir, en tanto que se participa en la acción de unir antes que en una propiedad de lo unitario.²⁷¹ ¿Pretendo con esta lectura de lo dionisiaco como comunión presentar a Nietzsche como un cristiano enmascarado? La respuesta es negativa. Sin embargo, sí que considero que la terminología cristiana nos permite dar cuenta etimológica de la inversión de valores que Nietzsche realiza respecto al cristianismo, siendo ciertamente él mismo quien alude en numerosas ocasiones a tal vocabulario para introducir la visión dionisiaca del mundo. De hecho, sin salirnos del mismo texto de *El Nacimiento de la Tragedia*, Nietzsche ya presenta inicialmente el sentimiento de unidad del impulso dionisiaco como inclinación evangélica: “*Evangelium der Weltenharmonie*”.

La comunión nos habla de una noción de fusión, unión o conciliación que presupone el estado de excepción al principio de individuación, haciéndonos, a través del sobrecogimiento para el que el cuerpo sirve de medio, partícipes de lo informe. Comunión es una participación de lo común en tanto que Uno, participación respecto a lo que une y, por ello, considero que este término, si bien no es utilizado directamente por Nietzsche en *El Nacimiento de la Tragedia* –el término *Kommunion*–, sí nos permite hacernos cargo, por un lado, del problema de la traducción de la unidad originaria del dionisismo y, por otro, de la cuestión política respecto a lo comunitario que se abre con la estética nietzscheana.²⁷²

²⁷¹ No obstante, *koinonía*, si bien es un término de referencia para aproximarse a lo que podría quedar expresado en la noción de experiencia o participación dionisiaca como unión o fusión con lo sublime, tampoco sería un término plenamente satisfactorio que se identifique con el paroxismo dionisiaco, pues hay una diferencia fundamental entre la noción de comunidad cristiana y aquella de comunión dionisiaca: la comunicabilidad y centralidad del anuncio que se da en la primera, respecto a la intraducibilidad o formalización siempre precaria, aunque también inevitable, de la experiencia dionisiaca. Como señalan Barbaglio y Dianich (1982: 150-167), la noción de comunidad cristiana se refiere a la iglesia entendida como “acontecimiento que se produce como comunión humana y religiosa en torno al anuncio del evangelio” y es rasgo central de la constitución de la comunión cristiana “la dimensión interpersonal del acontecimiento”, su cristalización en “las palabras y los hechos, es decir, en signos externos y verificables históricamente”. Por el contrario, en Nietzsche comienza una decadencia de la experiencia dionisiaca cuando se persigue su transmisión en la palabra, la cual es un intento errático y fallido de rozar lo dionisiaco. Asimismo, el intento de evangelización dionisiaca de Zaratustra tras sus diez años de retiro en la soledad de la montaña resulta un fracaso, pues en la ciudad –emblema de lo social– se burlan del eremita, quien conseguirá, si acaso, tan sólo constituir temporalmente una discretísima comunidad de amigos con los que realizará algunos tramos de su periplo.

²⁷² De hecho, el vocablo *Kommunion* sólo aparece en dos epístolas de Nietzsche de 1859, a su madre Franziska Nietzsche y al historiador del arte Wilhelm Pinder respectivamente, para referirse al servicio protestante y la irrupción del paseo dominical por este motivo (véase eKGWB/ BVN-1859, 60; eKGWB/ BVN-1859, 76).

Lo que trato de exponer es, justamente, que el paroxismo en Nietzsche no trata de la experiencia de articulación del *entre*, sino del quiebre momentáneo, intraducible e incommunicable de esa separación. La comunión tiene que ver con la descarga del vínculo-distancia y no con la repartición de una carga –concepto ensamblador de la comunidad–. De hecho, en alemán, el término que utiliza Nietzsche (*Einheit* y derivados) ni siquiera responde a una lógica del *cum*, pues frente al glosario derivado de lo *gemein* (lo común) –*Gemeinschaft*, *Vergemeinschaftung*–²⁷³, Nietzsche obvia tal acepción para inclinarse por una terminología de la unidad. La comunión, sentimiento de unidad o estado de fusión en Nietzsche no tiene que ver con lo común, sino con lo unitario; es decir, no se trata del *entre* de varios sino de la experiencia de un Uno totalizante y originario (*Ur-Ein*) que, no obstante, se expresa no como identidad, sino como falta o superpotencia en su calidad de acción o potencialidad relativa a lo informe, lo innombrable, lo indómito, lo embriagado, lo delirante.

Ahora bien, asumida la distancia entre la terminología del *Einheitsgefühl* y la de la *Gemeinschaft* y, por tanto, la intraducibilidad etimológica del paroxismo dentro de la lógica de la comunidad, ¿cabría articular la noción de fusión, unidad o comunión dentro una teoría política?, ¿podría todavía entenderse esta noción de unidad fundente en Nietzsche como,

²⁷³ Es Esposito (2003: 23-24) quien expone el significado para la filosofía política de estos términos. Por un lado, la sociología de la *Gemeinschaft*, el neocomunitarismo americano y diversas éticas de la comunicación hace hincapié en el concepto de comunidad como “pleno” o “todo” en el sentido de superabundancia “que en diversos dialectos indoeuropeos designa la «hinchazón», la «potencia» y, por ende, la «plenitud» del cuerpo social en cuanto *ethnos*, *Volk*, pueblo.” Por otro lado, *Vergemeinschaftung* es el término que se utiliza en la noción de comunidad weberiana, aquella que se vincula por un sentido de pertenencia que es –en palabras del propio Weber– “común pertenencia subjetivamente sentida (afectiva o tradicional) por los individuos que participan en ella.”

La distinción entre *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* se inaugura en el mundo contemporáneo con el libro *Comunidad y sociedad* del sociólogo alemán Ferdinand Tönnies publicado en 1887:

“Toda vida de conjunto, íntima, interior y exclusiva, deberá ser entendida, a nuestro parecer, como vida en comunidad. La sociedad es lo público, el mundo. Uno se encuentra en comunidad con los suyos desde el nacimiento, con todos los bienes y males a ello anejos. Se entra en sociedad como en lo extraño. [...] comunidad es la vida en común duradera y auténtica; sociedad es sólo una vida en común pasajera y aparente” (Tönnies 1949: 20-21).

Esta dicotomía se hereda en Max Weber, quien sustituye los términos *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* por *Vergemeinschaftung* y *Vergesellschaftung* en su ensayo de 1922 *Economía y sociedad. Esbozo de psicología comprensiva*, aunque ya en el ensayo de Georg Simmel de 1908 *Untersuchung über die Formen der Vergesellschaftung* se hacía alusión al concepto de asociación en lo social o configuración de la sociedad. La distinción weberiana aparecía inicialmente en su ensayo “Soziologische Grundbegriffe”, publicado póstumamente en 1921 (Weber había muerto en 1920). Posteriormente Marianne Weber publica ese ensayo de nuevo formando parte del primer capítulo del referido texto *Wirtschaft und Gesellschaft. Grundriß der verstehenden Soziologie*.

Por comunidad Max Weber entiende una relación social que “se inspira en el sentimiento subjetivo (afectivo o tradicional) de los partícipes de constituir un todo”, mientras que sociedad se refiere a una relación social que se fundamenta en “una compensación de intereses por motivos racionales (de fines o de valores) o también en una unión de intereses con igual motivación.” (Weber 1993: 33)

por ejemplo, un correlato político de la noción medieval de participación o de la hobbesiana sumisión al poder soberano, y así salvar el carácter político del dionisismo nietzscheano? Si así fuese, cabría entonces la posibilidad de sembrar a partir del nietzscheano *Einheitsgefühl* las bases para articular una comunidad política. No obstante, considero que si bien esto podría abrirnos una línea de investigación que diese seguimiento a Nietzsche desde la Modernidad, no ya decimonónica sino la de los siglos XVI-XVIII, no son éstas las acepciones que encontramos en Nietzsche por los siguientes motivos.

En primer lugar, en Hobbes el Estado se estructura mediante una verticalidad en la que los sujetos se someten al poder soberano para, en su negación de la relación horizontal entre iguales, justamente posibilitar la convivencia entre los ciudadanos. Es decir, a través de la verticalidad, se anula la horizontalidad precisamente para posibilitarla. En la medida que todos quedan sometidos a una relación jerárquica con el padre, quedan todos sujetos en cuanto hijos; se garantiza entonces la horizontalidad eliminando toda relación en lo plano. Como señala Esposito (2003: 42):

“El Estado-Leviatán coincide con la disociación de toda atadura, con la abolición de toda relación social extraña al intercambio vertical protección-obediencia. [...] Lo que se sacrifica es precisamente el *cum* entre los hombres, y por lo tanto, en cierto modo, a los propios hombres.”

Según esta articulación de la comunidad, basada en la capitulación a un poder superior al que el individuo cede su voluntad como sujeto, pareciésemos hallar en Nietzsche una suerte de hobbesianismo contemporáneo, ya que la participación del paroxismo implicaría justamente una cesión ante lo monstruoso mayestático de aquellas sujeciones que le construyen a uno en cuanto individuo en el plano horizontal de la ciudadanía, pues toda norma social queda abolida durante la entrega a lo dionisiaco. La cuestión que queda planteada es, por lo tanto, en qué habría de distinguirse la comunidad hobbesiana y la comunión nietzscheana si podría decirse que en la primera, al igual que en la interrupción del principio de individuación del dionisismo, el sujeto también se encuentra desposeído de sí, pues no se pertenece enteramente en cuanto que no posee plenamente su subjetividad al subyugarse a un poder que lo supera y domina.

A pesar de esta analogía, considero que hay al menos una diferencia fundamental entre los planteamientos nietzscheano y hobbesiano, añadida a que Nietzsche se plantee lo comunitario desde un lenguaje estético-vital y Hobbes lo haga desde una teoría del Estado. Ésta es la siguiente: el sometimiento a lo informe en Nietzsche configura un espacio extrínseco a la ciudad, mientras que el sometimiento al poder soberano en Hobbes se produce como condición intrínseca al Estado. En el desbordamiento nietzscheano se trata, por lo tanto, de una disolución tanto del sujeto como del ciudadano, un estado anómalo y excepcional que se nos otorga en la experiencia dionisiaca y que, si acaso, define el marco de lo político porque es excrecencia de la ciudad condenada al ostracismo. Por el contrario, en Hobbes, ese sometimiento es intrínseco a la polis y entraña no una irregularidad excéntrica a la articulación de la vida cotidiana, sino justamente aquello que posibilita desde dentro la configuración del Estado y la relación contractual de la ciudadanía. En Nietzsche la verticalidad del sometimiento a lo dionisiaco es temible por su carácter agónico, potencialmente destructor, intuido como travesía sin retorno a la cotidianidad. En comparación a ello, y citando nuevamente a Esposito, la sumisión al poder soberano es en Hobbes precisamente aquello que permite adecuar obediencia y protección. Es en y a través de la capitulación al Leviatán como sobrevive y no como se pierde el ciudadano:

“El intercambio soberano entre protección y obediencia responde a esta potencia disolvente: conservar a los individuos mediante la aniquilación de todo vínculo entre ellos.” (Esposito 2003: 58)

En segundo término, respecto al concepto de participación de la *res christiana*, ¿podría hablarse del *Einheitsgefühl* nietzscheano en el sentido de participación en el entre comunitario como asistencia o participación derivada de la divinidad?

Considero que esto tampoco sería así, pues, en primer lugar, desde una observación puntillosa del asunto, en lo dionisiaco no se participa, sino que más bien se sucumbe; es decir, no se da una derivación degradada del paroxismo a modo de reflejo o representación de lo divino, sino que el sujeto explota en lo dionisiaco. No se trata, pues, de una comunión cristiana en su sentido político, sino, si acaso, de una comunión que enlaza con el misticismo. Es lo dionisiaco aquello que se hace partícipe a través de nosotros y no nosotros los que nos hacemos partícipes a través de lo dionisiaco. Lo dionisiaco no se deja

siquiera conquistar o colonizar por nuestra presencia; por el contrario, somos seducidos e instrumentalizados por lo dionisiaco e, inexorablemente, sucumbimos ante su influjo.

En segundo lugar, hallamos un contrargumento que gira en torno a la disparidad de afectos para rebatir una interpretación política del dionisismo nietzscheano. Como señala Esposito (2003: 37), el concepto de participación de la *koinonía* cristiana en San Agustín tiene que ver “con el dramatismo expropiativo del antiguo *munus*: no se participa de la gloria del Resucitado, sino del sufrimiento y la sangre de la Cruz.” El punto de inflexión de Nietzsche sobre la participación dionisiaca en relación a la noción de participación medieval sería justamente la corrección afectiva que realiza *Ensayo de Autocrítica* y *Así habló Zaratustra* sobre *El Nacimiento de la Tragedia*: lo dionisiaco no es una participación exclusiva del dolor y el sufrimiento, del abismo del horror que propone el espíritu romántico atormentado, sino también de la superabundancia y la potencia que propone el epicureísmo y el espíritu jovial de Zaratustra. Se da una reescritura de lo sublime terrorífico que aparecía inicialmente en Burke a través de *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello* (1756) y se heredaba en Kant, hacia lo sublime jovial.

Atendiendo a estas notas de demarcación respecto a la teoría hobbesiana del estado y la noción de res cristiana, considero que el *Einheitsgefühl* en Nietzsche no es todavía una noción política sino, por el contrario, excesiva al lenguaje político y, quizá por eso, dado su carácter extrínseco, precisamente el marco que configura los límites de la comunidad política. Lo dionisiaco es entonces, si acaso, una noción política por su carácter marginal a la *polis*, por ser espacio que da cuenta del límite, de la excepcionalidad, por ser aquella tendencia asintótica que nunca va a poder darse en el lenguaje de la ciudad a no ser que sea debidamente degradada, atemperada y devaluada –finalidad de las diferentes ortopedias que constreñían la danza en *Casa de muñecas* y *La señorita Julia*–. En la reescritura y devaluación de lo trágico a lo dramático se busca hacer acontecer al dionisismo desde el *uno* del *Einheitsgefühl* hasta el *entre* que vincula la separación iniciática de lo comunitario. Ésta es justamente la excentricidad de las Bacantes que trata de ser reconfigurada en el drama moderno, reinscripción del movimiento cuyo objetivo es inmunizar a la comunidad a través de la preventiva dosificación e interiorización de su veneno. Los bailes de Julia y Nora son la vacuna que se extrae del veneno de las Bacantes.

La centralidad del concepto de exención en la articulación de la comunidad es expuesta por Esposito en *Immunitas*. Si bien inmunidad es un término polisémico, de cuya variedad de significados Esposito da cuenta detallada en su obra, en este primer aspecto en que estoy tratando de argumentar la constitución del dionisismo nietzscheano en márgenes comunitarios o inmunitarios, me interesa rescatar su procedencia desde el vocabulario médico-biológico.

Como señala Esposito (2005: 17-18), la inmunidad consiste en una reacción que persigue “reproducir en forma controlada el mal del que debe proteger”, ejerciendo “una contrafuerza, que impide que otra fuerza se manifieste. Esto significa que el mecanismo de la inmunidad presupone la existencia del mal que debe enfrentar.” Es decir, frente al ataque directo, la estrategia vacunal u homeopática busca la protección de la vida a través de su negación. Mas ello se persigue –como indica Esposito– no a través del ejercicio de una “confrontación frontal”, sino más bien mediante “el rodeo y la neutralización”; es decir, integrando en el lenguaje de la comunidad, mediante tibias y controlables dosis, aquel mal que es amenaza, de modo que éste pueda sujetarse y quede anulado a través de su detección, reconocimiento e inclusión. En el paradigma inmunitario lo que prima ya no es una política de categorías binarias excluyentes, sino la inclusión del propio mal como parte de lo comunitario, la integración de parcelas suavizadas de aquello que nos intimida, la conversión de la exogamia amenazante en templada y controlable endogamia.

Habría de considerarse, por lo tanto, que una de las claves diferenciadoras del espíritu trágico y el dramático reside en la exterioridad de la que todavía disfrutaban los rituales orgiásticos de las bacantes frente a los bailes de Nora y Julia, los cuales se toleran ya dentro del marco de la polis. El salto que tiene lugar entre ambas obras es la travesía hacia un paradigma inmunitario y biopolítico de la comunidad. En *Las Bacantes*, la localización del rito dionisiaco en los márgenes de la ciudad se trata de un lenguaje cuya existencia, si bien extrínseca a lo político, es síntoma de lo juicioso y de la calidad comunitaria de la ciudad, como queda señalado en el subsiguiente diálogo –ya señalado con anterioridad en pos de otro argumento– entre el fundador de Tebas y el adivino Tiresias.

“CADMO. De toda la ciudad, ¿sólo bailaremos nosotros dos, honrando a Baco?
TIRESIAS. Somos los únicos sensatos, los otros no lo son.”
(Eurípides 2003: 193)

Cadmo y Tiresias son personajes que salvan el papel de lo dionisiaco, el cual el temor de Penteo desea eliminar. Las Bacantes no formaban parte del mundo de la *polis*. Sin embargo, expulsadas a una existencia en el monte, su papel cumplía una labor más política que la de cualquier ciudadano. Su forma de vida daba cuenta de los márgenes de la ciudad, de aquel límite en el que lo político comunitario se desdibuja y pierde su sentido de ser: aquella frontera en la que lo preposicional del “entre” comunitario se transforma en lo unitario generado a través de la disolución del principio de individuación y la embriaguez totalitaria de la “armonía universal”.

Las Bacantes son cuerpos lacanianos, es decir, la norma entendida y configurada desde un exceso que le es intrínseco a pesar de su localización como un afuera. La metáfora funciona en Lacan como condición de posibilidad de lenguaje ya que escinde significante y significado, generando con ello un juego abierto de usos que exceden la reglamentación del lenguaje desde su propio principio: la norma se crea desde su exceso, de por sí ya dentro de la norma, y es ese libertinaje la condición de posibilidad de la norma. Tanto norma como exceso han de ser pensados como una endogamia léxica, no hay un afuera, incluso el afuera del paisaje de las Bacantes externo a la ciudad es constitutivo y no secundario para la *polis*. Es decir, la *polis* se constituye desde un límite que, si bien extrínseco físicamente, no es por el contrario residual para la configuración de lo comunitario. El adivino Tiresias y Cadmo ponen de relieve esta génesis de lo político en la que la desproporción daba pie al marco de lo comunitario y en la cual, por tanto, lo dionisiaco no tiene un carácter residual: sólo los sensatos bailan. Si bien extrínseca a lo político, la acción báquica encuadraba el lienzo sobre el que se podía delimitar y pintar lo público. Dioniso es, en este sentido, un dios *marginal* – que da cuenta del límite– y, a causa de ello, un Dios cuya centralidad para entender el fenómeno de lo político es inapelable. Se abre entonces un interrogante para abordar el fenómeno de la decadencia de lo comunitario y lo dionisiaco: ¿tiene ello que ver con una pérdida de la comunión como límite extrínseco de su orden?

Penteo no quiso aceptar a Dioniso como dios legítimo. Consideraba que Dioniso había enloquecido a las mujeres de Tebas, incluyendo a su madre Ágave, y ahora éstas vagaban errantes por el monte realizando ritos orgiásticos y despedazando animales. Penteo no reconocía el estatuto olímpico de Dioniso, mas no por omisión de su poder, sino porque Penteo consideraba que el frenesí de las mujeres se amparaba tras las faldas de una excusa.

En la mente de Penteo, Dioniso era el pretexto religioso del que hacían uso las mujeres para abandonar el espacio privado e inclinarse por el sexo y la violencia más allá no sólo de los hogares a los que pertenecían, sino también de los confines del universo urbano. La postura de Penteo es síntoma del contexto de tragedia degradada que según Nietzsche constituía la escritura de Eurípides, en la que los personajes van quedando encerrados dentro de sus dramas psicológicos y se configuran cada vez más como individuos, como seres humanos contingentes y finitos y, del mismo modo, como contingentes y finitas quedan también caracterizadas y constituidas sus acciones. El personaje ya no encarna una noción de destino, sino que personifica su tragedia individual, cuya inauguración y clausura se perpetran en el tiempo restringido que dura su propia vida.

Asimismo, es de añadir que tal declive en lo trágico tiene que ver con que Penteo está ya impostando en sus amenazas y miedos ante las orgías báquicas una de las claves del paradigma inmunitario: la reconversión de la amenaza extrínseca en atemperada fuerza que pueda contenerse en el espacio de la *polis*. Penteo pretendía definir los márgenes del espacio comunitario desde dentro, a través del contorno de aquel espacio que lo posibilita y origina: el *oikos* como espacio intrínseco cercado. Por el contrario, Dioniso desafiaba a Penteo poniendo un límite desde fuera que señalaba que la polis era sólo “un instante en” y no la estructura de los universos humanos posibles. La legitimidad de la norma no podía existir más que a través de su abuso.

Esta desconfianza de Penteo, que se traslada en una férrea defensa de la distinción entre espacio privado y espacio público, es aquello que se consolida en el drama moderno finisecular y que viene ya gestándose desde la caída literaria de lo trágico. En el siglo XIX se consolida la tajante escisión sexo-política entre espacio público y privado, lo cual es la cuestión palpitante tras el ansia de bailar y desbordarse de Nora y Julia: nuestras incomprendidas heroínas están redefiniendo los límites de espacios que les habían venido otorgados. Igualmente, la desacreditación del goce que comenzaba a explicitarse con Penteo se consolida en el drama moderno, donde toda tentación de exceso a una racionalidad práctica es, cuando no condenable, sí al menos risible. Véase el desnivel existente entre los personajes de Jean y Julia en la obra de Strindberg, respecto al cual tienen lugar dos diálogos sintomáticos:

“SEÑORITA. –No..., para gozar, dos días, ocho días, todo el tiempo que se pueda, y luego, pues... morir.

JEAN.– ¿Morir? ¡Qué tontería! ¡A mí me parece que sería mucho mejor poner un hotel!

SEÑORITA.– (*Sin oír lo que dice Jean.*) Junto al lago de Como donde el sol luce siempre, donde los laureles reverdecen en Navidad, donde relucen las naranjas...

JEAN.– El lago de Como es un verdadero charco, donde no hace más que llover, y yo no vi ninguna naranja allí, excepto en las tiendas de comestibles; pero es un sitio donde van muchos extranjeros, porque hay muchos chalets que se alquilan a parejas de enamorados, y ésa es una industria muy agradecida..., ¿y sabe usted por qué...? Pues porque los contratos de arrendamiento suelen ser por seis meses... ¡y ellos se van a las tres semanas!” (Strindberg 1996: 59)

“SEÑORITA.– Esto me pasa por haberle abierto mi corazón a un villano, por haber puesto en sus manos el honor de mi familia...

JEAN: ¡Deshonor, querrá decir! ¡Lo mejor es no beber, porque se suelta la lengua, ¡y la lengua, lo mejor es tenerla bien atada!

SEÑORITA.– ¡Oh, cómo me arrepiento! ¡Cómo me arrepiento! Si al menos usted me quisiese...” (Strindberg 1996: 60)

Lo dionisiaco ya no es aquello que desde el exceso da cuenta de los márgenes que configuran la *polis*, ya no es el estado de excepción que se necesita para dar cuenta de aquello que la polis sí puede asumir y constituir como propio, sino que se torna en aquello que hace peligrar el orden social. Y esto se debe no sólo a la conjunción de cinismo, carácter pragmático y racionalización de la trama que se instala sobre toda emoción desbordante –el sarcasmo al que el frenesí de Julia es permanentemente sometido por Jean–. Además, se reconfigura la función del habla en el espacio del exceso. En la algarabía del vino y la orgía no se trata ya de que no exista lenguaje posible, sino que se dice más de lo decible y deseable; es decir, se exhibe una verdad incómoda para el orden social, el cual se fundamenta sobre un conjunto de ficciones burguesas que todos sostienen. En Nietzsche nos encontrábamos héroes balbuceantes, Benjamin habla en el *Trauerspiel* del silencio del héroe, en la figura de Salomé nos encontrábamos una protagonista privada de la palabra que había de encontrar en la danza una suerte de grito. Mas ahora, con el drama de Strindberg, lo dionisiaco se reincorpora al lenguaje. Bajo sus efectos se dice, se habla, se cuenta más de lo necesario y, además, se hace en el marco del vocabulario de la *polis*. Por ello, aquello que se dice es relevante y peligroso para la comunidad y comienza a ser necesario reeducar a las mujeres en un baile modesto que va, poco a poco, inyectándose en la ciudad en confortables dosis.

- CARGA VERSUS FALTA

Tras la distinción de las nociones de *Einbeit* y *Gemeinschaft*, deseo exponer un segundo argumento para detallar qué sentido de fusión puede existir en el dionisismo nietzscheano. Considero que en la unidad del paroxismo no se trata del vínculo de una carga –la tesis que plantea Esposito respecto a la constitución de la comunidad–, sino de la unión a través una falta. Falta y carga son dos acepciones que requieren de desglose para poder entender una diferencia fundamental que ha sido pasada por alto en el análisis de la constitución comunitaria o que, al menos, no ha sido delimitada con la suficiente precisión. Es en tal distinción entre carga y falta donde sostengo que reside una última separación entre los sentidos de comunidad política y la comunión del dionisismo nietzscheano.

Me interesa rescatar ahora, a modo de apertura de esta última consideración, nuevamente el concepto de inmunidad de Esposito. En la figura del inmune –la cual cobra según Esposito un carácter medular en la configuración de la comunidad desde una primacía biopolítica que se erige a partir de finales del siglo XVIII– quedan subsumidos los conceptos de prerrogativa y dispensa, dualidad que nos sirve para dar cuenta de la tensión entre los términos de carga y falta. Esposito, con detallada propedéutica, da cuenta del término “inmune” del siguiente modo:

“[...] se llama inmune a quien no tiene a su cargo ninguna obligación respecto al *munus*, [...] exento de la obligación del *munus*.” (Esposito 2005: 14)

“la inmunidad es percibida como tal si se configura como una excepción a una regla que, en cambio, siguen todos los demás: inmune es quien está dispensado de cargas que otros deben llevar sobre sí.” (Esposito 2005: 15)

“[...] se llama inmune a quien no cumple con ningún deber, ya sea estatal o societario; quien está dispensado de esos deberes societarios que son comunes a todos. [...] liberados y exentos de la carga u obligación común.” (Esposito 2005: 15)

Frente al papel del inmune –que si bien integrado en la comunidad, adolece de obligación para/con ella–, Esposito plantea la constitución de la *communitas* como modo de repartición de una carga y así resume Jean-Luc Nancy este modo de configuración de lo comunitario:

“El *cum* es lo que vincula (si es un vínculo) o lo que junta (si es una juntura, un yugo, un yunta) el *munus* del *communis* cuya lógica o carga semántica [...] [es] el reparto de una carga, de un deber o de una tarea, y no la comunidad de una sustancia.” (Nancy en Esposito 2003: 16)

Siguiendo la argumentación de Esposito, la comunidad gestiona una carga mientras que la inmunidad da cuenta de una falta, la cual es en sí misma privación pero también privilegio. Carga y falta no son entonces sinónimos. Por un lado, la carga tiene un sentido de peso; de gravedad, contrato y obligación; de la exigencia que nos compromete con el “entre”, con el “respecto a” los demás y la constitución de un futuro del que hay que dar cuenta. Por tanto, la carga es el sostén de una obligación que hay que portar y cuya pesadez es, en consecuencia, afirmativa. Pesa porque de hecho está ahí, ineludible, constando de un modo insoslayable, la carga es definitivamente cuantitativamente pesada. Por otro lado, la falta es también un peso forzoso, mas no se trata ahora de una gravedad afirmativa, sino de una densidad que es, por el contrario, negativa, pues es aquella de lo excesivo por faltante. Es el peso de la ausencia, del no lugar, la gravedad que queda contenida en la melancolía, aquello que justamente pesa por no estar de manera fáctica pero que, sin embargo, es portado siempre a modo de horizonte inalcanzable, pero ineludible, que condiciona nuestra mirada. Se (so)porta un peso muerto y ausente, un vacío que lastra y ralentiza, una ausencia constitutiva es un peso faltante, la gravedad aporética que comporta todo no-lugar.

Por lo tanto, la contraposición entre falta y carga es justamente aquella diferencia entre el peso de una ausencia frente a aquel de la presencia, la gravedad de lo excesivo o de lo defectivo, de aquello que se nos impone ante la vista con ineludible exigencia –la obligación de retornar–, frente a aquel fracaso de lo que, si bien cargamos, no podemos sin embargo ver –el peso que se sostiene sobre las espaldas–. Nos encontramos nuevamente interpelados ante el enigma del Atlas –portador de la gravedad del mundo pero también sostén del vacío o la distancia infranqueable hacia al cosmos– o la interminable agonía de Sísifo –quien o bien sufre al portar un peso o bien al correr tras su pérdida o falta–. En este sentido, la gestión del *munus* desde el paradigma biopolítico se articula en torno a una dialéctica en que sobre la comunidad y la inmunidad basculan dos vertientes de la constitución de la *polis*. La comunidad necesita precisamente inmunizarse de aquello que perteneciéndole, nunca podrá formar parte de sí misma: negando la vida, queda ésta protegida –como bien señala Esposito–. Es un doble movimiento irresoluble, pero también

insoslayable. Por un lado, haciéndose cargo de la falta, olvida por momentos aquella obligación de la que tendrá que hacerse cargo, sosteniendo la ausencia queda liberado del peso afirmativo. Por otro lado, sosteniendo la carga del *munus*, prescinde por momentos de aquella falta que condiciona su horizonte de mirada, que obligará a sucumbir nuevamente al retorno. El peso o la carga, como la roca de Sísifo, es un punto ciego: se porta pero no se deja mirar. La falta, como la roca tras la que corre Sísifo, se puede contemplar en su ausencia y huida y, sin embargo, orientando y constituyéndose como horizonte en la mirada, no se deja portar, es un no-lugar *insoportable*. La carga es un peso soportable pero ciego. La falta es una ausencia visible pero insoportable.



5.5. Tiziano (1548-49), *Sísifo*. Museo del Prado, Madrid.

Immunitas y *communitas* conviven, pues, como dos caras de una misma moneda que, perteneciéndose, no pueden sin embargo transitar de modo simultáneo, quedando obligadas a convivir siempre de espaldas. La biopolítica –la tensión entre protección y

negación de la vida— es justamente la dialéctica que queda contenida en la metáfora del personaje mítico del Atlas —al que nada extrañamente acude el fin de siglo como en el caso de Aby Warburg para contraponerlo a la figura de la Ninfa y al que también recurre Nietzsche (2007: 157) para dar cuenta del enmascaramiento de lo dionisiaco bajo el símbolo prometeico— o de la maldición en la que agonizó Sísifo.

Falta es la obligación de Sísifo de retornar al origen en busca de un peso carente de sentido que acabará extraviando de nuevo; carga es su voluntad de creación y ascenso. Sísifo representa los dos polos invertidos del fenómeno del *munus*: lo común y lo inmune. Sólo se puede cargar aquello que se sujeta, aquello de lo cual nos hacemos sujetos; por el contrario, la falta es aquello en lo que estamos plenamente desposeídos, sin sujeción hacia una nada que, sin embargo, en su negatividad, configura y sostiene nuestra mirada. No puede pedirse a Sísifo que ascienda y descienda simultáneamente y, no obstante, ninguno de los dos movimientos es comprensible sin el otro, ambos son insoslayables. Sólo puede mirarse desde la distancia la carga cuando portamos la nada, en el camino de la melancolía o retorno; la mirada queda volcada sobre la nada cuando se sostiene la carga, en el camino de ida o la esperanza.

En este sentido, la comunión de lo dionisiaco es falta y no carga, porque es justamente la encarnación momentánea del estado inmune: aquel que queda exento de la obligación de las leyes comunitarias y que, por tanto, puede hacer uso de aquel privilegio de participación de la nada que a los comunes les está negado, alejándose por momentos de lo gravoso para participar de lo ligero, de ser ese nietzscheano *Geist der Schwere*. Por ello, también la comunión es solitaria o, si acaso, comunidad de solitarios, porque el entre que los une es el del sostén de la carencia que les permite mirar el peso afirmativo desde la distancia. El paradigma del inmune por excelencia sería lo dionisiaco: aquel estado que queda liberado de la sumisión a formas y a leyes que, por el contrario, sí atañen al resto de la sociedad.

¿Es entonces el sesgo de lo dionisiaco en lo apolíneo el modo de inmunización de la comunidad frente a lo dionisiaco? ¿Es la noción de aura, baile ante el abismo o la de *Pathosformel* un modo de vacunación frente al abismo al que lo dionisiaco obliga a ceder e inclinarse? ¿Es esa traza de lo dionisiaco la manera en que lo apolíneo se inmuniza frente a la pujanza de lo dionisiaco? ¿Son los bailes de Julia y Nora la vacuna frente a los ritos

orgiásticos de las Bacantes? Yo daría una respuesta afirmativa a todas estas cuestiones y, asimismo, añadiría que en el tránsito que discurre entre *El Nacimiento de la Tragedia* de Nietzsche y las diversas formalizaciones devaluadas a las que se somete el dionisismo entre el fin de siglo y el primer tercio del siglo XX, se observa un trayecto sobre-acelerado entre la constatación de la dialéctica Apolo-Dioniso como tensión excéntrica –los claros contornos que quedaban establecidos entre lo nietzscheano y lo apolíneo a pesar de requerirse mutuamente– y su remodelación como dialéctica intrínseca en que las fronteras son cada vez más porosas y la hibridación entre ambos polos una constante. Seguramente, la misma constatación nietzscheana de una Antigüedad basculándose entre fuerzas apolíneas y dionisiacas, a pesar de la inocencia y entusiasmo de aquello que se descubre por primera vez, era ya una iniciática forma de traición y devaluación de lo dionisiaco al intentar traducir el lenguaje de lo informe al de la palabra. El pecado de la indiscreción. Nuestra condena a callar todo aquello que no queremos que desaparezca o decaiga. La necesidad de guarecer en el silencio aquello que nos tienta, nos seduce, aquel vértigo que amamos. La obligación del paroxismo a sobrevivir en lo incomunicable, pues lo dionisiaco no puede “ponerse en común” –etimología de la noción de comunicación– sino que, si acaso, nos pone en lo común, el común negativo de la falta. Pero es que, y permítanme la llaneza del ejemplo, nunca funcionó demasiado bien el resumen o la explicación de una canción y ésta, cuando se da, no deja de ser una desvirtuación o intento fallido de música, una escritura fracturada y faltante de lo dionisiaco, precario simulacro o, si acaso, trampolín instrumental desde el que saltar al desbordamiento. El hilo musical, si bien derivado del orden musical de la existencia, no es su sinónimo.

En resumen, entre el espíritu trágico y el drama moderno nos encontramos la reconversión de un paradigma de exclusión o dialéctica extrínseca en un paradigma inmunitario o dialéctica intrínseca e híbrida. En *Las Bacantes*, a lo dionisiaco como estado de excepción a la Ley, se le cede un espacio fuera de la ciudad desde el que, por oposición, acaba marcando los márgenes de la comunidad. En esta tragedia, y de ahí el carácter ligeramente degradado desde el que Nietzsche la piensa, Penteo representa ya la duda que acecha al drama moderno: la sospecha sobre el lenguaje último que legitima lo dionisiaco y la voluntad de reescritura de la amenaza de lo dionisiaco excéntrico en un dionisismo interiorizado, homeopático y más modesto. Por lo tanto, la estrategia inmunitaria que desarrollará el drama moderno consistirá en inscribir lo dionisiaco dentro de la *polis*, de

modo que queden pequeñas trazas del mismo que, entreveradas y sin negar frontalmente el paroxismo, consigan desactivarlo y hacernos inmunes a lo dionisiaco a través de la participación en cuotas dosificadas, recetadas y tibias del mismo. Esposito habla de tal estrategia de rodeo y neutralización, la cual omite la oposición frontal con el mal del que nos debemos proteger como paradigma inmunitario de la vacuna y de la homeopatía, paradigma que, añadido, es también el propio de la conducta psicopática que impera en los modos de relación humana en la economía capitalista: la actitud engañosa, hipócrita, calculadora.

EL GENIO DE LA LÁMPARA

“He comprado tres puñales
para que me des la muerte.
El primero, indiferencia [...]
El segundo, de traición [...]
Y el tercero, acero frío.”

Rafael de León/ maestro Solano (1943), *Baladilla de los tres puñales*

En este capítulo he perseguido transitar desde la teoría estética hacia la política en tres pasos.

En primer lugar, se ha analizado la reconfiguración del voyeur teniendo en cuenta la distancia epistémica entre su prohibición y castigo en la mitología clásica y su posterior tolerancia, e incluso entronización, ya en el siglo XIX, como muestra el relato *Los dioses en el exilio* de Heinrich Heine y la popularización del fenómeno fotográfico. Este paso inicial me ha permitido establecer el nexo entre Walter Benjamin, cuya noción de aura se abordaba en el anterior capítulo, y el papel de la danza en el drama moderno, al ser la cuestión de la mirada y la fotografía cruciales para entender la reconfiguración de lo dionisiaco. El movimiento no sólo se reconfigura desde su propia acción dinámica, sino principalmente desde sus modos de ser mirado.

La creciente tolerancia social hacia la figura del fisgón ha servido de motivo en torno al cual exponer los rasgos genéricos que articulan la decadencia del género trágico en dramático. Una vez enunciadas las nociones más abstractas de tal declive, he desarrollado en el segundo apartado del capítulo cómo tal capitulación no es posible sino a través de un continuo de estrategias sexo-políticas que reconfiguran el papel de la danza en el fin de

siglo: hay un materialismo condicionante en la decadencia de lo trágico. Entre los modos de danza de la tragedia *Las Bacantes* y los dramas modernos *Casa de muñecas* y *La señorita Julia* median una serie de acciones que atemperan e higienizan el impulso dionisiaco en clave de estrategias heteropatriarcales y burguesas dirigidas a los sujetos políticos “mujer”. Éstas fueron medidas concretas hacia la desacreditación del goce: patologización del exceso, confinamiento de las mujeres en el espacio privado, castración de la dimensión extática del dionisismo, resignificación de las indómitas bacantes en sujetos aññados, irresponsables, histéricos y enfermos que han de dejar su voluntad en manos del marido y el Estado. Es decir, he sostenido a lo largo del capítulo que el exilio del espíritu trágico en la Modernidad –a pesar de los silencios al respecto de autores como Nietzsche– no se trató de un debate que sobrevolase exclusivamente una retórica abstracta y relativa a la filosofía, sino que fue un combate precisamente *encarnado*, sólo posible a través de estrategias sexo-políticas de control y descrédito de las mujeres. La muerte del espíritu trágico es un fenómeno que se asienta no en la lejanía aséptica de un sosegado mundo de las ideas, sino sobre la configuración de las condiciones materiales del capitalismo, la heteronormatividad y el patriarcado.

La configuración de la danza –fenómeno estético obviado por la teoría política canónica, centrada principalmente en la retórica del poder y el lenguaje del Estado– es, sin embargo, campo fundamental de análisis para abordar una genealogía de lo comunitario. Éste es el aspecto que se ha tratado en tercer lugar: de qué manera el impulso dionisiaco interviene o queda expulsado de la configuración política de la comunidad, si es parte o exceso del mundo de la polis, mostrándose cómo la danza en *Las Bacantes* responde a un paradigma de configuración de la comunidad desde el exceso, mientras que en los dramas modernos *Casa de muñecas* y *La señorita Julia*, el baile responde ya a un paradigma inmunitario.

Demos fin a este capítulo con una última escena de la obra de Ibsen. Nora pasa toda la obra preparando un baile para agradar y distraer a su marido. En cierto modo, el baile ha de resultar armónicamente atemperado, sin sobresaltos, pero ha de tener también un efecto hipnótico que ayude a gestionar y olvidar brevemente determinados dramas burgueses. Nora no baila ya para corroborar un exceso a la polis, sino para asegurar el espacio que ya se le ha otorgado en ella. El baile ha perdido su dimensión extática para convertirse en una atracción decorativa, plegada no sólo a las leyes del mundo, sino también, de manera aún

más estrecha, para decir las leyes de la sociedad. Del paroxismo excéntrico de las Bacantes se ha pasado a un ridículo dionisismo, al escándalo aburguesado del orgasmo fingido, estudiado y posado. A excepción del portazo final de la protagonista, el cual, dada la sosería del personaje, funciona como bálsamo reparador de su voluntad de lucha, el papel de las mujeres y de la danza en el drama moderno ha quedado sometido a la voluntad de decoración y adorno.

En este sentido, lo sintomático del drama moderno es que no se trata de un caso aislado que refiera con exclusividad al ámbito teatral, sino que expresa la banalización general en la que fue reconfigurada la fuerza de Salomé –la internacionalización del movimiento feminista y la irrupción de las mujeres como creadoras y sujetos artísticos en el espacio escénico– a partir del modernismo en el fin de siglo. Literalmente, la danza de Salomé fue convertida en objeto decorativo: la escénica Loïe Fuller acabó miniaturizada en estatuilla para mesilla de salón y las bailarinas se convirtieron en recurrente motivo que adormecía en las alcobas mientras decoraba el espacio privado. Las mujeres se quejaban, reclamaban lo que de hecho siempre fue suyo, y Salomé fue sometida a la estrategia del paradigma inmunitario: la transformación de la fuerza en adorno, del exceso en atemperada decoración, de lo innombrable en simetría hipnótica. Dar forma, si bien es inevitable para la constitución política de cualquier campo, es también la puerta que abre su traición. Les invito, pues, a adentrarnos al próximo y último capítulo: la conspiración de lo coreográfico o la perversión ornamental del dionisismo. *Tanzen, wollt ihr das? [...] die Tragödie beginnt.*



5.6. Raoul Larche (h. 1900), lamparilla de mesa Loie Fuller, colección privada.

CAPÍTULO SEXTO.

SOCIOLOGÍA DE LO DIONISIACO.
EL ORDENAMIENTO DE LO INFORME EN LA SOCIEDAD DE MASAS.

“Ved ahora a Jonás cogido como un ancla y como tal arrojado al mar. Al instante, éste se pone como una balsa de aceite, se tranquiliza; Jonás arrastra la galerna con él, dejando detrás de sí las aguas en calma. Desciende a las profundidades en el torbellino mismo de una conmoción tan ingobernable, que apenas tiene conciencia del momento en que se precipita en las fauces que, bostezantes, le están aguardando. Y la ballena cerró sus dientes de marfil, como otros tantos blancos cerrojos, sobre su prisionero. Entonces, en el vientre de la ballena, Jonás oró.”

Herman Melville (1851), *Moby Dick*

MARÍA ZAMBRANO Y LA INTIMIDAD DE LO SAGRADO

Si bien en el anterior capítulo no ha sido abordado, hay un texto que resulta ineludible en la historia de la filosofía cuando desea hablarse del ocaso de lo trágico. Es en *El hombre y lo divino*, publicado inicialmente en 1955, donde María Zambrano despliega una teogonía de la vida del espíritu trágico en la historia de la filosofía. Como si de una diégesis se tratase, nacimiento y muerte de la tragedia, sumados a algunos instantes de entusiasmo y zozobra en la relación entre el ser humano y lo divino, quedan narrados en esas páginas. La belleza con que se expone un pensamiento sobre lo trágico –acompañante agraciada de la lucidez de su escritora– es, en mi opinión, simplemente arrebatadora. Más aún si tenemos en cuenta que es una crítica a Hegel el punto de partida que inicia el libro. Sólo en boca de María Zambrano podía alcanzar Hegel tal tono de invitación a la armonía, la sensualidad y la delicadeza en lo filosófico, y convertir el carácter plomizo del idealismo alemán en ágil vuelo.

Según Zambrano, Hegel supuso un punto de inflexión en la aproximación a lo trágico: fue un instante determinante en el que quedó marcada la evidencia de su declive. Para Zambrano son dos los movimientos que lleva a cabo la filosofía hegeliana y que efectúan la decadencia de lo trágico: la noción de “espíritu” en la historia y la consolidación del “hombre interior”.

En primer lugar, según Zambrano, Hegel hace de la historia el marco de realización y cumplimiento de la noción de “espíritu”, el registro posible de la Idea. Al desaparecer una noción de trascendencia divina, es entonces cuando Hegel puede plantear la tesis de que es en la historia donde se despliega con carácter de necesidad el espíritu, con la consecuencia de que el individuo queda relegado a “máscara del logos”, “actor de la historia” y ésta, la historia, queda convertida en única “depositaria de sentido” (Zambrano 2012: 14). Con ello, Hegel salva la noción de historia de una condena certera tanto al ateísmo como al nihilismo, a los cuales, por el contrario, quedará relegada con el concepto de genealogía que abre Nietzsche y consolida Foucault. En el concepto de genealogía toda categoría, y los valores de verdad que a ella quedan asociados, permanecen sometidos a su hacerse en un proceso de construcción histórica; es decir, a su constitución allí donde las únicas causas que quedan aludidas son las referidas a lo humano en cuanto que comunidad política – causas económicas y materiales, enclaves y circunstancias históricos—. Por el contrario, en

Hegel lo trascendente no desaparece, tan sólo es sometido a una migración; la trascendencia es desplazada desde lo divino hacia lo histórico, obrando en la historia el nuevo espacio de realización y contención del “espíritu” –la historia se convierte en su sagrario–.

En segundo término, Hegel supuso para Zambrano la consolidación de la noción cristiana de “hombre interior”, la cual ya aparecía en San Pablo y San Agustín. Tal noción expresaba la absorción de Dios en el ser humano, quien ahora, a través de la introspección, ha de hallar en sí mismo la Verdad. Hacer de la historia el lugar de la divinidad conllevó un giro de lo divino trascendente a lo divino inmanente, reescribiendo tal noción cristiana del “hombre interior” en una suerte de despliegue histórico.²⁷⁴ Inicialmente, Hegel mostraba que no es posible vivir sin lo divino, sino que lo divino acontece siempre como una rémora ineludible; una vez desaparecido Dios, lo trascendente busca nuevos espacios de cumplimiento, y ahora la nomenclatura de lo divino se denomina historia. A continuación, lo divino y el ser humano quedaron volcados desde la trascendencia hacia una interioridad insalvable. Con todo ello se alcanzó una paradoja que recalca Zambrano: el ser humano anula la divinidad reabsorbiéndola en la historia, anula la trascendencia interiorizándola en el ser humano y sus procesos históricos.

“La emancipación de lo divino, que aparece en el pensamiento de Hegel, lleva al ser humano a una extraña situación pues se ha emancipado de lo divino heredándolo. [...]

Se trata de una nueva religión sin Dios, de la religión de lo humano. Y lo humano ha ascendido así a ocupar el puesto de lo divino. Al abolirse lo divino como tal, es decir, como trascendente al hombre, él vino a ocupar su sede vacante.” (Zambrano 2012: 19-20)

En esta interiorización de lo divino, el hombre ha acabado por devorarlo hasta su completa reabsorción en lo humano, erigiéndose a sí mismo como depositario y razón de lo divino, a modo de juez y parte. Es así como Zambrano explica la decadencia de la Modernidad

²⁷⁴ “«El hombre interior» de San Pablo y San Agustín, el protagonista del cristianismo, al haber absorbido a su Dios, se hacía inexorablemente exterior a sí mismo, se había desensimismado. El cristianismo al nacer había ensimismado al hombre volviéndolo hacia dentro, ya que “en el interior del hombre habita la verdad”. [...] La interioridad se había transferido a la historia y el hombre individuo se había hecho exterior a sí mismo. Su mismidad fundada en la verdad que lo habitaba quedaba ahora transferida a esa semideidad: la historia. Deidad entera como depositaria del espíritu absoluto, deidad a medias porque, como los dioses paganos, estaba creada, configurada por el hombre.” (Zambrano 2012: 17)

desde el idealismo alemán hasta el nihilismo de Nietzsche, todos ellos movimientos que se desplegaron cual efectos de una invaginación progresiva de lo divino. Primero pecó Hegel, quien persiguió en la historia una efectuación de lo trascendente. Luego Nietzsche remató gustoso la primigenia falta y, ante el abismo que separaba su filosofía de la comunidad política, buscó en su soledad recalcitrante, en esa abundancia incontenible que ante la ausencia de compañeros acabó desbordándose en locura, erigir al superhombre y hacer de sí mismo un dios ensimismado.²⁷⁵

Esta paradoja de la eliminación de lo divino a través de su herencia en lo humano encubre además un proceso reversible, un cante de ida y vuelta: si lo divino queda absorbido en lo humano, entonces lo propiamente humano queda también eliminado en esa desmesura de lo divino interiorizado. Y es que, para Zambrano, al igual que también señalaba Nietzsche, lo humano queda articulado precisamente en esa complejísima y delicada distancia con lo divino –tensión que se articula en la dialéctica separación-anhelo–. Frente a ello, en la intimidad migratoria de lo divino hacia un rescoldo interior y necesariamente histórico, en ese acortamiento de la distancia al revertir lo divino sobre el hombre mismo, se han perdido dos rasgos propios de lo humano: la resistencia y la medida.

En primer lugar, Zambrano habla de esa falta de resistencia como una carencia de interrogación. El hombre se ha vuelto débil a falta de confrontación con lo divino. No hay ya necesidad de pedir cuentas –gesto ahora inútil–, pues toda razón, de haberla, se halla contenida en los linderos humanos. A pesar de no haber obtenido nunca respuesta, no hay ya siquiera un quién abisal e imaginario al cual enfrentarse y reclamar nuestra contingencia, esta privación de lo absoluto a la que estamos sometidos. Ya nadie espera ni opone resistencia, no hay ya a quién ni pedir ni rendir cuentas, salvo, en todo caso, a uno mismo y a sus congéneres. Por ello, pedir razones a los dioses se ha convertido en el entretenimiento de tontos y locos. El interrogante ha quedado condenado al despilfarro metafísico y el asombro detenido en un sempiterno estado de hipnosis al que la pregunta, esa apertura de

²⁷⁵ “Tal acontecimiento, el más grave de cuantos pueden haber conmovido los tiempos actuales, se ha expresado con claridad en la filosofía: idealismo alemán, positivismo francés, marxismo, hasta llegar al materialismo inclusive. Entremezclado con la poesía, aparece fulgurante en Nietzsche. Y en él se verifica el más trágico acontecimiento que al hombre le haya acaecido: que es, en su soledad emancipada, soñar con dar nacimiento a un dios nacido de sí mismo. En la desolación de lo “demasiado humano”, sueña con engendrar un dios. El futuro en el cual este superhombre tendrá realidad, llena el vacío de “el otro mundo”, de esa supravida o vida divina desaparecida y de la cual lo humano se había emancipado.” (Zambrano 2012: 20)

un espacio de diálogo, nunca llega. Y el asombro, aislado de toda narración posterior que pueda abrir el interrogante, acaba obligándonos a observar la vida y los hechos con la mirada bobalicona de esa expresión tan castiza: nos conmina a vivir como las vacas mirando al tren.

“Ante lo divino «verdadero», el hombre se detiene, espera, inquiere, razona. Ante lo divino extraído de su propia sustancia, queda inerme. Porque es su propia impotencia de ser Dios lo que se le presenta y representa, [...]” (Zambrano 2012: 24)

Seguidamente, Zambrano halla en el desamparo al que ha quedado sometida la prudencia un nuevo rasgo de la mediocridad metafísica que se ha alcanzado en la Modernidad. La falta de medida queda marcada en la inflación del ego, en el desbordamiento de su ansia colonizadora, en el querer abarcar más de lo que el cuerpo en tanto que humano puede, en ese ridículo y mortífero intento de incorporación de lo ilimitado. Es decir, quedan invertidos los valores primigenios del polo dionisiaco; he ahí la *hybris* que inaugura el idealismo hegeliano. Si inicialmente el paroxismo era aquel estado que nos permitía hacernos partícipes de lo dionisiaco —éste, elemento central y articulador del éxtasis—, ahora es, por el contrario, Dioniso quien tiene el honor y ha de agradecer hacerse partícipe en el ser humano. El ser humano se cree ahora cuerpo enseñoreado, caprichoso y voraz de lo divino, y se arroga la centralidad de la experiencia extática. En el declive de lo trágico se produce, pues, un retorno arrogante e irreflexivo del heliocentrismo al geocentrismo y de gracioso lunar en el cuerpo del cosmos, el ser humano fanfarronea nuevamente y se presume ombligo en torno al cual gira lo inconmensurable.

Zambrano, con otros sujetos de debate —en este caso con su referencia al idealismo hegeliano—, está nombrando y recuperando en renovadas, perspicaces y hermosas palabras la desmesura ya palpitante en Warburg y Benjamin, es decir, el peligro de identificación de la Antigüedad con el gesto o forma del pathos, y el riesgo de la noción de aura como símbolo agotado en la traza y formalización de la imagen. Cuando es Dioniso quien ha de agradecer presenciarse en lo humano, cuerpo ahora vertebrador y condescendiente con lo informe y extático, se corre el riesgo de apresar y clausurar la manifestación en ídolo, el síntoma en signo, confundir la fuerza en el gesto con el gesto en sí, la evocación de lo narrado con la narración misma. En otras palabras: de ser medios, contextos, instrumentos

en la participación de lo ilimitado, el ser humano pasa a convertirse en fin, en margen específico e identificación de los límites de lo dionisiaco, en el lugar exclusivo y posible donde Dioniso acontece, sobrevive y se manifiesta. Ya no participamos de lo dionisiaco; por el contrario, ahora es Dioniso quien participa de lo humano. Y punto en boca, que agradecido y satisfecho habría de estar Dioniso, pues tras él muchos otros dioses andan también buscando techo, comida y amparo, amén de hacerlo con un coste metafísico mucho más competitivo. Se eleva una creciente soberbia en la potencialidad y centralidad del hombre. Es la querencia de Heinrich Heine: de servir a los dioses, ahora son éstos nuestros lacayos, mendigos que vagabundean en el universo del hombre para poder, en algún instante de descanso en su errancia, prodigarse en el mayestático éxtasis de la cerveza, esa loable sustituta de la ambrosía.

“Y liberarse humanamente es reducirse; ganar espacio, el “espacio vital”, lleno por la inflación de su propio ser. Uno de los efectos de la “deificación” es la toma de posesión de más espacio del que realmente podemos enseñorearnos; desbordar los límites que lo humano tiene; de lo que es guía y ejemplo la limitación que nos impone el tener cuerpo y estar en él. [...]” (Zambrano 2012: 23)

A través del análisis de Hegel y la recuperación de los valores de la resistencia y la mesura, María Zambrano aporta dos claves de análisis para comprender el tránsito entre el ensueño del dionisismo nietzscheano y su perversión materializada en la industria cultural y los totalitarismos en el primer tercio del siglo XX. Por ello apelo a esta filósofa, no suficientemente encumbrada, para iniciarnos en el curso argumentativo de este capítulo.

En primer lugar, al hablar del fin de la resistencia como síntoma del declive trágico de la Modernidad, Zambrano guía nuestra atención hacia los peligros de la escisión entre asombro y pregunta, ese arcaico nexo que articula la posibilidad de la filosofía. Zambrano nos previene de aquel estado hipnótico en el que la interrogación ha quedado definitivamente soterrada; es decir, del riesgo del sempiterno estado dionisiaco o el apolíneo, allí donde, mantenidos en el sueño o en el éxtasis, no hay retorno a la cotidianidad, no hay un más allá de la entrega, el embelesamiento o el goce. Se trata del uso y abuso del asombro aislado de la sucesiva pregunta, estrategia a partir de la cual abordar la estructura de la naciente industria cultural. Sin la postrera pregunta, la humanidad queda suspendida en el gesto de exclamación, embebida en lo maravilloso y sorprendente de la contemplación, sostenida en una estupefacción perpetua. Allí donde la pregunta se resistía

a quedar asimilada en el iniciático estupor y lo interpelaba, allí donde el interrogante trataba de cambiar el gesto boquiabierto pero mudo del asombro al sacudir su máscara, queda hoy sólo el rostro hipnótico de la esfinge: absorta, enigmática e impenetrable, seductora imperturbable de la mirada y de los estados pasivos de ánimo. Abstraída, la humanidad permanece muda y fascinada, mirando absorta e incapaz de reaccionar a la pereza en la que su voluntad va quedando enfangada.

Ese estado hipnótico donde el interrogante ha quedado cancelado es lo que se observa en la progresiva espectacularización del movimiento a través de la industria cultural. Éste es el primer tema que voy a abordar en el capítulo a través de un caso de estudio: la danza de precisión de las *Tiller Girls*. Haciendo uso de los análisis de Kracauer en *The Mass Ornament* y las consideraciones de Gombrich en *El sentido del orden* trazaré un relato de este fenómeno que concatena adorno, espectáculo y cine, y que desembocará en las coreografías de masas propias de la década de 1930.

Además de la falta de resistencia, de la desaparición del interrogante, Zambrano introducía la cuestión de la desmesura como segunda señal del declive de lo trágico. El espíritu trágico era obligado a declinarse desde lo cósmico a lo antropocéntrico, así como la historia y el ser humano hacíanse depositarios de la vida del “espíritu”. Sólo cuando lo divino queda obligado a su historización, a llegar exclusivamente a cumplimiento en lo humano y sus contingencias históricas, puede entonces convertirse la comunidad política en el lugar de efectuar y cumplimiento de lo trágico. Sólo desde tal paradigma puede aterrizar lo dionisiaco en el mundo para instalarse en los entresijos de la historia. Sólo si el “espíritu” ha de cumplirse en lo histórico puede darse la posibilidad de transmutar la manifestación en ídolo: la consolidación de la figura del líder o *Führer*, la identificación de una nación como pueblo elegido, la conversión de la política en teología totalitaria, el fanatismo más rastrero vendido y manufacturado como misión trascendental de un *Volkegeist*. El hombre se enseñorea *ad nauseam*, haciendo de su ombligo hipóstasis de lo sublime, y otorga a la comunidad política el papel fundente de la comunión dionisiaca. Nietzsche y Dioniso se convierten en nombres vaciados de sentido, figuras retóricas y efectos de los que se dispone para enmascarar una grandilocuencia y abuso malintencionados.

Como señalaba Benjamin en *La obra de arte en tiempos de su reproductibilidad técnica* (véase también Witte 1990: 175-178), de la misma manera que la obra de arte iba perdiendo su aura y secularizándose en sucesivos procesos de industrialización, inmediatez y repetición – los usos comerciales de la fotografía o la aparición del kitsch como arte enfocado para las masas–, paralelamente comenzaba a “auratizarse” el espacio político.²⁷⁶ Éste se convertirá en ese nuevo Olimpo maquillado de pompa, boato y solemnidad que tanto parecían necesitar esos dioses que habían quedado abandonados a la incertidumbre y precariedad de la más vulgar –a la par que bucólica– de las vidas: la del pastor bebiendo cerveza en las treguas que le concede la trashumancia. “Una cultura depende de la calidad de sus dioses, de la configuración que lo divino haya tomado frente al hombre” –decía Zambrano (2012: 27).

Aprovechando la diligencia y el lucro por hallar un nuevo hogar de lo sublime, en una Europa donde el espacio burgués había quedado sumido en la crisis tras la Primera Guerra Mundial y que hacía de la población deprimida carne de cañón para los brindis al sol de las ideologías totalitarias, el nuevo Olimpo derivaría en un supremo grado de degradación, inaudito incluso para las ya de por sí acrecentadas maldades del mundo finisecular. El dionisismo era, por la facilidad con que puede rescatarse superficialmente su fuerza estética mientras paralelamente se tergiversa u obvia su tradición y contenidos, carne de cañón para su abuso por parte tanto de la industria cultural como de los totalitarismos. La evasión de la vida cotidiana a través del sueño apolíneo y lo sublime dionisiaco fueron víctimas de un uso interesado y propagandista, aquel que justamente desgaja la presentación estética de la tradición en la que ésta se encuentra inmersa.

He aquí la segunda cuestión que desarrollaré en este capítulo: el uso totalitario de aquellas herramientas de las que hizo uso la cultura del espectáculo. Inicialmente abordaré el tema

²⁷⁶ Así señala Toby Clark (2000: 60-61) esta cuestión en el contexto histórico del primer tercio del siglo XX:

“Al exportar el elevado *status* del arte tradicional, su propaganda corría el riesgo de alienar a las clases trabajadoras, para las que una pintura al óleo en un museo era un objeto inherentemente hostil en un entorno elitista. Los regímenes trataban de contrarrestar ese efecto uniendo las bellas artes con la cultura de masas. Para ello se siguieron dos estrategias relacionadas: primero, la reproducción en masa de pinturas y esculturas en películas, carteles, postales, anuncios y revistas, que cambiaron los lugares de recepción y les confirieron una especie de sentimiento de pertenencia de la imagen; segundo, la adaptación estilística del arte a los códigos visuales de la cultura popular –haciendo que una pintura pareciera un cartel o una *pin-up* pornográfica, por ejemplo–. Los resultados se han calificado de *kitsch*, término que se refiere a un arte específicamente diseñado para el consumo de masas.”

de lo hipnótico del movimiento constituido al compás de patrones de simetría y repetición –la cuestión del ornamento–, y a continuación haré la traducción de esta cuestión estética a la ordenación de las masas en el primer tercio del siglo XX. Para ello tendré en cuenta algunas expresiones estéticas de las coreografías de masas en el nacionalsocialismo y en el movimiento obrero.

Antes de dar comienzo al desarrollo de este último capítulo, quiero establecer el inicial nexo de unión de ambas cuestiones y, nuevamente, recuperar para ello a mi admirada María Zambrano. En ambas manifestaciones –industria cultural y totalitarismos– encontramos dos voluntades hiperbólicas de ordenación de lo dionisiaco, esa incontenible tentación de Occidente que en el siglo XX, finalmente, alcanza el temido castigo. La vehemencia y el terror a lo informe que constituía a las masas son ordenados bajo la espectacularización del poder en coreografías sociales. Por lo tanto, en este capítulo estoy tratando de acceder al doble movimiento de perversión y derrumbe de lo dionisiaco que se produce en el primer tercio del siglo XX. Por un lado, tiene lugar en la cultura del espectáculo la mercantilización del paroxismo, es decir, la traza de lo dionisiaco en el régimen de la imagen a la que refieren Warburg y Benjamin acaba convertida en sustrato y cuerpo del fetiche en el capitalismo. Por otro lado, tendrá lugar la politización comunitaria y nacionalizada del estado de desbordamiento dionisiaco: se hace uso y se activa en la psique colectiva la fuerza dionisiaca para perseguir no ya un estado de comunión, sino la sumisión e identificación comunitaria de un fin político. En concreto, la propaganda supuso la politización de las ya mentadas tesis estéticas que Warburg y Benjamin habían advertido en el régimen de la imagen, es decir, la utilización de la traza dionisiaca en la imagen para el alcance de un fin político: “auratización” del espacio político y politización de “dinamogramas pictóricos desconectados”.

La génesis del pecado de la ordenación y nombramiento de lo abismático, la cual persigue a la vez que posibilita la filosofía desde el mundo griego, se despliega también en *El hombre y lo divino*. Allí María Zambrano realiza una distinción entre lo sagrado y lo divino. Ésta sirve para hacer comparecer al espíritu trágico griego como manifestación ya derivada de un absoluto innombrable, una divinidad todavía no revelada o carente de nombre, lo cual nos hace ver que lo auténticamente dionisiaco carece incluso de apodo, no puede ser más que un estado de desbordamiento en la omisión.



6.1. Anónimo (1936), *Lichtdom* (de derecha a izquierda, Adolf Hitler, Robert Ley y Rudolf Hess en el Reichsparteitag de 1936), Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände, Nürnberg.

En su génesis de lo divino, Zambrano (2012: 33) nos introduce en tal cuestión a través de la obligación de lo sagrado: “algo anterior a las cosas”, “irradiación de la vida que emana de un fondo de misterio”, “la realidad oculta y escondida”. A ese abismo sin nombre sólo puede acercarse el ser humano desde el delirio, estado inicial en el que el hombre se hallaba sumido y allí donde toda relación con lo divino se daba a través del exceso, de “la doble persecución del terror y la gracia” (Zambrano 2012: 28), del estado de desbordamiento. Lo divino es un estado subsiguiente a lo sagrado y, más concretamente, se configura como su bautismo, primer modo de acceso de lo divino en el que el ser humano puede salvaguardar su cordura ante la presencia tranquilizadora y contención de lo numinoso que aporta el nombre –lo divino como baile ante el abismo de lo sacro–.

“El esfuerzo poético griego fue darle definición [a lo sagrado]. Definir los dioses es inventarlos como dioses, mas no es inventar la oscura matriz de la vida de donde estos dioses fueron naciendo a la luz. Sólo en la luz son divinos; antes eran eso que sólo diciendo “sagrado” nos parece dar un poco de claridad. Porque lo sagrado es oscuro, y es ambiguo, ambivalente, apegado a un lugar. Lo sagrado no está enseñoreado del espacio, ni del tiempo; es el fondo oscuro de la vida: secreto, inaccesible. Es el arcano.” (Zambrano 2012: 236)

Tal distinción entre lo sagrado y lo divino que lleva a cabo Zambrano revela una necesidad de ordenación, nombramiento, configuración moldeable de lo sagrado dentro de límites en los que el ser humano no haya de vivir en tal insoportable estado de delirio.²⁷⁷ La locura sagrada ha de hacerse habitable para poder sostenerse. De ahí la indisoluble pero indispensable dialéctica Apolo-Dioniso y la tragedia griega como primer intento de ordenación de lo innombrable. De ahí también la reapertura de la caja de Pandora con Nietzsche: el encadenado declive de las tesis nietzscheanas desde su génesis risueña y emancipadora hasta la apoteosis fascista de la Segunda Guerra Mundial y la constitución de la industria cultural. Asistimos al segundo tropiezo del hombre con la misma piedra: el fracaso en la declinación de lo sagrado. La apertura de sentido conlleva, irremediadamente, el inicio de su traición: el abuso utilitario de lo innombrable cuando éste se cree apresado en una forma, la cual en el mundo contemporáneo se trata de la identificación de lo dionisiaco como fuerza de consumo o voluntad nacional redentora.

Ante el estado de delirio ante lo sagrado, dice Zambrano que “es inevitable dar forma a los dioses” (véase Font 1986). No obstante, con el fin de evitar el delirio de lo sagrado, de saberse rodeados y transidos por lo inaccesible, nos hemos consumido en el delirio de lo divino interiorizado, del desbordante narcisismo y la psicopatía de la Modernidad. La formalización de lo sagrado que despliega Zambrano presupone una bonhomía en las carencias humanas que quizá y, muy a mi pesar, haya quedado impugnada ante el aciago panorama mundial que comienza su despliegue en el primer tercio del siglo XX. Del delirio cósmico se salta al del insufrible paroxismo terrenal, comunitario y masificado. Y así, cabizbajos y desalentados, abandonando la oscuridad primigenia de lo sagrado,

²⁷⁷ Tal separación e inevitable concatenación entre lo sagrado y lo divino es también expresada por Esposito ya en el campo de la teoría política (2003: 143) a través de la terminología de lo bello y lo caótico del siguiente modo:

“Se sabe que lo bello expresa la formación de lo informe, el ordenamiento del caos, la limitación de lo ilimitado, mientras que lo sublime aspira –desesperadamente– a representar lo ilimitado. Desesperadamente, porque esa presentación es suspendida, retenida, interrumpida en el borde externo del límite, por la misma ley que le impone atravesarlo: lo sublime nace de la sensación de inadecuación con respecto al deber de la imaginación de adecuarse a la Idea.”

defendiéndonos de la sombra de arcanos ausentes de nombre, iniciamos en este capítulo el periplo hacia el nuevo infierno: la oscuridad de la historia, la sombra de lo divino interiorizado. En alejamiento progresivo del cosmos, estamos ya sobre la tierra llegando incluso, como señalaba Baudrillard en *Las estrategias fatales*, a cimentarnos algunos metros bajo su suelo a merced no ya de un cielo que se derrumbe sobre nosotros, sino del temor a la catástrofe sísmica.²⁷⁸

ESCENOGRAFÍA DEL NUEVO CIELO

“La apariencia de la calle como interior donde se resumen las fantasmagorías del *flâneur* difícilmente cabe separarla de la iluminación con luz de gas. La primera ardió en los pasajes. Y en la infancia de Baudelaire se hizo el intento de utilizarla al aire libre, instalando al efecto candeleros en la plaza Vendôme. Bajo el gobierno de Napoleón III el número de farolas de gas crecerá en París rápidamente. Eso aumentó la seguridad en la ciudad, haciendo además que por la noche la multitud se sintiese en casa en plena calle: expulsó el cielo estrellado de la imagen de la ciudad más eficazmente que sus altas casas. «Corro la cortina tras el sol; se ha ido a la cama ya, como es debido: en adelante no veo otra luz que la llama de gas en la farola». La luna y las estrellas ya no eran dignas de mención.”

Benjamin (1937-38), *El París del Segundo Imperio según Baudelaire*

“Pude capturar, en una foto al azar que tomé en las calles de San Francisco, al conquistador del culto a la serpiente y del miedo a la tormenta, el heredero de los nativos y de los buscadores de oro que desplazaron al indígena: el Tío Sam. Lleno de orgullo y con su sombrero de copa, ambula por la calle frente a la ondulada imitación de un edificio antiguo, mientras que por encima de su sombrero se extiende el cable eléctrico. Mediante esta serpiente de cobre, Edison ha despojado del rayo a la naturaleza.

La serpiente de cascabel ya no causa temor al americano contemporáneo: lejos de adorarla, trata de extinguirla. Lo único que hoy se le ofrece a la serpiente es su exterminio. El rayo apresado dentro del cable y la electricidad prisionera han creado una cultura que aniquila el paganismo.”

Warburg (1923), *El ritual de la serpiente*

²⁷⁸ La imagen del cataclismo es una imagen que aparece en Baudrillard para caracterizar el declive de la sociedad en el esquema de lo pornográfico y lo obscuro. La pérdida de verticalidad en la decadencia de lo trágico se refleja en la forma preeminente de la catástrofe en el mundo actual: el seísmo, el miedo a que lo que ceda sea el suelo bajo sobre el que apoyamos nuestros pies y no que el cielo caiga sobre nosotros.

“Esta especie de juego de los sistemas en torno al punto de inercia se ilustra con la forma de catástrofe congénita de la era de la simulación: la forma sísmica. Aquella en la que el suelo falla, la de la falla y del desfallecimiento, de la dehiscencia y de los objetos fractales, aquella en que inmensas plataformas, bloques descomunales se deslizan los unos bajo los otros y producen intensos estremecimientos superficiales. Ya no es el fuego devorador del cielo lo que nos hiere: ese relámpago generador, que seguía siendo un castigo y una purificación, y que sembraba la tierra. No es el diluvio: esta es más bien una catástrofe materna, que está en el origen del mundo. [...] El cielo ya no cae sobre nuestra cabeza, son los territorios los que se deslizan bajo nuestros pies.” (Baudrillard 2000: 19-20)

“Concebir el horror es tan horrible como ver la noche.”

Carta de Horkheimer a Lowenthal
(2 de octubre de 1946)

Con la aparición de la bombilla de Edison en 1880 se confirmó el fin de la caída de la noche.²⁷⁹ Ésta pasó de ser un ocaso a convertirse, por el contrario, en un alzamiento. La electricidad supuso la insurrección tecnológica al crepúsculo nocturno. Diríase que fue una ironía que la técnica enunció hacia el doble significante que contiene el término *Dämmerung*, concepto crucial en la filosofía alemana.²⁸⁰ Ese temor del *fin-de-siècle* en el que dioses e ídolos quedaban abatidos, no fue sólo una caída, sino –como bien señalan Benjamin y Warburg en las mentadas citas– el ascenso de un artificio que se colocó en el frontispicio del cielo hasta generar la ilusión de que las estrellas habían quedado definitivamente apagadas. Y es que, para sofocar una luz, no es necesario extinguirla; sólo hay que hacerle sombra, colocar ante ella un nuevo foco más próximo, más inmediato, más llamativo. “Existe hoy en día una propensión a acercar las cosas –o, mejor dicho, a acercarlas a las masas– tan apasionada como la de deshacer la unicidad de las cosas mediante su reproducción” –comentaba Benjamin (2011: 33) en su *Breve historia de la fotografía*. Así ocurrió con la electricidad, la cual se colocó como un doble del cielo noctámbulo y, en esta ocasión, tras siglos de insalvable distancia, se constituía como cielo al alcance de la mano. Ay de ese pobre Adán finisecular, quien creyó que aquellos escasos milímetros que separaban su mano de la mano de Dios finalmente se habían eliminado.

Como señalaba Zambrano, lo divino fue un primer intento de designio de lo sacro y la tragedia se constituyó como la inicial tentación poética hacia una ordenación bella de lo abismático. De igual modo, también la electricidad se erigió como el espíritu trágico del caos de la revolución industrial naciente a finales del siglo XVIII: la posibilidad de manifestación ordenada de la vorágine de la técnica. Si lo trágico en el Romanticismo nacía como resurrección más que como renacimiento de lo trágico –como aparición no de la

²⁷⁹ La bombilla fue una manifestación más amplia del estudio sobre la electricidad, del cual ya había antecedentes con los experimentos de Galvani hacia 1780 y de Volta hacia 1800 y que atravesará a través de múltiples experimentos la historia del siglo XIX: Faraday, Ampere, Ohm, Morse, Maxwell... (véase Hernández González/ Prieto Pérez 2007)

²⁸⁰ El término alemán *Dämmerung*, referente al crepúsculo o luz difusa que tiene lugar tanto al amanecer como en el ocaso, responde a varios títulos en la tradición alemana. En 1823-24 Heinrich Heine publica el poema *Götterdämmerung* (el crepúsculo de los dioses), el cual forma parte de su libro *Die Heimkehr* (El retorno al hogar) y más tarde de *Buch der Lieder*. En 1874 encontramos la ópera de Wagner *Götterdämmerung*, obra a la que seguirá el texto *Götzen-Dämmerung* de Nietzsche en 1888. En 1920 Kurt Pinthaus publicaba una antología denominada *Menschheitsdämmerung* y Horkheimer publicó el libro *Dämmerung* bajo el pseudónimo de “Heinrich Regius” en 1934.

Antigüedad, sino más bien de su espíritu o fantasma—, la electricidad recuperaba el atemorizante cosmos industrial para la medida del ser humano e hizo renacer el cielo a una distancia comedida respecto a lo terráqueo. El hombre, tratando de ocultar su contingencia y miedos, volvía a creer que su cuerpo circunvalaba lo divino hasta contenerlo en su completitud, y hacía de sus trasuntos históricos la posada donde gustoso había de descansar el “espíritu absoluto”. A partir de la industrialización todo parece copia, fantasma o derivado, y el mundo de los humanos parece adolecer de una insoportable aunque enternecedora inclinación *vintage*, pues la vuelta implica con carácter de necesidad que anteriormente ya tuvo lugar un abandono, que hubo ya una partida y que, por tanto, en su regreso, lo trágico vuelve no como nativo, sino como exiliado. El retorno es necesariamente antesala de la muerte, constatación de un ocaso, resistencia infatigable y testaruda de los espíritus nostálgicos, el hogar de los melancólicos.²⁸¹



6.2. Brassai (h. 1933), *Vista de París de noche desde Notre Dame*.

La electrificación de las fábricas permitió la producción rítmica y en masa de bienes de consumo y a finales del siglo XIX comenzó a extenderse la iluminación desde la industria a calles y casas. La ciudad se convierte en la culminación arquitectónica del sueño del *Prometeo*

²⁸¹ Esta idea del retorno como constatación de muerte aparece nuevamente en María Zambrano (2012: 233-234) como uno de los síntomas de la paganización de lo divino:

“Todo lo que en la vida se hunde, se hunde en el tiempo, en un abismo temporal. Y antes de que una vida se convierta en pasado hay un revivir, un último esplendor; un despertar, un volver. En la paganización este momento está dado con absoluta nitidez; su protagonista es el emperador Juliano, llamado el Apóstata, porque se volvió hacia el pasado. Tras de él, y solamente tras de ese momento, es cuando puede verdaderamente decirse: los dioses han muerto.”

moderno o Frankenstein. Se trata del poder de la electricidad para revivir cuerpos inertes, “otorgar movimiento mecánico a un cuerpo muerto, listo para la obediencia absoluta” (Díaz 2010: 235). El ruido de la fábrica pasado por el tamiz ordenador de la electricidad – sostén del cadencioso compás taylorista– genera ritmo y consigue transformar el ensordecedor murmullo industrial en una orquestada atmósfera. Tal y como cinematografiaba Walter Ruttmann en su película de 1927 *Berlin. Symphonie einer Großstadt*, el inicial caos urbano por el que transitaba el flâneur decimonónico cual explorador de un paisaje bárbaro y salvaje, se acaba transformando a principios del siglo XX en una gran sinfonía arquitectónica en que cuerpos, máquinas, engranajes, productos y acciones conforman una coreografía que se deja ver y escuchar al unísono. Las iniciales fotos estereoscópicas de las ciudades, muy popularizadas a partir de 1860, mostraban la ciudad como espacio de tránsito y cruce de fuerzas (véase Daul 1982: 65). La segunda revolución industrial consiguió catalogar las primigenias fuerzas de la inicial industrialización bajo la sistematización de un ritmo. La sincronía taylorista de la producción industrial puede entenderse como el antecedente rítmico e hipnótico del espectáculo popularizado de la danza de precisión a mediados de la década de los 20 y las coreografías de masas de los años treinta del siglo XX.²⁸²



6.3. Lewis Hine (1909), *Pequeña hilandera en una fábrica de algodón en Augusta*.

²⁸² La relación entre música, electricidad e industria no acaba con la segunda revolución industrial, sino que prosigue con la tercera: la aparición de la computadora. Si la electricidad fue un primer ordenamiento del ruido industrial, la música *techno* nacerá en Detroit –ciudad por antonomasia del fordismo– en la década de 1970 como un ordenamiento del silencio industrial, como una generación de música ante el silencio al que había quedado sometido el oído del cuerpo obrero ante el aumento de paro en la fábrica. El cuerpo obrero, privado de trabajo, ya sólo tenía tiempo libre y se llevó a cabo una adaptación armonizada de los sonidos industriales. El sonido de la máquina que el obrero escuchaba durante su jornada laboral se va a convertir en el sonido de su tiempo de ocio. Tiempo de trabajo y tiempo de ocio comienzan a unificarse a través de un mismo hilo musical que primero insertó el ruido en ritmo y después en música. En la música *techno* resuena una memoria industrial que ha colapsado. Para leer una historia de la música *techno* véase Mathei (2012).

Así como lo divino suponía una ordenación del caos de lo sagrado, la electricidad consiguió por medio del ritmo insertar musicalidad en la anarquía auditiva que se propagaba por el universo urbano. La electricidad fue el pseudónimo técnico bajo el que retornó una suerte de pitagorismo en el siglo XIX. El barullo urbano fue tejido, remendado y musicalizado a través del ritmo, el número y la armonía que aportaba la electricidad. A través de la estructura rítmica, lo informe aterrador –esta vez la sociedad industrial– va a hacerse contenible y tolerable.²⁸³ La estructura musical y rítmica se convirtió en un modo derivado de la producción industrial como señalaba el sociólogo alemán Bücher, quien publicaba en 1896 su ensayo *Arbeit und Rhythmus*, en el que argumentaba que era la música una derivación necesaria del trabajo en grupo y la sincronización de tareas. O Ralph Wornum (véase al respecto Gombrich 1999: 38) en su texto *The analysis of ornaments* de 1856, quien llevaba a cabo una analogía entre la repetición visual de un orden en el diseño ornamental y la concatenación rítmica y melódica en el lenguaje musical.

Lo dionisiaco, pues, si bien renace en la filosofía nietzscheana como un valor metafísico y estético, es también un referente sociológico y político cuya posibilidad se genera en el contexto de la industrialización en la Modernidad. Con las sucesivas Revoluciones Industriales y el predominio del mundo urbano –ese nuevo caos cósmico– acontecemos ante una segunda génesis de lo divino. Mas ya no se trata de la resurrección del espíritu trágico a secas, sino de una nueva ordenación del caos como divinidad industrializada, técnica y finalmente, ya en el siglo XX, tecnológica.²⁸⁴

ERNST GOMBRICH Y EL SENTIDO DEL ORDEN

“[...] el ornamento es el signo de este sistema.”
Kracauer (1927), *El ornamento de la masa*

La cuestión del pitagorismo en la era industrial nos situaba en los linderos de un paradigma estético: la música como modo de ordenación y armonía de sonidos disímiles y discordantes. La electricidad venía a ser al barullo industrial lo que la tragedia al abismo

²⁸³ Para una relación del pitagorismo con el número, la música y la armonía en oposición al aristotelismo véase Zambrano (2012: 78-124).

²⁸⁴ Me refiero con ello a lo que vino a llamarse la tercera revolución industrial, “tercera ola” o lo divino tecnológico (véase Mathei 2012; Toffler 1979).

incomprensible de lo sagrado: el instrumento que en lo divino consigue embellecer, armonizar y sostener lo sagrado sin arrojarnos al delirio.

En los patrones clásicos de la música encontramos melodía y ritmo; es decir, una ordenación del sonido o de la diferencia espacial entre notas (tonos y semitonos en el caso del sistema dodecafónico) y una ordenación del tiempo a través de su división uniforme y monótona (elección de un compás sobre el que se proyecta la consecución melódica). Este soporte que la música permite no se trata sólo de una estructura auditiva, sino también de un esquema visual que se persigue de modo similar en lo coreográfico. De un modo esquemático y, por ello, inevitablemente artificial, diríase que en la coreografía la melodía viene a ser una consecución de gestos –diferencias espaciales en los variopintos usos del cuerpo–, mientras que el ritmo consiste en el acuerdo temporal sobre el que los gestos se proyectan y van quedando engarzados a través del movimiento. Por tanto, a través de lo musical accedemos a un patrón que excede tal ámbito, pues tiene también que ver con lo visual y coreográfico y, más ampliamente, con las artes plásticas y figurativas, como iré desgranando a continuación. Atendemos a través del esquema musical a dos herramientas de contención apolínea del delirio de lo sagrado: repetición y orden.

Walter Benjamin iniciaba la crítica a la reproductibilidad de la obra de arte en el contexto de la era industrial. En tiempos de la fotografía y la fábrica todo parece quedar condenado a una reiteración que acaba por desprender a los referentes de su contexto histórico. No obstante, aunque Benjamin centra sus preocupaciones teóricas en la creciente contemporización de industria y arte en la Modernidad decimonónica, bien es cierto que el esquema reproductivo se inicia en la historia del arte con anterioridad. Y no hablo exclusivamente de aquellos antecedentes técnicos de la fotografía –cámara lúcida, cámara oscura o litografía–, sino de la cuestión en sí de la reproductibilidad técnica de todo aquello que habría de considerarse artesano o hecho por la mano humana en general. Al comienzo de *Breve historia de la fotografía* Benjamin nos da cuenta de varios inventos en los que la reproducción técnica estaba ya presente, como la acuñación de monedas o la imprenta.²⁸⁵

²⁸⁵ “La obra de arte ha sido siempre fundamentalmente susceptible de reproducción. Lo que los hombres habían hecho, podía ser imitado por los hombres. Los alumnos han hecho copias como ejercicio artístico, los maestros las hacen para difundir las obras, y finalmente copian también terceros ansiosos de ganancias. Frente a todo ello, la reproducción técnica de la obra de arte es algo nuevo que se impone en la historia intermitentemente, a empujones muy distantes unos de otros, pero con intensidad creciente. Los griegos sólo conocían dos procedimientos de reproducción técnica: fundir y acuñar. Bronces, terracotas y monedas eran

Sin embargo, la reproducción técnica, en tanto que posibilidad de repetición de un patrón o diseño, se halla desde los inicios de la historia del arte en un ámbito que va mucho más allá de lo instrumental. Se trata de la cuestión del ornamento: la repetición igualada de un patrón o la reproducción de un motivo o diseño.

Es Gombrich en su obra de 1979 *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas* quien realiza un recorrido por la cuestión del ornamento en la historia y la historiografía del arte. El diseño decorativo se da en una variedad de estilos, los cuales, si bien difieren tanto en los patrones como en los modos de abigarramiento y saturación de las superficies, coinciden en la estructura que articula la tradición ornamental: la reproducción reiterativa de un motivo que excede lo meramente funcional, la saturación de una superficie inicialmente lisa o vacía y la alternancia rítmica de ciertos patrones. A través del arte ornamental, como señala Gombrich (1999: X), se puede trazar una historia que unifique arte oriental y occidental, pues el ornamento es una gramática omnipresente, la cual se encuentra en numerosas expresiones artísticas, independientemente de su procedencia: arte maorí, gótico, *art nouveau*, *art deco*, rococó, arte islámico, arte abstracto... Tal universalidad del ornamento y su carácter de disciplina histórica será denominada por Alois Riegl en el fin de siglo *Kunstwollen*, término que ha venido a traducirse como voluntad de arte o voluntad de forma, es decir, como la posibilidad de generar sistematizaciones en la historia del arte por la continuidad de estilos o corrientes en una época.

En añadidura a la cuestión del ornamento en la historia del arte, ha de tenerse también en cuenta la perspectiva al respecto de la teoría del arte, donde la cuestión del ornamento como asunto de análisis nace en paralelo a la Primera Revolución Industrial: en 1753 Hogarth publica *Analysis of Beauty*, el más antiguo libro sobre estética del diseño. Además, es durante el siglo XIX e inicios del siglo XX el momento en que proliferan un gran número de teóricos que van a tratar de dar cuenta del arte ornamental, estableciéndose la base para la teoría del diseño. Gombrich (1999: 34-60) expone con claridad propedéutica los principales mentores y sus posiciones teóricas respecto al diseño decorativo: August Pugin (*Contrasts*, 1836), Charles Percier y Pierre-François-Léonard Fontaine (*Recueil de*

las únicas obras artísticas que pudieron reproducir en masa. Todas las restantes eran irrepetibles y no se prestaban a reproducción técnica alguna. La xilografía hizo que por primera vez se reprodujese técnicamente el dibujo, mucho tiempo antes de que por medio de la imprenta se hiciese lo mismo con la escritura.” (Benjamin 1989: 19)

décoration, intérieure concernant tout ce qui rapporte à l'ameublement, 1812), Ralph Nicholson Wornum (*The Analysis of ornaments*, 1856), John Ruskin (*The seven lamps of architecture*, 1849), Owen Jones (*La gramática del ornamento*, 1856), Alois Riegl (*Stilfragen*, 1893) o Adolf Loos (*Ornament und Verbrechen*, 1908).

Asimismo, a lo largo de *El sentido del orden*, Gombrich señala una cuestión crucial acerca de la ornamentación: su carácter holístico y transversal como eje articulador de las humanidades. La cuestión del diseño decorativo no sólo atañe irremisiblemente a los campos de la historia y la teoría del arte, sino que remite también a la teoría del conocimiento y la psicología. De modo primigenio, el ornamento hace acto de presencia en diversas formas de la naturaleza a través de la imitación, la simetría y la reiteración —ondas circulares en el agua, camuflaje de animales con formas naturales o la geometría fractal— y se integra posteriormente en lo humano como cuestión derivada o intento de reescritura de un orden previo ya dado. En la omnipresencia del ornamento en la historia humana se observan una serie de obsesiones que conducen a esa insistencia por inscribir los espacios ya dados y reiterar ciertos patrones con el fin de modificar un material más allá de su función o estructura originaria —incisiones sobre una piedra, piel tatuada a base de escarificaciones reiterativas, patrones de diseño sobre herramientas de labranza o cocina, etc.—. El ornamento es regularidad y escritura sobre la materia prima. Esta estrategia artística produce sosiego, pues permite generar conocimiento al categorizar la realidad dentro de esquemas. También es “una forma de prevención” (Gombrich 1999: X), en la medida que nos permite aventurar, al generar una expectativa sobre lo que está por llegar al modo del paradigma empirista, la concatenación de sucesos gracias a la coincidencia y alternancia repetitivas que se dan entre motivos, pues el ornamento —en su ser esquema repetitivo— es una manera de estandarización.²⁸⁶

²⁸⁶ Esta cuestión conlleva un debate sobre el modo de conocimiento de la mente humana: la pregunta acerca de la localización del patrón dentro o fuera de la mente humana, si el orden es extrínseco a nuestro modo de conocimiento o, por el contrario, es la mente la que no puede evitar presuponer, otorgar y forzar la realidad en un patrón que la ordene. Este debate se inicia con la contraposición entre las posturas de Locke, para quien la mente está en blanco y hace una recepción pasiva de ideas, y el sistema de categorías trascendentales de Kant, en el que accedemos a la realidad a partir de ciertos presupuestos dados e inevitables. Por tanto, a través del asunto del ornamento encontramos en torno al campo de la teoría del conocimiento el debate que posteriormente será articulado en el campo de la estética. Asimismo, la teoría de las categorías dará lugar en los inicios del siglo XX a la psicología de la Gestalt, donde teoría del gusto y del conocimiento quedaban enlazadas al mostrar paralelamente los juegos que el ojo humano realiza sobre ciertas plantillas, además del holismo perceptivo e isomorfismo que se dan en la configuración perceptiva (véase Hardy Leahey 1992: 276-278).

Hay una última consideración sobre el ornamento que me interesa especialmente traer aquí a colación para comenzar a enunciar la cuestión de la estructuración ornamental de las masas en el primer tercio del siglo XX. Se trata de una cita de Ruskin en *Las siete lámparas de la arquitectura*, la cual atiende al doble carácter formal y artesanal del ornamento.

“El ornamento tiene dos fuentes enteramente distintas de agrado: una, la de la belleza abstracta de formas a las que de momento supondremos las mismas, tanto si proceden de la mano como de la máquina; la otra, el sentido del trabajo humano y el cuidado prodigado en él.” (Ruskin citado en Gombrich 1999: 39)

El placer estético que obtenemos en el sentido de orden y alternancia previsible que nos ofrece el ornamento proviene de dos fuentes distintas, las cuales, a pesar de su raíz diferenciadora, quedan inscritas sobre un deseo de cultura, ese campo que en sentido laxo queda entendido como celebración de lo humano o dominio sobre el régimen de lo dado por la naturaleza.

Por un lado, hay un placer formal basado en el seguimiento de un patrón, en la recreación en una forma vaciada de contenido, puesto que el diseño no se identifica con la función del objeto, sino que, si acaso, se superpone a ella. Es decir, en el ornamento el ser humano se descubre en un placer *disfuncional*: la forma por la forma, esa recreación en lo excesivo a la función, oda a lo inútil o celebración de lo inorgánico. Nuevamente hallamos, si bien en otro lenguaje estético, la futilidad de la cultura como oposición a la naturaleza de la que hablaba Baudelaire en “Elogio del maquillaje”. El ornamento no ayuda ni a respirar ni a alimentarse y, sin embargo, concede a la mente humana un ansiado descanso, un reparador instante de pereza, ya que el diseño ordena por sí mismo el universo caótico y amenazante que la mente necesitaría categorizar e identificar para una supervivencia más tranquila y cómoda.

Por otro lado, el placer del ornamento reside en su carácter artesano, en ser producto de la mano humana, pues incluso si el patrón ha acabado por quedar realizado de un modo industrial, responde a una filosofía del progreso fruto del desarrollo humano. El diseño es, por lo tanto, consecuencia de la creatividad ordenadora del hombre, de su capacidad para crear e inscribir ley y armonía allí donde sólo se le había dado materia ajena y hostil.

Así como en el orden rítmico y musical se hallaba una estrategia pitagórica de ordenación del ruido y la disonancia, tanto en el carácter formal como artesanal del ornamento obra una reapropiación humana del caos visual a través de la instauración de un orden ficticio. Hay en la repetición icónica que se da en el diseño decorativo una segunda entronización del hombre como potencia conquistadora y ordenadora del cosmos. Se conquista tanto el régimen del oído como el de la imagen.

Con tal aplauso autorreferencial al genio humano, añadido al alivio estético y placer hipnótico que aporta el ornamento, no es de extrañar que éste acabase entronizado a través del diseño coreográfico sobre la nueva y central materia caótica que conllevó la industrialización y universo urbano de la Modernidad: las masas. Considero que la coreografía de masas ejerce el papel de mayestática y narcisista celebración del ornamento en su condición de proyecto humano por el siguiente motivo. El ornamento era inicialmente un efecto de lo humano como hacedor; en la coreografía de masa, además, lo humano pasa a ser también efecto y objeto de lo ornamental: el motivo que articula y se repite siguiendo unas determinadas leyes son los propios cuerpos humanos, los cuales no sólo instituyen el patrón a seguir, sino que también quedan dispuestos cual elementos configuradores –y configurados– del diseño. La coreografía de masas es la sumisión al placer ornamental elevado al cuadrado, la obra de arte total del delirio ornamental. Como señalaba el psicoanalista Erik Erikson:

“El ceremonial permite a un grupo comportarse de una forma simbólicamente ornamental, de modo que parece ofrecer un universo ordenado; cada partícula logra una identidad, en función de su simple interdependencia con todas las demás.”
(citado en Mosse 2004: 27)

CRÍA CUERVOS... UNA HISTORIA DE LA RAZÓN

Sin embargo, tal entronización de lo humano en lo ornamental acabará conllevando el resultado opuesto: la aniquilación o perversión de lo humano. El carácter orgánico e individual del ser humano queda aniquilado con el papel del ornamento en la sociedad de masas al haberse impuesto la *ratio* –racionalidad utilitaria del capitalismo– sobre la *Vernunft*

–razón ilustrada–.²⁸⁷ Es Kracauer quien teoriza acerca de esta paradoja en sus ensayos *El viaje y el baile* de 1925 y en *El ornamento de la masa* de 1927, publicados inicialmente como artículos del diario *Frankfurter Zeitung* y posteriormente en el libro de 1963 *Das Ornament der Masse: Essays*:

“[...], cuanto más intenta aproximarse a las cosas con las matemáticas, tanto más se convierte él mismo en una entidad matemática en el espacio y en el tiempo. [...], y a pesar de la fundamentación humana del taylorismo o quizá justamente por ella, no se convierten en señores de la máquina, sino que se mecanizan.” (Kracauer 2008: 45)

“En la fábrica, las piernas de las *Tiller-girls* serían las manos. Más allá del aspecto manual, se trata de calcular también disposiciones psíquicas por medio de pruebas de aptitud psicotécnicas. Éste es el ornamento de la masa. El ornamento de masas es el reflejo estético de la racionalidad anhelada por el sistema económico dominante.” (Kracauer 2008: 56)

Este giro paradójico de la reversibilidad de los objetos de conocimiento en estructuras desde las que el ser humano se piensa refutó la visión esperanzadora y supuesta bonhomía del progreso y la técnica que tenía el positivismo decimonónico. Resultó que lo que inicialmente se irguió como una oda a lo humano a través de la expansión y perfecta sumisión a un orden otorgado por el hombre acabó, por el contrario, disolviendo lo humano bajo una racionalidad ordenadora. Éste es el problema que explicita Kracauer en

²⁸⁷ No puedo detenerme a comentar de manera extensiva la distinción de Kracauer entre *ratio* y *Vernunft* que realiza en su ensayo “El ornamento de la masa”. Dejo por ello señaladas a pie de página algunas citas escogidas del texto:

“Sin duda, la *ratio* del sistema económico capitalista no es la razón misma, sino una razón enturbiada. [...] *La ratio no incluye al hombre*, ni el desarrollo de su proceso de producción se regula mediante la consideración a él, ni la organización social y política se construye sobre él, ni en ninguna otra parte el fundamento del hombre es el fundamento del sistema. [...] Más allá del efecto retardado de tales involuciones, éstas no inciden en el defecto central del capitalismo. El capitalismo no racionaliza demasiado, sino *demasiado poco*. El pensamiento que caracteriza al capitalismo se opone a la realización de la razón que habla desde el fundamento del hombre. [...] La empiria permanece, a través de ella, irreflexiva; a partir de las abstracciones vacías de contenido puede ser extraída cualquier aplicación utilitaria.” (Kracauer 2008: 59)

“La *ratio* que ese ornamento produce es lo suficientemente grande como para convocar a la masa y suprimir la vida de las figuras. Pero también es demasiado pequeña como para encontrar al hombre en la masa y trastocar transparentemente las figuras por conocimientos. [...] Así se manifiesta, pues, la mera naturaleza en el ornamento, la naturaleza que se resiste a la expresión y concepción de su propio significado, como la *forma vacía racional* de culto desprovista de cualquier sentido explícito que se representa en el ornamento de masas. De este modo se evidencia una recaída en la mitología de tal orden que no se puede imaginar mayor, una recaída que, por su parte, denuncia nuevamente el aislamiento de la *ratio* capitalista contra la razón.” (Kracauer 2008: 63)

los citados ensayos: cómo la técnica y la racionalidad ordenadora, de ser iniciales objetos de lo humano, acabaron convertidos en sujetos creadores de lo humano, lugares simbólicos a partir de los cuales el hombre comenzó a pensarse y que acabaron por exiliar lo humano. Primero, a través de los relatos de Heinrich Heine y María Zambrano, asistíamos a la humanización de lo divino, quedando los dioses condenados a un éxodo en lo humano. Ahora, con Kracauer, asistimos a la huida de lo humano mismo, condenado al exilio en aquello que –así como los dioses modelaron inicialmente a los hombres y acabaron por erigirse como sus lacayos– primigeniamente fue su creación y no su soberano: el progreso y la técnica. Al igual que el caso de la histeria, que en el fin de siglo pasó de ser enfermedad imaginada a convertirse en estructura epistémica desde la que se pensó a sí misma una época, lo que inicialmente surgía como fruto del conocimiento humano –la industrialización y el progreso técnico– acabaron ellos mismos convertidos en sujetos pensantes y estructuras a partir de los cuales lo humano se redescubrió y constituyó.

Para Kracauer la industrialización fue un elemento clave en la decadencia del espíritu trágico. La mecanización permitió al hombre obviar lo sagrado, pues en la técnica creyó hallar el modo de liberarse de lo insondable al poder gestionar mediante conocimiento y utensilios toda situación de la vida cotidiana. En esa mejora de las condiciones espaciotemporales del ser humano, su mundo quedó clausurado en lo medible y lo pensable, pues nada más necesitaba ya para gestionar su día a día. Todo indicio del arcano –ese espacio donde lo innumerable o la otredad por antonomasia pone un lindero a la ontología de la mismidad, es decir, un margen al espacio donde lo pensado y lo pensable quedan identificados– habíase tornado innecesario, inútil, excusable. En ese redescubrimiento técnico del universo, el cual quedaba ahora tranquilizadamente racionalizado y subordinado al progreso, el hombre acabó también deseoso por descifrarse en tal paradigma técnico. Así, frente a las imperfecciones, torpezas y lóbregos recovecos que llevaban siglos atravesando lo humano, el hombre buscó redescubrirse a sí mismo –como señala Kracauer (2008: 44) con sorna– “tan liso y brillante como un coche”. Lo que fue en principio herramienta y objeto de lo humano acabó revertido sobre lo humano como estructura de conocimiento y fin en sí mismo. El hombre inventó el coche para, seguidamente, querer saberse él mismo automóvil. El ser humano no sólo creó un objeto externo a sí mismo, sino que acabó por inventarse a sí mismo en la perfección límpida, pulida y sosa de la técnica.



6.4. John Gutman (1936), *Elevator Garage, Chicago*, Ford Motor Company Collection, The Metropolitan Museum of Art, New York

SIEGFRIED KRACAUER Y LAS *CHEERLEADERS* DEL CAPITALISMO

Para analizar este problema general de la técnica y la racionalidad capitalista –estructuras creadas pero también creadoras– Kracauer puso su punto de mira en una manifestación más concreta que había colonizado la cotidianidad: el papel que había adquirido la danza en la sociedad moderna. Tiene para ello en cuenta dos fenómenos. Por un lado, los cambios y la proliferación social del baile en la década de 1920, lo cual es para Kracauer asunto equiparable al nuevo significado que ha cobrado el viaje y que será tema del artículo “El viaje y el baile”. Por otro, la popularidad alcanzada por un grupo de bailarinas llamado las *Tiller Girls*, asunto que trata en “El ornamento de la masa”.

Las *Tiller Girls* fue un conjunto nacido a finales del siglo XIX creado por el negociante de algodón John Tiller. Cobró fama a principios de siglo y tendrían un gran éxito mundial en la década de 1920, dando lugar a otros conjuntos como *The Rockettes*, nacido en 1925, o los conjuntos de *cheerleaders* que animarán los partidos deportivos. Las *Tiller Girls* ejecutaban lo que vino a llamarse posteriormente “danza de precisión” o “danza de línea”, que consiste en un baile enfocado hacia la filigrana geométrica, la sincronía del movimiento de piernas y la realización de *chorus lines*, donde el movimiento de cada bailarina sólo toma sentido en su integración formal en una totalidad. Las bailarinas ejecutaban con absoluta exactitud rítmica distintos movimientos, principalmente de piernas y con rectitud militar, que conseguían crear una ensoñación ornamental de líneas, círculos, ondas y espirales. Este tipo de espectáculo cobró enorme popularidad en estadios y teatros estadounidenses para luego extenderse por Europa y llegar incluso a Japón en los años veinte (véase Suquet 2012: 58-63).

Kracauer fue pionero en tratar las variaciones sociales sufridas en la danza como casos cardinales de estudio para entender los procesos de mecanización y racionalización de la sociedad moderna de los que ya alertaba Max Weber. A sus consideraciones fundacionales se añaden otros textos claves de la época que desarrollan aspectos hacia una teoría estética, política y sociológica de la danza como los de Georg Simmel, Theodor Adorno o Norbert Elias.²⁸⁸ En este sentido, Kracauer es un autor fundamental para entender la proliferación de los estudios culturales a partir de la teoría crítica, ya que tiene en cuenta fenómenos particulares que entroncan antes con lo más propiamente popular de la cultura que con sus metafísicas cumbres. “Die Wahrheit liegt jetzt im Profanen” –la verdad reside hoy en lo profano–, enunció Kracauer en su artículo “Die Bibel auf Deutsch”.

²⁸⁸ La línea de investigación sobre sociología de la danza habría de tener una consideración específica que excede los límites de esta tesis. Dejo aquí simplemente apuntados algunos títulos relevantes de los mentados autores a la hora de tener en cuenta esta cuestión. En Georg Simmel aparecen diversas consideraciones sobre la danza en, entre otros, su artículo de 1911 “Weibliche Kultur” (véase Simmel 1995: 64-83). Respecto a Norbert Elias, la danza aparece en su obra de 1939 *Über den Prozess der Zivilisation*, en la cual la danza ejemplifica el proceso de configuración social: “no one will imagine a dance as a structure outside of the individuals. Different people may dance the same configurations. Nevertheless, there is no dance without a plurality of reciprocally oriented and dependent individuals.” Partiendo de la teoría de la civilización de Norbert Elias, Gabriele Klein realizará un acercamiento crítico a las relaciones entre historia de la danza, historia del cuerpo e historia de las mujeres en su libro de 1992 *FrauenKörperTanz. Eine Zivilisationsgeschichte des Tanzes*. Finalmente, Adorno cuenta con numerosos textos sobre música, siendo su artículo “On popular music” de 1941 un texto clave de crítica al jazz y al baile del *jitterbug*.



6.5. Anónimo (1929), *Girls at rehearsal*, Archivo Getty. Es la fotografía que ilustra el ensayo de Kracauer “El ornamento de la masa”

Para Kracauer existe una correlación entre ornamento, sociedad de masas, *ratio* y danza. Su argumento se desarrolla del siguiente modo: el baile era inicialmente herramienta o medio para un fin ritual (el ballet barroco), erótico (el cortejo en los bailes sociales) o patriótico (el desfile militar). En definitiva, la danza respondía a un fin humano y adquiriría un valor como instrumento de cohesión social. En comparación con este primigenio valor instrumental de la danza, con el capitalismo industrial el baile se ha convertido en un fin en sí mismo, en forma vaciada de sentido y en estructura a partir de la cual se piensa el ser humano no ya como individuo, sino como materia informe o masa que adquiere su sentido sólo en cuanto que sometida a la razón capitalista o elemento ensamblado en un engranaje coreográfico.

Aludiendo a un caso específico para dar cuenta de este cambio, Kracauer sostiene que hay una diferencia crucial entre las *Tiller Girls* y, por ejemplo, el desfile militar, a pesar de la coincidencia estética en el predominio de la filigrana geométrica existente en ambas manifestaciones. Si bien los dos espectáculos se apoyan en el ornamento –ambos se

glorifican por medio de la precisión geométrica y la regularidad de patrones—, el desfile militar y las *Tiller Girls* se distancian también entre sí por una razón central para la comprensión de la sociedad de masas de principios de siglo. Según Kracauer, lo que diferencia ambas expresiones de coreografía ornamental es la visibilidad u ocultación de toda ideología. Mientras que el desfile militar circunscribe su estética en torno a un sólido espíritu nacional, por el contrario, las *Tiller Girls* conforman una ideología que queda suspendida sobre un aséptico nimbo, su movimiento se articula grácilmente sin historia, plenamente volcado sobre sí, peligrosamente ensimismado, higiénico y lobotomizado en su ausencia de relato, ya que todo sentido coreográfico queda cerrado sobre la forma misma.

Para Kracauer, las *Tiller Girls* suponían la ausencia de todo significado añadido o latente tras el goce en la expresión de la forma por la mera forma. Cualquier atisbo de ideología en la coreografía ornamental como modo de expresión de poder —de la manera que ocurría por ejemplo con el ballet barroco (véase Franko 1993; Abad Carlés 2012: 47-69)—, había quedado eliminado en las coreografías de las *Tiller Girls*. La recreación en la forma que tenía lugar en sus coreografías convertía ahora el militarismo y la obediencia estética a un patrón geométrico en el más inofensivo de los goces, en una ideología impoluta, pues no hay en ella fundamento o contenido alguno que criticar. Se trataba del placer estético basado en la condensación y agotamiento en la forma, el auge del significante, la mostración del orden por el simple placer estético del orden, desgajado éste de toda historia, argumento o sentido externo a lo propiamente formal. Para Kracauer, las *Tiller Girls* representaban el lobo con piel de cordero de la economía de producción y consumo en el sistema capitalista, la materialización coreográfica de los modos de racionalidad a los que aspiraba el sistema económico. El baile de precisión suponía el perfecto enmascaramiento de la ideología a través de su pretendida negación, enmascaramiento o ausencia. Todo atisbo de ideología habíase evaporado hasta su completa destilación en entretenido y apacible refrigerio.²⁸⁹

El baile, de ser un acto inserto en una función social, se había convertido en puro ritmo liberado de significado, en “un tempo que no quiere otra cosa que a sí mismo” (Kracauer 2008: 41) —ontología musical sobre la que se asentará la estructura del jazz y en la que

²⁸⁹ La falta de carácter amenazante que construye ciertos modos de ideología es lo que impide una confrontación directa, pues no se puede identificar qué es aquello que se discute, no hay enemigo que combatir. El problema que expone el caso de las *Tiller Girls* es el que heredará la biopolítica en Foucault —cómo se gestiona la vida desde la propia regulación de la vida— y la teoría política contemporánea con Zizek.

Adorno seguirá a Kracauer a partir de la década de 1940 con sus reflexiones sobre la música—.

“El baile de salón moderno, alejado de la estructura de los lazos vigentes en las capas intermedias, tiende a la representación del ritmo sin más; en vez de que éste exprese determinados contenidos en el tiempo, él mismo es su propio contenido.” (Kracauer 2008: 41)

El engaño de tal formalidad absorta es, según Kracauer, la falsa libertad y trascendencia que proporciona a sus participantes, pues creen encontrar en el baile una forma de acceso a lo divino, cuando sólo están escapando de la mediocridad que les ofrece su rutina laboral. El baile se ha convertido en un placebo teológico para el desencanto de la vida cotidiana en el contexto de una economía capitalista. Es decir, el dionisismo que ofrece el baile social en el capitalismo no es más que una forma adulterada, sintética y falseada de sus supuestos originarios. El sueño de trascendencia, de entrega a la otredad, de huida provisional al principio de individuación que perseguía el paroxismo, se ha fraguado en la industria cultural como receta falseada y embaucadora de lo dionisiaco, como expresión de dionisismo domesticado.

“[creen] experimentar lo infinito y son puntos en el espacio, les gusta comportarse como lo eterno y son devorados por el tiempo fluyente. [...] encuentran en el viaje y en el baile la *sustitución* de la esfera a la que no tienen acceso. [...] para ellos el más allá se convierte, en parte, en apenas una modificación de su posición en el espacio y en el tiempo. [...] El viaje y el baile han adquirido un significado teológico. [...] Lo que se espera y obtiene del viaje y el baile es la liberación de la gravedad terrestre, la posibilidad del comportamiento estético en relación con la fatiga organizada; [...]” (Kracauer 2008: 45-46)

“El viaje y el baile, en su forma actual, serían por lo tanto, simultáneamente, excesos de tipo teológico y fenómenos provisionales de carácter profano, distorsiones del ser real y conquistas en medios en sí irreales del espacio y el tiempo. Éstos podrían adquirir sentido si los hombres se extendieran desde los ámbitos recientemente conquistados en dirección a lo infinito, lo eterno que nunca puede ser alcanzado en un más aquí.” (Kracauer 2008: 49)

Es decir, desde una perspectiva crítica, la cual se plantea ahora desde un léxico político y no desde una arena poética, Kracauer, a diferencia de los modos de desarrollar la decadencia de lo trágico que estilan Zambrano o Heine, despliega sin embargo la misma preocupación. Para Kracauer, la deriva de viajes y bailes a principios del siglo XX es prueba de la decadencia de lo trágico, pues éstos son modos deformados de dionisismo o imposturas

dionisiacas que quedan ya inconexas de los modos originarios del exceso. Alejadas ya de sentido o contenido y, sin embargo, insistentes en las formas excesivas de lo dionisiaco, el baile es ya sólo representación pseudo-dionisiaca en la sociedad de consumo: domesticación economizada de lo dionisiaco.

¿Dónde reside específicamente esa falsedad que Kracauer denuesta y lamenta? En que ya no se baila para celebrar una otredad no asimilable en la individuación o la cosmicidad del extrañamiento que se elogia en lo extático, sino que el baile se ha tornado un modo de consolución carente de altura, de jovialidad, de esperanza. Se baila para escapar de las fatigas en la sociedad de consumo. Se baila para extraviarse momentáneamente del imparable círculo que obliga a cumplir las exigencias de una asfixia laboral. Se baila para entregarse a un punto de fuga en el que ya no hay horizonte hacia el que pueda escaparse la mirada, sino que sólo tratamos de extraviarnos momentáneamente del cerramiento o clausura al que la existencia ha quedado condenada. El espíritu trágico que se formalizaba en la danza ya no responde a un incognoscible trascendente –sea éste nombrado bajo el sello antropomórfico de Dios, una innombrable sacralidad o la modesta ignorancia que reconoce desconocer aquello que se dilucida una vez abandonadas las fronteras espacio-temporales del globo terráqueo—. Por el contrario, éste queda volcado sobre una inmanencia plenamente cognoscible: hay recetas, modos, gestos, acciones y espacios debidamente apuntalados y diseñados a los que puede acudir a tropezar y hacerse partícipe de las formas de lo dionisiaco. Se trata de la compra-venta del escapismo del mundo sin salir del mundo, el parque temático del dionisismo en la sociedad capitalista. Son, por ello, formas de tecnificación, formalización y ahogamiento de lo sagrado en la medida que todo, hasta el exceso, queda ya circunvalado por un enrarecido y codificado protocolo social y económico.

Asimismo, si bien el baile ya sólo consigue desplegarse dentro de los contornos de lo comunitario –responde a una falsa teología en la que toda experiencia de trascendencia queda cerrada sobre lo mundano–, no obstante, ya no genera comunidad en el sentido fuerte o cohesionador del término. El baile de las *Tiller Girls* ya no era un modo de encuentro o conexión social, pues no generaba una comunidad orgánica (*Gemeinschaft*), sino tan sólo relaciones de corte funcional, burocrático y tecnológico (*Gesellschaft*). Ahora sólo es baile ensimismado, coincidencia de medio y fin, de significativo y significado, en la medida

que todo ha quedado reducido a la recreación en lo formal, es decir, no hay más significado que la forma misma. El baile ha quedado cerrado sobre sí, clausurado, es plenamente autorreferencial, no apunta hacia ningún afuera, carece de intencionalidad más allá de su geométrico autismo. Es la misma lógica de cerramiento –*Verschlossenheit* es el término exacto que utiliza Kracauer (2008: 54)– de la razón capitalista, la cual queda endogámicamente volcada sobre sí en la medida que el fin de la producción es simplemente seguir produciendo.²⁹⁰ La expresión más palpable de esta ontología de clausura o cerramiento del capitalismo industrial es para Kracauer el baile de las *Tiller Girls*. Baile que, como la producción capitalista, no tiene mayor finalidad y placer estético que su propia racionalidad instrumental –“producir un sinnúmero de líneas paralelas” (Kracauer 2008: 53)–, es decir, el gozo de la reiteración de un patrón o del cerramiento óptico en el diseño ornamental donde todo queda explicado, pensado y resumido en su propia lógica formal. Las *Tiller Girls* supusieron el tránsito hacia la ausencia total del significado, pues ponían en el punto de mira la centralidad del significante por el significante, el auge de la forma por la mera forma, la grafía del cuerpo reducida a mero adorno.

De la estética coreográfica de las *Tiller Girls* se podían inferir cambios cruciales en la concepción del cuerpo que se estaban dando en su época, los cuales se derivaban del tipo de racionalidad imperante en la producción capitalista.²⁹¹ Principalmente Kracauer señalaba una preocupante analogía entre el papel de cada una de las bailarinas en el conjunto coreográfico y aquel del individuo en la sociedad posterior a la Primera Guerra Mundial: la homogeneización de los sujetos en las sociedades capitalistas. Esta estandarización se observaba claramente en la estética de las *Tiller Girls*, donde cada bailarina acababa indiferenciada del resto y sólo cobraba su valor en cuanto que pieza participante en una totalidad coreográfica integradora. Esta clara pérdida de individualidad tenía que ver con que el cuerpo sólo cobraba valor en cuanto que pieza enhebrada en el conjunto ornamental; es decir, el cuerpo sólo acontecía en tanto que sometido a una regularidad

²⁹⁰ La fenomenología de Husserl es otro síntoma del problema de la *Verschlossenheit* en la sociedad capitalista del momento. Una de las tesis fuertes de Husserl es la tesis de la intencionalidad, es decir, que todo pensamiento es pensamiento de algo y que *cogito* y *cogitatum*, noesis (acto intencional de pensar) y noema (contenido objetivo del pensar) quedan claramente diferenciados en la estructura fenomenológica. Sin embargo, hay un concepto ya en Ideas II que apunta a la posibilidad de coincidencia de cogito y cogitatum: el concepto de intencionalidad co-encerrada. Véase al respecto Mateos de Manuel 2015.

²⁹¹ Bien es cierto que a partir de la década de 1990 va a llevarse a cabo una relectura más esperanzadora de la construcción del cuerpo en su imbricación con la técnica, poniendo en alza el posthumanismo como modo de resistencia al capitalismo, y las relecturas del cuerpo a través de la teoría queer y crip.

geométrica más grande que él mismo y que le confería todo su valor. Así como en el diseño ornamental al modelo sólo se le otorga una calidad estética en cuanto que es repetido, pues es en la reiteración cómo un simple trazo adquiere el estatus de patrón ornamental, la bailarina aislada adolece de valía estética y sólo queda legitimada su aportación individual en cuanto que se subsume a una totalidad donadora de sentido.



6.6. Fotograma de *Footlight Parade* (1933), dirigida por Lloyd Bacon, coreografía de Busby Berkeley.

Asimismo, en esa desidentificación de los integrantes del ornamento, estructura que prioriza la geometría de conjunto sobre los engranajes, éstos han de funcionar como materia prima o materia desnuda y no como sujetos diferenciados:

“Los hombres (como modelos) de los estadios y cabarets no revelan en absoluto su origen. Están compuestos por elementos que sólo son piedras de una construcción. La masa es aquello que se inserta. Así, sólo como parte de la masa, no como individuos que creen estar formados desde el interior, los hombres apenas son fragmentos de una figura.” (Kracauer 2008: 53)

Tal utilidad del individuo, derivada de su indiferenciación respecto a otros, su creciente carácter genérico y su utilidad práctica para la totalidad, se fomentaba no sólo con la estandarización de los cuerpos como masa indiferenciada, sino también con la

fragmentación y disgregación de cada cuerpo en sus miembros útiles. El cuerpo ya no es obligado a responder a una totalidad orgánica y unificadora, no es concebido en una totalidad que aúne cada segmento del cuerpo. Por el contrario, la totalidad integradora de cada individuo sólo se obtiene, paradójicamente, en la medida que uno se anula en el conjunto y se homogeniza con los demás cuerpos, pero además, en la medida que el cuerpo es procesado metonímicamente a través de una rentable estética de fragmentación y condensación de significado. Lo que importa no es el cuerpo en su totalidad –el obrero o la bailarina como cuerpos–, sino los miembros a partir de los cuales la pieza del engranaje obtiene su función social y su utilidad económica –es decir, el brazo del obrero o la pierna de la bailarina–.

“Seguramente el hombre, como ser orgánico, ha desaparecido de los ornamentos y por eso el fundamento humano no sale a la luz, sino que la pequeña partícula de la masa restante se cierra contra ella como cualquier otro concepto formal. Seguramente las piernas de las *tillergirls* se balancean de forma paralela y no los cuerpos en sus unidades naturales, y seguramente los miles de espectadores conforman en el estadio una única estrella; sin embargo, esa estrella no ilumina y las piernas de las *tillergirls* son la designación abstracta de los cuerpos.” (Kracauer 2008: 62)

Por lo tanto, el ornamento no sólo estuvo presente en el siglo XIX y principios del siglo XX a través de una creciente teoría del diseño o los motivos plásticos de corrientes artísticas como el *art nouveau*, el *art déco* o la naciente abstracción. El ornamento no era un simple motivo, sino que constituía la estructura desde la que se estaba concibiendo a sí misma la sociedad de masas y la razón capitalista: “el ornamento es el signo de este sistema” (Kracauer 2008: 56). A la popularidad del diseño decorativo contribuyó decisivamente un espacio social y político –la fábrica– y la irrupción del trabajo obrero en línea a través de la inicial electrificación de la industria y la implantación de fordismo y taylorismo. Tales sistemas laborales de trabajo en cadena acabaron traducéndose en una estética que predominó a principios de siglo en los espectáculos de variedades a través de la danza de precisión o danza en línea de las *Tiller Girls* y que derivaría tanto en la estética del musical en el cine americano de los años treinta como en las coreografías de masas de los totalitarismos.²⁹²

²⁹² El ornamento fue un rasgo estético que se incorporó con fuerza en la industria cultural americana no sólo a través de la danza de línea, sino en la misma estética del cine de la década de 1930. Si bien no puedo detener en este asunto, sí quiero al menos anotar algunas consideraciones al respecto.

LAS MASAS

A lo largo del siglo XIX Occidente se fue sumergiendo en una contradicción cuya polaridad será creciente. Se trata de la tensión entre *Gemeinschaft* (comunidad sostenida sobre un vínculo) y *Gesellschaft* (sociedad gestionada burocráticamente), la cual fue establecida por Ferdinand Tönnies en su libro *Geimeinschaft und Gesellschaft* en 1887 y cuyo debate se heredará a través de la tradición de la teoría política y sociología contemporáneas. Por un lado, entre otros acontecimientos de relevancia, la Revolución Francesa y las sucesivas Revoluciones Industriales a partir de finales del siglo XVIII generaron un universo urbano transido de caos y anonimato que fue desplazando el modelo del Antiguo Régimen y de la sociedad aristocrática hacia el predominio de la burguesía, en cuyo contexto surgieron la lucha obrera, la internacionalización del movimiento feminista, el movimiento de liberación animal –nacido con el movimiento antivivisección en la década de 1820 en Reino Unido– o el desarrollo del pensamiento antiesclavista o abolicionista. Por otro lado, la creciente tecnificación de la vida y funcionalidad de la sociedad conllevó un desarraigo y pérdida de identidad que generó un contradictorio anhelo que acabó por estallar en el fin de siglo, si bien éste venía ya gestándose, por lo menos, desde el Romanticismo. Se trató de la esperanza del nacimiento de un hombre nuevo que oxigenase la decadente atmósfera finisecular y, paralelamente, una ansiada voluntad de reencuentro de lo humano en una razón histórica que otorgase sentido y continuidad a una sociedad cada vez más desgajada, es decir, la búsqueda de un claro relato que ejerciese de centro

El concepto de glamour, *flavour* o cultura del *amusement* que refieren Horkheimer y Adorno en “La Industria cultural” tiene que ver con esa doblez del ornamento que es coincidente con la del fetiche: la manufacturación de una artesanía, la frialdad de un objeto despersonalizado pero que, al mismo tiempo, se arroga la calidez del deseo.

“La diversión, todos los elementos de la industria cultural, se han dado mucho antes que ésta. Ahora son retomados desde lo alto y puestos a la altura de los tiempos. La industria cultural puede vanagloriarse de haber llevado a cabo con energía y de haber erigido en principio la, a menudo, torpe transposición del arte en la esfera del consumo y de haber liberado a la diversión de sus ingenuidades más molestas y de haber mejorado la confección de las mercancías.” (Adorno/Horkheimer 1994: 179)

A su vez, Lucy Fischer en su artículo “The Image of Woman as Image: The Optical Politics of «Dames»” realiza un análisis feminista sobre la estética ornamental en el cine de Busby Berkeley, en el que las actrices conforman caleidoscópicas coreografías al modo de las *Tiller Girls*. Acerca de la mentada despersonalización y homogeneización del cuerpo para que éste participe del engranaje capitalista, Fischer cita un comentario del director del film en cuya metáfora se aprecia cómo quedan aunados en el cine hollywoodiense y el naciente concepto de glamour el valor decorativo y ornamental del cuerpo. La joya es el perfecto símbolo del éxito del glamour, el fetiche y el ornamento:

“My sixteen regular girls were sitting on the side waiting; so after I picked the three girls I put them next to my special sixteen and they matched just like pearls.” (Fischer 1976: 4)

gravitatorio del lugar del ser humano en el mundo. Por lo tanto, la creciente industrialización y el capitalismo fueron fuente de antagónicas manifestaciones sociales que lidiaban entre, por un lado, la esperanza progresista de un nuevo mundo en ruptura con la historia y, por otro, un arcaísmo nostálgico que ansiaba recuperar un tiempo ya perdido y una reescritura de la historia.

A lo largo de esta tesis se han ido introduciendo las distintas esferas a las que la contradicción sobre la que se sostiene la Modernidad fue contaminando: positivismo frente a hermenéutica, consolidación de los Estados-Nación frente al nacimiento del anarquismo, caos urbano frente a la obsesión higienista, selección eugenésica frente a la selección natural del darwinismo, férreo binarismo de género de la sociedad victoriana frente a la internacionalización del movimiento feminista, hombre nuevo versus hombre arcaico, etc. La tensión dialéctica fue una expresión filosófica de su tiempo pero, además, se articuló en base a una sociedad sumida en polaridades irresolubles, es decir, una cultura que estaba haciendo de la contradicción y la tentación aporética su seña de identidad o enclave identitario.

En este apartado, para introducir de manera contextualizada el auge de los totalitarismos tras la Primera Guerra Mundial y su expresión estética en las coreografías de masas, ha de añadirse una manifestación sociológica imprescindible para entender el auge totalitario creciente del primer tercio del siglo XX. Se trata de la constitución de las masas. En el debate entre el concepto de *Gemeinschaft* –la gestión de la masa bajo un modelo de cohesión comunitaria y política– y el de *Gesellschaft* –la gestión burocrática y utilitaria de la masa bajo un paradigma económico– se está poniendo en juego el modo de gestión de ese monstruo informe que articuló los modos de vida en las sociedades contemporáneas desde, al menos, la Ilustración Francesa con el concepto de soberanía popular.

¿Qué es lo que se quiere decir cuando hablamos de masa? ¿Qué significan las masas? ¿Quién y en qué contexto forma parte de la masa? Aquí nos encontramos ya con variadas controversias. Este concepto, al igual que aquel de Modernidad que inauguraba el aparato argumental de esta tesis, es un término abigarrado y ambiguo. Nos encontramos, pues, ya al final de este trayecto teórico nuevamente aposentados en la incomodidad de un terreno teórico de arenas movedizas. Si sumamos tanto las perspectivas históricas como

historiográficas del asunto, no son pocos los autores que aluden a tal noción. Hay, por lo menos, tres ámbitos que se entrecruzan en el análisis de las masas: la constitución en sí del fenómeno, su posterior recepción histórica, los modos historiográficos que sustentan los análisis y la teoría de las masas. La complejidad para establecer una única línea de análisis del fenómeno es inevitable y, a falta de poder atenderlas con exhaustividad, lo que sí haré aquí es trazar un breve relato de estas cuestiones acudiendo a una selección de autores que han marcado la teoría política del fenómeno europeo de las masas.

Para ello voy a acogerme a dos textos de gran ayuda propedéutica para abordar esta cuestión. En primer lugar, el esquema inicial de Mosse en *La nacionalización de las masas*, libro de gran utilidad para articular algunas de las diferentes aristas que configuran el fenómeno de las masas. Si bien el libro desarrolla un análisis específico de la configuración de la estética comunitaria en el contexto alemán y su reapropiación en el nacionalsocialismo, en *La nacionalización de las masas* Mosse inicia el texto atendiendo a un panorama más genérico en la constitución de este fenómeno. Mosse se remite a la Revolución Francesa como punto de inflexión en el concepto de masa e identifica tres momentos diferenciados entre el final del siglo XVIII y la década de 1930 en la constitución del fenómeno europeo de las masas: la masa entendida como soberanía popular, la masa como fenómeno violento y caótico, y la ordenación de la masa bajo su nacionalización y mitificación.²⁹³ Asimismo, considero de gran ayuda el detallado resumen de Eduardo Calleja González (2001) sobre sociografía de las masas en *La transición a la política de masas*, texto en el que da cuenta de la necesidad del método hermenéutico en el análisis de este fenómeno por el cruce entre constitución, teoría, historia e historiografía del fenómeno.²⁹⁴

²⁹³ En *La nacionalización de la masa* Mosse realiza un amplio recorrido por diversas formas comunitarias y expresiones estéticas en el contexto alemán que acabaron siendo el sustrato ritual para la configuración de la liturgia fascista. El efectismo estético del fascismo fue la hipérbole de una estética que se venía gestando desde el siglo XIX, con el antecedente del pietismo alemán del siglo XVIII, que buscaba alimentar el espíritu patriótico a través de una estudiada ordenación de los diversos templos populares y festivos: arquitectura y monumentalidad como modos de configurar el espacio grandilocuente de los rituales masivos, el papel de la utopía gimnástica de Friedrich Ludwig Jahn cuando en 1811 fundó las organizaciones gimnásticas para festejos, la fundación de los Volk- und Jugendspiele en 1897 para integrar deportes de competición en las fiestas populares, el concepto wagneriano de *Gesamtskunstwerk*, el papel de los *Vereine* en la sociedad alemana, los grupos de coro masculinos o de tiro con arco, etc.

²⁹⁴ A su vez, recomiendo encarecidamente para abordar el fenómeno de las masas el capítulo segundo de *La máquina burocrática. Afinidades electivas entre Max Weber y Kafka* de José María González García (1989), *La era de las multitudes. Un tratado histórico de la psicología de las masas* de Moscovici (1985), *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo* de José-Miguel Marinas (2002) o *El Desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna* de Sloterdijk (2002).

Considero que las masas fueron una expresión social del régimen de lo dionisiaco y, ante ese terror a lo informe e incontrolable que suscitaban, surgieron a lo largo del siglo XIX hasta la década de 1930 diferentes utopías comunitarias que transitaron entre la ortopedia social, el romanticismo anticapitalista y el aciago auge de los totalitarismos. Todas ellas fueron intentos de formalización, control o distancia del fenómeno de las masas, es decir, de la apertura del régimen dionisiaco en tanto que fenómeno no sólo estético sino principalmente político y sociológico, ya fuese a través de su nacionalización –el fenómeno fascista–, su internacionalización identitaria –el movimiento obrero a través de la figura del trabajador o el feminismo mediante el sujeto político “mujer”–, o su rechazo para recuperar una individualidad cósmica perdida –las comunas naturistas de principios de siglo o la búsqueda de un alma primitiva en movimientos de vanguardias como el expresionismo alemán–. Ante la indeterminación de la masa y el incremento de la racionalidad práctica en el capitalismo, la pregunta acerca del vínculo capaz de generar comunidad se hizo ineludible: ¿Qué es aquello que vincula a la masa más allá de constituirla como sumatorio amorfo de seres privados de todo rasgo diferencial?, ¿qué es aquello que puede aglutinar y adherir a una multitud desposeída de forma?, ¿es acaso posible o, más bien, fue sólo una esperanza ilusa el paradigma estético del *flâneur* que se enseñoreaba otorgándose una ontología de “ser en la multitud”?

- **SOBERANÍA POPULAR**

En primer lugar, Mosse sitúa el relato sobre las masas en el concepto de soberanía popular nacido con Rousseau en el siglo XVIII. Tal noción es imprescindible para entender la autoridad que se otorga a un pueblo como conjunto capaz de ejercer una expresión propia e interpelar a las esferas de poder en la medida que comienza a percibirse y constituirse a sí mismo como grupo o masa ciudadana. Se trata de la idea rousseauiana de “voluntad general”, es decir, “la naturaleza del hombre como ciudadano sólo puede existir activamente cuando todas las personas actúan juntas como un pueblo reunido” –en palabras de Mosse (2005: 16)–, o como señala el propio Rousseau:

“[...] la unión es tan perfecta como puede serlo y ningún asociado tiene ya nada que reclamar [...], dándose cada cual a todos no se da a nadie y como no hay ningún asociado sobre el que no se adquiriera el mismo derecho que uno le otorga sobre uno mismo, se gana el equivalente de todo lo que se pierde y más fuerza para

conservar lo que se tiene [...]: Cada uno de nosotros pone en común su persona y todo su poder bajo la suprema dirección de la voluntad general; y nosotros recibiremos corporativamente a cada miembro como parte indivisible del todo.” (Rousseau 2005: 39)

“Mientras que varios hombres reunidos se consideren como un solo cuerpo, no tienen más que una sola voluntad, que se refiere a la común conservación y al bienestar general.” (Rousseau 2005: 128)

Si bien el concepto rousseauiano apela a una forma organizada de voluntad, tal constitución política de la multitud está atravesada por la violencia, lo informe y lo incontrolable, expresiones que tiñen el fenómeno de las masas desde el jacobinismo y que atraviesa las distintas revoluciones en el París del siglo XIX y otras ciudades europeas.²⁹⁵

• MASA Y CAOS

Añadido a las consideraciones de Rousseau, ya en el siglo XIX el historiador alemán Georg Gottfried Gervinus (1805-1871) y el filósofo francés Arthur de Gobineau (1816-1882) realizaban las primeras reflexiones sobre el fenómeno de las masas, a las cuales percibían como caos, monstruo o turba.²⁹⁶ Asimismo, los textos sociológicos del siglo XIX como *La psicología de las masas* publicado en 1895 por Gustave Le Bon (1841-1931) o *Reflexiones sobre la violencia* de Georges Sorel (1847-1922), publicado en 1908 como libro, aluden al fenómeno desde una perspectiva que prima su vehemencia y su constitución como demostración de fuerza. Finalmente, aunque Mosse no los mencione, hay también que señalar obras clave de la teoría de las masas como *Las leyes de la imitación: un estudio sociológico*

²⁹⁵ Los problemas del concepto de soberanía popular de Rousseau no son de extrañar si atendemos a que él mismo fue un pensador de la comunidad sin comunidad, transido de soledades, quien buscó solventar en un modelo ciudadano que imitase a una naturaleza que él consideraba fuente benefactora y modelo para la articulación de una sociedad. Así se pronuncia en *Sobre las ciencias y las artes* y *Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres* respectivamente:

“Dios todopoderoso, tú que tienes en tus manos los espíritus, líbranos de las luces y de las funestas artes de nuestros padres, y devuélvenos la ignorancia, la inocencia y la pobreza, únicos bienes que pueden hacer nuestra felicidad y que son preciosos ante ti.” (Rousseau 2005: 199)

“Lo que hay de más cruel todavía es que todos los progresos de la especie humana la alejan sin cesar de su estado primitivo; cuantos más conocimientos nuevos acumulamos, tanto más nos privamos de los medios de adquirir el más importante de todos: y es que, en un sentido, a fuerza de estudiar al hombre nos hemos puesto al margen de la posibilidad de conocerle.” (Rousseau 2005: 220)

²⁹⁶ “El historiador liberal alemán Georg Gottfried Gervinus escribió con glacial desaprobación que los movimientos políticos de su tiempo se amparaban en el instinto de las masas. En torno a la misma época, en Francia, el conde Arthur de Gobineau trataba de analizar su propia civilización, retrocediendo horrorizado ante la confrontación entre las élites y las masas que, según él, se producía por doquier.” (Mosse 2005: 19) Asimismo, es de mencionar que Arthur de Gobineau fue uno de los padres del racismo científico con su obra *Ensayo sobre la desigualdad de las razas humanas* (1853-1855), que tuvo gran popularidad en su época.

del francés Gabriel Tarde publicada en 1890, *Psicología de las masas y análisis del yo* de Freud en 1921 o el libro de 1930 *La rebelión de las masas* de Ortega y Gasset, al cual haré alusión más adelante.

Es en ese contexto en que el cual se materializa el imaginario de la revolución obrera simbolizada como mujer monstruosa que ha de ser afinada hasta el estereotipo suave y delicado de la burguesa propio de la era victoriana. También se da la reescritura del mito de Salomé en esa obsesiva puesta en escena de su figura en el fin de siglo, todos ellos motivos propios de la Europa del siglo XIX que se han señalado en el primer capítulo.²⁹⁷ Por tanto, lo monstruoso o informe, *das Ungebeuer* –ese rasgo principal de lo dionisiaco en la filosofía nietzscheana como herencia de la caracterización de lo sublime-terrorífico en Burke y Kant– es una categoría estética que también se constituye como fenómeno sociológico para recorrer la historia de la Modernidad, la teoría política y la constitución de las masas. Tal asociación de la masa obrera como fenómeno violento, aterrador y al mismo tiempo hipnótico, es un rasgo que, recorriendo el siglo XIX, llega hasta la década de 1920 través del testimonio de uno de los teóricos principales del fenómeno de masas, Elías Canetti (1905-1994), quien presenció la quema del palacio de Justicia de Viena el 15 de julio de 1927 por las masas, acontecimiento que narra en *La antorcha al oído: historia de una vida 1921-1931* (véase también González García 2016).

La ruptura del principio de individuación en pos de una disolución en lo dionisiaco no se trataba sólo de la expresión de un abismo o régimen del horror en abstracto o de una categoría estética aislada propia de placeres solitarios. Por el contrario, lo dionisiaco fue también expresión sociológica propia de la Modernidad: el temor a la disolución del yo en la beligerante, e inicialmente imprecisa, turba. La tensión entre el yo y lo absoluto era una dialéctica creciente no sólo en la filosofía del fin de siglo, sino también un tema candente en las luchas sociales del siglo XIX hasta el período de entreguerras. Como máxima de este conflicto es reseñable uno de los diálogos de *Masse Mensch*, obra de teatro de Ernst Toller en 1919:

“DER NAMELOSE Sie sind nicht Masse!

²⁹⁷ La equiparación entre las masas y lo femenino recorre toda la psicología de las masas y se encuentra también en las reflexiones de líderes políticos autoritarios como Mussolini o Hitler. Sobre la metaforización fascista de la masa como mujer acúdase al artículo de Rafael del Águila (1994) “Los fascismos”.

Ich bin Masse!
 Masse ist Schicksal...
 DIE FRAU Doch überlegen Sie,
 Masse ist ohnmächtig.
 Masse ist schwach.
 DER NAMENLOSE Wie fern Sie der Erkenntnis sind!
 Masse ist Führer!
 Masse ist Kraft!
 MASSE IM SAAL Ist Kraft.
 DIE FRAU Gefühl zwingt mich in Dunkel,
 Doch mein Gewissen schreit mir: Nein!
 DER NAMENLOSE Schweigen Sie, Genossin!
 Der Sache willen.
 Was gilt der Einzelne,
 Was sein Gefühl,
 Was sein Gewissen?
 Die Masse gilt!" (Toller 1979: 25-26)²⁹⁸

• INDIVIDUO Y MASA

La disgregación de los individuos en la multitud, fenómeno estético en el que florecieron las experiencias de *flânerie* del siglo XIX, fue una cuestión sobre la que la sociología de masas acrecentó su interés tras la Primera Guerra Mundial. Como desarrolla Charles S. Maier en *La Refundación de la Europa Burguesa*, tras la Gran Guerra se produjo una decadencia del aparato burgués en pos de un desarrollo corporativista de la sociedad europea en que tuvo lugar el siguiente fenómeno:

²⁹⁸ "EL ANÓNIMO. ¡Usted no es masa!

¡Yo soy masa!

La masa es destino.

LA MASA EN LA SALA. Es destino...

LA MUJER. Pero piense usted,

La masa es impotente.

La masa es débil.

EL ANÓNIMO. ¡Qué equivocada está usted!

¡La masa es líder!

¡La masa es fuerza!

LA MASA EN LA SALA. Es fuerza.

LA MUJER. El sentimiento me fuerza a permanecer en la oscuridad,
pero mi conciencia me grita: ¡No!

EL ANÓNIMO: ¡Por el bien de todos cálese, camarada!

¿Qué vale el individuo?

¿Qué vale su sentimiento?

¿Qué vale su conciencia?

¡Vale la masa!" (Traducción propia)

A esta obra también se refiere Mosse (2005 :30) en *La nacionalización de las masas*: "Las masas, no el hombre, son la única fuerza eficiente. ¡No, el individuo es supremo!"

“el desplazamiento del poder desde los representantes elegidos o de la burocracia de carrera a las principales fuerzas organizadas de la sociedad y de la economía europeas, las cuales tratan directamente entre sí, unas veces ejerciendo su influencia a través de un debilitado parlamento, y ocasionalmente buscando una posición ventajosa por medio de una nueva autoridad ejecutiva. En todo caso, «corporativismo» equivale a crecimiento del poder privado y a crepúsculo de la soberanía.” (Maier 1988: 24)

En tal contexto de crisis, la división de clases sociales y el predominio burgués del siglo XIX comenzaron a dar lugar a nuevas estratificaciones sociales que situaban al individuo en referencia a su lugar en, frente o sobre la masa, prosperando la temible figura del líder y la configuración de élites que domasen o, al menos, mantuviesen una prudente distancia de las masas.

Es en torno a la década de 1930 cuando aparecen los grandes textos referidos a las masas, todos ellos marcados por una preocupación común: cuál es la relación entre individuo y masa. En 1929 el sociólogo Karl Mannheim (1893-1947) en *Ideología y utopía* hablaba de la manipulación de las masas por parte de intelectuales que no pertenecían ni a contextos socialistas ni liberal-burgueses. Asimismo, Ortega y Gasset publicaba en 1930 *La rebelión de las masas*, libro en que, si bien consideraba el siglo XIX como espacio crucial para la constitución del colectivismo, situaba, sin embargo, la consolidación de la figura del “hombre-masa” y su oposición al papel de las “minorías selectas” en la década de 1920.²⁹⁹

²⁹⁹ Con cierta gratuidad, Ortega y Gasset, si bien es cierto que detesta saberse él mismo masa –tono despectivo que tiñe *La rebelión de las masas*–, es acusado de una cierta impostura aristocrática y de elitismo frente al hombre-masa. Sus tesis han sido enmarcadas dentro del prejuicio social o de clase. Con ello, sus consideraciones sobre el fenómeno de las masas han sido absolutamente descartadas en pos de un hipócrita disfraz democrático y biempensante que ha invadido la retórica política y en el que la palabra está totalmente desconectada de las acciones que se llevan a cabo. Personalmente, considero que las tesis de Ortega tienen que ver más con una suerte de soberbia intelectual frente al triunfo de la ignorancia orgullosa, todo ello, además, aderezado con un machismo propio de esa extraña figura del “caballero español” que puebla los contextos universitarios. Sin embargo, considero también que sus tesis son más complejas que el reduccionismo al que han sido abocadas y que, donde falla esencialmente Ortega es en haber creído que el entorno de la intelectualidad y lo académico era donde había de proliferar esa resistencia humana en la bonhomía y un intachable criterio moral ante el declive capitalista y totalitario de Europa. Por ello, me permito reproducir aquí dos citas del texto que descartan la unilateralidad con que muchas veces ha sido leída esta obra. Considero, además, que la actualidad del texto de Ortega, con la perspectiva que da casi un centenario, es, cuanto menos, alarmante, cuando no simplemente aterradora:

“Cuando se habla de «minorías selectas», la habitual bellaquería suele tergiversar el sentido de esta expresión, fingiendo ignorar que el hombre selecto no es el petulante que se cree superior a los demás, sino el que se exige más que los demás, aunque no logre cumplir en su persona esas exigencias superiores. Y es indudable que la división más radical que cabe hacer en la humanidad es esta en dos clases de criaturas: las que se exigen mucho y acumulan sobre sí mismas dificultades y deberes, y las que no se exigen nada especial, sino que para ellas vivir es ser cada instante lo que ya son, sin esfuerzo de perfección sobre sí mismas, boyas que van a la deriva.” (Ortega y Gasset 1993: 49)

Posteriormente, a finales de la década de 1950 se publicarán textos de gran influencia en el análisis retrospectivo de los fenómenos de masas del primer tercio del siglo XX: *Massenpsychologie* de Hermann Broch en 1959 y *Masa y poder* de Elias Canetti en 1960.

- **MASA Y FASCISMO**

La articulación entre la teoría de las masas y el análisis del fenómeno del fascismo comienza en la década de 1920. Con leve anterioridad, como expone González Calleja (2001), a través de *El capital financiero* de Rudolf Hilferding (1910), *La economía mundial y el imperialismo* de Nicolais Bujarin (1915) y *El imperialismo. Fase superior del capitalismo* de Vladímir Lenin (1916), la corriente socialista y marxista proponía la explicación del fenómeno de las masas como reacción a la crisis política en el capitalismo. Aparece entonces, en el entorno de la Tercera Internacional (1919), la teoría imperialista del fenómeno de masas. Sin embargo, la consideración de las masas desde el fascismo propiamente dicho es ligeramente posterior.

En 1919 Mussolini funda el primer *fascio* de combate en Italia, modo de organización que dará lugar a la formación del Partido Nacional Fascista en 1921, y en 1920 Hitler funda el partido nazi en Alemania. El análisis de la relación entre movimientos de masas y fascismo comienza con textos como “Der Faschismus” del político socialdemócrata austriaco Otto Bauer en 1928, en el que considera al fascismo una nueva forma de dictadura; el texto de 1933 “Über den Faschismus” de August Thalheimer, fundador en 1918 del Partido Comunista en Alemania junto con Rosa Luxemburgo y Karl Liebknecht, en cuyo texto relacionaba el creciente fascismo y la desdemocratización de Europa con la crisis social imperante tras la Primera Guerra Mundial; o el posterior *Bebemoth. La estructura y la práctica del Nacional Socialismo* del teórico político de la corriente de la Escuela de Frankfurt Franz Neumann en 1944, en el que explicaba la usurpación por parte de las autoridades de aquellos organismos, estructuras y asociaciones que configuraban la red cohesionadora de la sociedad alemana hasta haberla transformado en una *Volksgemeinschaft* despersonalizada y abstracta. Nos encontramos ante la traducción sociológica del problema estético que

“[...] la perfección misma con que el siglo XIX ha dado una organización a ciertos órdenes de la vida es origen de que las masas beneficiarias no la consideren como organización, sino como naturaleza. Así se explica y define el absurdo estado de ánimo que esas masas revelan: no les preocupa más que su bienestar y al mismo tiempo son insolidarias de las causas de ese bienestar.” (Ortega y Gasset 1993: 87)

arrastramos desde el inicio de esta tesis: la substracción totalitaria del inicialmente cándido paroxismo nietzscheano, el efectista uso del dionisismo para la política comunitaria, la desaparición de los matices, de todo aquello que no puede quedar convertido y usurpado en estructura.

El debate entre masa y totalitarismos, término que acabó por sustituir el debate específico sobre el fascismo, se abre con posterioridad tras la Segunda Guerra Mundial con *Los orígenes del totalitarismo* de Hannah Arendt publicado en 1951 y *Totalitarian Dictatorship and Autocracy* de Carl J. Friedrich y Zbigniew Brzezinski en 1956; si bien, como señala Gentile (2004), el término “totalitario” apareció con ligera anterioridad a la teoría de los totalitarismos, específicamente entre 1923 y 1925 por parte de escritores y políticos antifascistas para referirse al fascismo italiano.³⁰⁰

• TEORÍA ESTÉTICA DE LAS MASAS

A partir de los años sesenta y setenta nos encontramos una proliferación de nuevas retóricas sobre las masas. Comenzó una decadencia de la retórica militante antifascista en la historiografía de los fenómenos de masas y se impondrá un “eclecticismo historiográfico” que trata de dar cuenta de los múltiples aspectos que articularon el panorama europeo hasta la Segunda Guerra Mundial, tratando de poner “en su justo término la coerción, el papel de la socialización y el alcance de la movilización política más allá de una caracterización monolítica y represiva del Estado fascista” (González Calleja 2001: 147).

Es entonces cuando comienza una historiografía propiamente dicha de la teoría estética en el fascismo con George L. Mosse y su análisis del contexto alemán (*Nazi Culture: Intellectual,*

³⁰⁰ “Históricamente, sólo el fascismo, de entre los regímenes de partido único del siglo XX, se autodefinió como Estado totalitario, refiriéndose con esto a su concepción de la política y a su régimen de tipo nuevo, fundado en la concentración del poder en las masas del partido y del Duce, y en la organización capilar de las masas, con el propósito de «fascistizar» la sociedad a través del control del partido en todos los aspectos de la vida individual y colectiva, con el fin de crear una nueva raza de conquistadores y de dominadores. [...] el concepto de «totalitarismo» nació con el fascismo y del fascismo.” (Gentile 2004: 80)

“Históricamente los términos «totalitario» y «totalitarismo» fueron inventados y empleados por intelectuales y políticos antifascistas, entre 1923 y 1925, y por tanto incluso antes del nacimiento del régimen de partido único, para definir la ideología, la política y los métodos de lucha del Partido Fascista que, por su propia naturaleza de partido armado con explícita vocación dictatorial, quería conquistar el monopolio del poder político e imponer su ideología como una nueva religión laica, negando el derecho de existencia a cualquier otro partido e ideología que fuesen incompatibles con su concepción integrista de la política.” (Gentile 2004: 81-82)

Cultural and Social Life in the Third Reich de 1966, *The Nationalization of the Masses: Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich* de 1975, *Masses and Man: Nationalist and Fascist Perceptions of Reality* de 1980) y Emilio Gentile con su análisis de la circunstancia italiana (*Il rito dello Stato nuovo dall'antigiolittismo al fascismo* de 1982, *Il culto del Littorio. La sacralizzazione della politica nell'Italia fascista* de 1993, *Fascismo. Storia e interpretazione* de 2002). Son Mosse y Gentile quienes abordan el fenómeno de las masas en el fascismo desde la perspectiva más propiamente ritual y escénica. El fascismo llevó a cabo una estetización, nacionalización y mitificación del fenómeno de las masas. Dotó con ello a la política de un carácter litúrgico e hizo de su ámbito una “religión secularizada” (Mosse 2005: 16), sacralizando tanto las expresiones populares que formaban parte del tejido social, como también los ritos, fiestas y símbolos para embaucar y disimular la reescritura fascista de la historia bajo el halo de lo mítico y la legitimación del anacronismo.³⁰¹

Estos últimos autores son teóricos ineludibles a la hora de abordar el fenómeno de las coreografías de masas, ya que inauguraron el análisis más propiamente estético de su constitución. No obstante, es de suyo también señalar que esta perpetración de la teoría política en el análisis estético –perspectiva consolidada con *Teoría estética* de Adorno en

³⁰¹ Es Gentile (2004: 88-89) quien sistematiza la dimensión cultural o el fenómeno más propiamente estético del fascismo en *El fascismo. Historia e interpretación*, donde señala los siguientes rasgos:

- “a) Una cultura fundada en el pensamiento mítico y en el sentido trágico y activista de la vida, concebida como manifestación de la voluntad de potencia, en el mito de la juventud como artífice de la Historia, en la militarización de la política como modelo de vida y de organización colectiva.
- b) Una ideología totalitaria de la primacía de la política, como experiencia integral y revolución continua, para realizar, a través del Estado totalitario, la fusión del individuo y de las masas en la unidad orgánica y mística de la nación, como continuidad étnica y oral, adaptando medidas de discriminación y de persecución contra aquellos considerados excluidos de esta comunidad, por ser enemigos del régimen o por pertenecer a razas consideradas inferiores o de todas maneras peligrosas para la integridad de la nación.
- c) Una ideología de carácter antiideológico y pragmático, que se proclama antimaterialista, antiindividualista, antiliberal, antidemocrática, antimarxista, tendencialmente populista y anticapitalista, expresada estéticamente más que teóricamente, a través de un nuevo estilo político y a través de los mitos, los ritos y los símbolos de una religión laica, instituida en función del proceso de aculturación, de socialización y de integración religiosa de las masas para la creación de un «hombre nuevo».
- d) Una ética civil fundada en la subordinación absoluta del ciudadano al Estado, en la devoción total del individuo a la comunidad nacional, en la disciplina, en la virilidad, la camaradería, el espíritu guerrero.” (Gentile 2004: 88-89)

Otros estudios de interés sobre la politización de la estética en el fascismo son *Magie und Manipulation, Ideologische Kult und Politische Religion des Nationalsozialismus* (1971) y *Völkisch-nationales und nationalsozialistische Literaturtheorie* (1973) de Klaus Vondung o *Rassismus und Fremdenfeindlichkeit –Eine Sozialgeschichte* (2013) de Anette Rößler.

1970— es también lo que ha llevado a una desvirtuación de la estética como régimen emancipado. La estética queda entonces erigida sobre su referencia y clausura en las categorías políticas y la referencia a las retóricas comunitarias: la experiencia estética aparece siempre como experiencia derivada hacia un fin político o como máscara de la ideología.

Por lo tanto, la inserción del dionisismo en el paradigma inmunitario no tiene sólo que ver con la desvirtuación de la propia experiencia dionisiaca, sino también con la subsunción de una teoría estética de lo dionisiaco a una teoría política de lo dionisiaco. Lo dionisiaco ya no se erige auto-constituido como ese “consuelo metafísico” que encumbraba Nietzsche, sino como el sustrato infeliz del que siempre algún listillo desea aprovecharse para domesticar y entretener a la comunidad y aprovecharse de ella en su propio beneficio. El dionisismo, en las manos equivocadas, se convierte en el instrumento efectista para la perversión política. Fue así como la comunidad nacional y el régimen político se convirtieron en el nuevo y traicionero sagrario de lo dionisiaco en el primer tercio del siglo XX.

COREOGRAFÍAS DE MASAS

Hay un elemento que nos obliga, a pesar de las diferencias, a considerar a las *Tiller Girls* y a las coreografías de masas como fenómenos que discurren en paralelo y que han de ser considerados en conjunto: su inserción bajo la categoría estética de lo *kitsch*.

Como explica Clark (1997: 7-9), tanto el arte de la cultura de masas en EE.UU. como la propaganda totalitaria de la Unión Soviética y la Alemania nazi vinieron a conocerse bajo la denominación de *kitsch*, término que comenzó a utilizar el crítico de arte Clement Greenberg a partir de 1939 para referirse a los usos político-propagandísticos del arte. El *kitsch* fue un arte generado específicamente para el consumo de masas, frente a cuya tendencia se situó ya en la década de 1940 el expresionismo abstracto. Su escuela americana, con Jackson Pollock al frente, proponía la abstracción como “epítome de ese arte puro y libre” (Clark 2000: 8) que perseguía Greenberg: aquella posibilidad del arte de separarse de la propaganda, dejar de ser instrumento para objetivos políticos y convertirse en fin en sí mismo. Ilusión, no obstante, un tanto quimérica, una vez observado el

potencial de la ideología para esconderse hasta entre las aparentemente inocuas, hipnóticas y ensimismadas piernas de las *Tiller Girls*.

De hecho, la abstracción no siempre estuvo alejada o fue planteada como recurso para alejar al arte de su instrumentalización ideológica. Como hemos visto, en el diseño ornamental –una de las primeras formas de abstracción– existe ya un deseo de circunscribir un orden propio sobre el orden dado que viene impuesto de antemano por lo orgánico. Asimismo, la abstracción no sólo se inserta en una retórica de poder, sino también en una disputa teológica cuya tradición se remonta al siglo XVI con las posturas divergentes entre San Ignacio de Loyola y Calvino acerca de los usos de la imagen en la posibilidad o imposibilidad de representación de lo divino. Mientras que Loyola consideraba que la imagen podía concretar y cristalizar el soplo de lo divino, Calvino consideraba que la imagen era siempre un fracaso de la palabra divina (véase Bryson 2005: 122-125).



6.7. Varvara Stepanova (1924), estudiantes en ropa deportiva diseñada por la artista del constructivismo ruso Varvara Stepanova para la obra *An evening of the book*.

Asimismo, frente al uso de la abstracción en Pollock como arte libre de política a través del predominio de la propia forma artística, la abstracción sí se desarrolló con un significado político a principios del siglo XX con el suprematismo de Malevich y sus seguidores del

grupo UNOVIS, al que además se añadió una retórica religiosa. La abstracción se veía como:

“un arte revolucionario, político contra el conservadurismo y que suponía una creencia en el progreso (centralidad de la ideología comunista frente al arcaísmo mítico del fascismo), el fin del antiguo régimen, un nuevo orden en la historia. [...] , desarrollaron un arte abstracto, cuyo vocabulario de formas puramente geométricas y, por lo general, de colores brillantes estaba pensado para dirigirse a los sentidos del espectador con un efecto dinámico. La vanguardia rusa había descrito este efecto con el término *svig*: una repentina iluminación o «cambio» en la percepción. [...] Uno de los rasgos de esta creencia es la idea de que el conocimiento divino será revelado en forma abstracta, sin la mediación del lenguaje.” (Clark 2000: 76)

Las *Tiller Girls* fueron la expresión escénica, destilada de todo componente político, que dará lugar a las coreografías de masas que tendrán lugar en el espacio público a lo largo de la década de 1930. Al igual que las *Tiller Girls* congregaban a la masa a través de una retórica del espectáculo y eran expresión de la industria cultural como agente articulador de la comunidad, las coreografías de masas en los totalitarismos ayudaron a generar un sentimiento nacional y mitificador de pertenencia a una comunidad política. La danza ejercía de efectivo agente social cohesionador.

A principios de siglo existía una creciente pérdida de racionalidad en el modo de cohesión de las sociedades, opinión compartida por miembros de la Escuela de Frankfurt como Horkheimer, Fromm y Marcuse, quienes fueron autores de la sección teórica del volumen conjunto *Studien über Autorität und Familie* (Horkheimer 1987), publicado en 1936 y el cual tenía en consideración este tema.

Tal necesidad de vínculo y sentimiento comunitario en el primer tercio del siglo XX se estaba reconstruyendo en base a la expropiación utilitaria de lo dionisiaco nietzscheano, atmósfera que se había proyectado sobre la danza desde el *fin-de-siècle*. Como defiende Baxmann, el concepto artístico de *Gesamtkunstwerk*, nacido con Wagner en 1849 con la publicación de *Das Kunstwerk der Zukunft*, unido a la atmósfera de la *Lebensphilosophie*, acabó convertido en un modelo cultural, modo de cohesión social y expresión política comunitaria a inicios del siglo XX. Quedaban así enfrentados los conceptos de sociedad racionalizadora del capitalismo, estructura que se articulaba desde un aparente espíritu

aséptico y burocrático orientado exclusivamente hacia la producción y el beneficio económico, y el de comunidad cohesionada a través de lo irracional o primitivo.

“[...] Kulturmodell auf der Basis neuer Wahrnehmungsmuster. Dieses Modell läßt sich folgendermaßen resümieren: Erweiterung der Wahrnehmungsformen und Wahrnehmungskanäle in bewußter Opposition zu der auf rationalen Übereinkünften basierenden Gesellschaft, im Bestreben, das Neue, das noch nie Erlebte zu erfahren –sei es im Tanz, im Rausch –und damit neue Formen der Gemeinschaftsbildung heraufzuführen.” (Baxmann 2000: 11)³⁰²

Las coreografías masivas en los regímenes totalitarios fueron un modo de circunscribir políticamente la efectiva e hipnótica estética de la *ratio* capitalista que mostraban las *Tiller Girls*, una suerte de construcción de una *ratio* nacionalista. Se trató de dotarlas de significado bajo la premisa de la nacionalización –por ejemplo, el cuerpo obrero en el fascismo alemán–. Es decir, en las *Tiller Girls* y las coreografías totalitarias encontramos dos modos disyuntivos de gestión de la masa a través del placer ornamental: por un lado, hacer de lo ornamental modo de ocultamiento y disimulo de una retórica de poder o, por otro lado, hacer del diseño un modo de refuerzo y exhibición manifiesta de la ideología.

En este apartado voy a dar cuenta de la reconversión de ciertas estéticas comunitarias de Alemania en la estética de las coreografías de masas en el nacionalismo. Para ello voy a hacer uso de dos casos de análisis: los films *Olympia* y *Der Triumph des Willens* de Leni Reifenstahl. Finalmente, tendrán lugar unas notas acerca de la estética del cuerpo obrero en el socialismo y comunismo en Alemania y la Unión Soviética para dejar señalados ciertos aspectos colindantes con la estética fascista que habrían de ser analizados con detenimiento. ¿Cómo se llega a nacionalizar y mitificar la belleza del cuerpo desnudo y deportivo como se muestra en *Olympia*? ¿Cómo el paradigma antitético de la vida natural acaba siendo mito fundacional de un estado totalitario? ¿Cómo se desvirtúan ciertos anhelos y temperamentos estéticos hasta tornarse absolutamente irreconocibles?

³⁰² “ [...] un modelo de cultura basado en un nuevo modelo de percepción. Este modelo se resume del siguiente modo: ampliación de las formas y canales de percepción en oposición consciente con el modelo de una sociedad basada en presupuestos racionales, en concreto, con el empeño o la novedad de experimentar aquello que todavía no se ha vivenciado –sea en la danza o en el delirio–, y con ello llevar a cabo nuevas formas de constitución de la comunidad.” (Traducción propia)

• DE OLIMPO UTÓPICO A OLYMPIA DISTÓPICA

Como ya se ha señalado, es rasgo definitorio del variadísimo fenómeno del anhelo comunitario y la necesidad del vínculo en la Modernidad su carácter contradictorio. En múltiples ocasiones, el mismo valor o criterio fue legitimación de reformas estatales, pero también filosofía que dio lugar a experimentos comunitarios que buscaban, por el contrario, establecerse fuera de los límites de los estados-nación. Tal fue el caso de la ambigua noción de ritmo en Alemania, la cual fue fuente inspiradora de manifestaciones comunitarias opuestas. Por un lado, a través de la cadencia que facilitó la electricidad, el trabajo en la fábrica quedó auditivamente armonizado, pero, por otra parte, también el ritmo sirvió para idear experimentos comunales que buscaban escapar del mundo urbano. El ritmo es una estructura a partir de la cual entender las polaridades estéticas en la Modernidad y analizarlas bajo una misma perspectiva, ya que siendo éstas manifestaciones aparentemente distantes, todas ellas quedan aunadas bajo el esquema de la cadencia: taylorismo, la sociología de Bücher sobre el paralelismo entre trabajo y ritmo, la película de Walter Ruttmann *Berlin, Symphonie eines grossen Stadtes*, las *Tiller Girls*, *Der Triumph des Willens*, las propuestas de enseñanza musical de Émile-Jacques Dalcroze y François Delsarte, etc. Si bien el ritmo acabó convertido en un criterio articulador de las coreografías de masas en el nacionalsocialismo, no obstante, es importante señalar que tales utopías rítmicas nacieron como un modo de reconquista de lo sagrado en la sociedad moderna tecnificada y en el contexto más amplio del romanticismo anticapitalista, tesis que desarrolla ampliamente Laure Guilbert en *Danser avec le III Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme* y también Mosse en *La nacionalización de las masas*.

“[Le Romantisme anticapitaliste] nourrit des tendances très diverses: mouvements spirituels de la ‘Ausdruckskultur, philosophie vitaliste, judaïsme libertaire, conservatisme völkisch, etc.’ et reconnaissent aussi bien les expressionnistes et la jeunesse *Wandervogel*, que des romanciers (Thomas Mann), des sociologues (Georg Simmel, Ferdinand Tönnies) et des philosophes (Walter Benjamin, Ernst Bloch, Martin Heidegger) et des théologiens (Paul Tillich), ainsi que des anarchistes (Gustav Landauer et Ernst Toller) et des penseurs conservateurs (Moeller van den Bruck, Oswald Spengler).” (Guilbert 2000 : 24-25)

La filosofía del ritmo de Ludwig Klages, la *Ausdrucksgymnastik* de Rudolf Bode, la danza primitivista de Mary Wigman o la *Ausdruckstanz* de Rudolf von Laban nacieron en torno a la década de 1910 como modos de oposición a la creciente deshumanización y

homogeneización en el contexto industrial de las ciudades.³⁰³ La danza tuvo un papel en el romanticismo anticapitalista de la época que, paradójicamente, acabó derivando en la utopía racial-nacional del nacionalsocialismo. Tal fue el caso de Rudolf von Laban, quien tras sus iniciales experimentos de vida comunal en Monte Verità –paraíso terrenal o, al menos, experimento comunitario por el que también pasaron literatos y pensadores de la época como Max Weber, Herman Hesse, Carl Gustav Jung o Stefan George– tuvo cierta relación coreográfica con el nazismo, ya que fue nombrado director del Deutsche Tanzbühne en 1934; o de Mary Wigman, quien realizó algunas danzas corales para la Olimpiada Juvenil de 1936 (véase Karina/ Kant 2003; Suquet 2012: 769-821; Mosse 2005:200).



6.8. Johann Adan Masienbach (1914), *Rudolf von Laban y sus bailarines en Ascona.*

³⁰³ Acerca de la comuna de Monte Verità véase el documental dirigido por Carl Javér y producido por Arte *Monte Verità. Der Traum vom alternativen Leben* y el libro de Martin Green (1986) *Mountain of truth: .* A su vez, acerca de la relación entre Rudolf von Laban y el nazismo, y el contexto de aparición y desarrollo de la danza moderna o *Ausdruckstanz* en Alemania véase también Müller/ Stöckemann (1993); Brandstetter 1995; Guilbert 2000; Howe 1996.

Las filosofías del ritmo se encuadraron en una variada tendencia anticapitalista que, nacida con la desilusión respecto al mundo moderno, buscaba reencontrar al hombre nuevo en la comunidad rural ajena a la patológica atmósfera del universo urbano. Además, si bien no buscaron específicamente materializar una reforma social a gran escala, sí trataron de aislarse del enfermizo mundo moderno y del contexto industrial, imaginando una suerte de utopía religiosa basada en el ritmo y entendiendo el movimiento a modo de “cosmogonía corporal” (Guilbert 2000:30). El abrazo cósmico –esa “armonía universal” en la fusión con lo dionisiaco a través de la disolución del principio de individuación– que propugnaba el Nietzsche de *El Nacimiento de la Tragedia* fue una expresión más dentro de este anhelo de reencuentro de una naturaleza perdida en el caótico contexto de la Modernidad industrial.

Lamentablemente, ese sueño de comunidad cohesionada por esta particular armonía agroecológica “pre-hippy” que emergió en la Europa de principios de siglo será el caldo de cultivo idóneo para el enraizamiento de la estética fascista de los años treinta. Ésta hará uso de la tendencia mística, arcaica e irracionalista de diferentes movimientos artísticos y sociales de principios de siglo para un utilitario, desvirtuado y tendencioso uso político. El vaciamiento de sentido histórico y de tradición a través de la creciente preeminencia de la *ratio* capitalista y la voluntad de regeneración en un contexto decadente habían dejado un vacío de significado del que los fascismos van a adueñarse: la necesidad de establecer y fundamentar el vínculo y reencontrarse en una identidad con historia. Téngase en cuenta al respecto la siguiente consideración de Baxmann (2000: 9):

“Die Massentheorie betonte die Rolle synästhetischer, körperlicher Metakommunikation: Jede Masse besitze einen spezifischen Eigenrhythmus. [...] Wilhelm Wundt, Karl Bücher und Théodore Ribot wie Marcel Jousse und Marcel Mauss machten Rythmus und Tanz zum Paradigma für die Einheit von Sozialem, Psychologischem und Physiologischem. Die hoben die soziale Bedeutung des Tanzes für die Gemeinschaftsbildung hervor: Im Tanz verkörpere sich das kollektive Gedächtnis von Kulturgemeinschaften.”³⁰⁴

³⁰⁴ “La teoría de masas subrayó el papel de la comunicación sinestésica y corporal: Cada masa se conformaba desde un propio y específico ritmo. Wilhelm Wundt, Karl Bücher y Théodore Ribot, así como Marcel Jousse y Marcel Mauss, hicieron del ritmo y de la danza paradigma articulador de la unidad de lo social, lo psicológico y lo fisiológico. Ellos recalcaron el significado social de la danza para la cohesión comunitaria: en el baile se encarnaba el pensamiento colectivo de las comunidades culturales.” (Traducción propia)

Asimismo, tales utopías rítmicas, además de darse en el contexto más amplio del romanticismo anticapitalista, anidaron en torno al nudismo (*FKK* o *Freikörperkultur*) y el *Lebensreformbewegung* imperantes en la Alemania de inicios del siglo XX. Como señala Clark (2000: 63):

“Desde finales del siglo pasado hubo en Alemania una marcada tendencia al «regreso a la naturaleza», manifestada en excursiones y acampadas juveniles y una creciente oleada de nudismo en los años veinte. Muchos grupos de jóvenes y clubes de nudistas estaban relacionados con organizaciones de izquierda. Los nazis los prohibieron, pero se apropiaron y explotaron algunos de los sentimientos que los habían configurado.”

Es Oliver König quien expone concienzudamente en *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral* el contexto nudista que enraizó y se desarrolló en Alemania –por entonces Confederación Germánica y posterior Imperio Alemán entre 1871 y 1918– desde mediados del siglo XIX. Frente al capitalismo como modo de vida, paralelamente al comunismo internacional, surgió como corriente el *Naturheilmovement* –“movimiento de sanación por medio de la naturaleza” sería la traducción más aproximada del término–. Frente a la revolución entendida como acontecimiento político, en el contexto de esa progresiva interiorización de lo divino en la Modernidad, surgieron movimientos para los que la revolución comenzaba por una reforma higiénica y por la liberación del propio cuerpo.

Surgido tras la Revolución de Marzo o Revolución Alemana de 1848, el *Naturheilmovement* fue precursor de la *Freikörperkultur*, la cual nace oficialmente en 1903 con la apertura de la primera organización nudista en Alemania. El *Naturheilmovement* consideraba que la desnudez, acompañada de baños y aire libre, era una eficaz medicina terapéutica antes que un mero instrumento moral o estético de comprensión y acceso al propio cuerpo. En el contexto de las obsesiones higienistas del siglo XIX y la moralidad victoriana, el *Naturheilmovement* fue una expresión o narración más del lugar central y conflictivo que ocupaba el cuerpo en la sociedad burguesa. El austriaco Vincenz Priessnitz (1799-1851) y su hidroterapia, el suizo Arnold Rikli (1823-1904) o el alemán Adolf Just (1859-1936) fueron algunos médicos higienistas o naturópatas del siglo XIX. La estética nudista se popularizó ya también en ese siglo con las pinturas de Karl Wilhelm Diefenbach (1851-1893) y Fidus (1868-1948), y con la publicación del libro de aforismos de Heinrich Pudor (1865-1943) en 1893, considerado uno de los primeros textos de referencia de la *Freikörperkultur*.



6. 10. Hugo Höppener Fidus (1894),
Lichtgebet. Deutsches Historisches Museum,
Berlín.

Igualmente, es necesario especificar otra cuestión sobre el nudismo en Alemania que König (1990: 142-160) desarrolla: en la cultura nudista a principios del siglo XX había ya tendencias estético-eugenésicas y la desnudez no era una sino que, por el contrario, ya entonces se decía de muchas maneras y estaba atravesada por cuestiones políticas. El paradigma de una aristocracia nudista fundada sobre un ideal de belleza comenzó con el *Schönheitsbewegung*, variante de la *Freikörperkultur* que preponderaba el lado epicúreo del nudismo y de cuya asociación formaron parte los mismos Pudor o Fidus, la bailarina Isadora Duncan y también posteriormente el arquitecto nacionalsocialista Schultze-Naumburg. El nudismo tuvo también una tendencia más ascética que divergía del *Schönheitsbewegung*. Fue la que propugnó Richard Ungewitter, quien negaba el potencial erótico de la desnudez y aunó los preceptos terapéuticos del nudismo con el paradigma de higiene racial (*Rassenhygiene*), propugnando el cuerpo nórdico-germano como ideal mayúsculo de belleza (véase König 1990: 149). Y si ya el espectro nudista era bastante amplio a principios del siglo XX, tras la Primera Guerra Mundial hubo todavía una mayor diversificación del panorama. En primer lugar, tuvo lugar una tendencia nacional-popular con libros como *Deutsche Gymnastik* de Hans Suren en 1922, a partir de la cual deporte y

nudismo comienzan a quedar asociados y la desnudez se vuelve una práctica fundamental del ejercicio deportivo. Asimismo, Adolf Koch, quien llevaba a cabo gimnasia nudista con los estudiantes en el barrio de Moabit en Berlín, fundó una escuela naturista con ideales socialistas, surgiendo con ello una tendencia socialista-proletaria de la *Freikörperkultur* o nudismo socialista. Finalmente, también tuvo lugar una tendencia más propiamente burguesa con Charly Straesser (1900-1989), la cual buscaba un disfrute y cultivo estético de la desnudez sin adscripción aparente a tendencias políticas.

Definitivamente, el panorama de la cultura del cuerpo libre en Alemania fue de gran barroquismo y los modos de desnudo reflejaban el amalgamado espectro político y social en el que Alemania se encontraba inmersa en su tránsito entre el Imperio Alemán (1871-1918) y la República de Weimar (1918-1933). En una suerte de inesperada epifanía nacional nudista, en 1924 apareció con enorme éxito tanto en los contextos de izquierdas como de derechas la película *Wege zu Kraft und Schönheit* de Nicholas Kaufmann y Wilhelm Prager, producida por los UFA-Kulturfilmabteilung de la República de Weimar y en la que actuaba la propia Lenni Riefenstahl, quien no es de extrañar que herede ciertas estéticas de este film en *Olympia* y *Der Triumph des Willens*. Asimismo, en 1926 se hace legal bañarse desnudo en los lugares públicos y en los años treinta se calcula que existieron alrededor de cien mil asociaciones nudistas en Alemania, si bien hay que señalar que ya en esa década el nudismo fue un movimiento más prominentemente de izquierdas y la derecha comenzaba a mirarlo con cierto recelo –como expone König (1990: 160) detalladamente–.



6.11. Fotograma de *Wege zu Kraft und Schönheit* de Nicholas Kaufmann y Wilhelm Prager (1925).

En 1932 tuvieron lugar las primeras prohibiciones contra la cultura nudista, apareciendo reglamentaciones acerca de la ropa de baño. Además, con la llegada al poder del nacionalsocialismo en 1933 se prohibieron tanto las *Koch-Schulen* como las organizaciones nudistas, pues eran consideradas como nidos del decadentismo y focos izquierdistas.

“Das grundsätzliche Mißtrauen der Rechten gegen die Nackten sowie der größere Organisationsgrad der linken Gruppen und die mit ihren Aktivitäten verbundenen öffentlichen Diskussionen ließen bei den Nationalsozialisten den Eindruck entstehen, daß es sich bei der FKK-Bewegung um eine Mischung aus linken und dekadent-bürgerlichen Kreisen handeln müsse.” (König 1990: 161)³⁰⁵

A pesar de las prohibiciones y de la repulsa hacia la tradición nudista alemana, el nacionalsocialismo fomentó paralelamente una moralizada *Freikörperkultur* para fundamentar sus ideales higiénico-raciales. A partir de 1933 tuvo lugar una restrictiva dicotomía moral respecto a la desnudez, distinguiéndose entre formas aristocráticas, arias y honestas de exhibición, frente a aquellas formas indecorosas del cuerpo desnudo. Bajo el título de la inmodestia eran pensados no sólo los cuerpos racializados, los cuales eran considerados feos, sino también los cuerpos de baile de la escena moderna: “Der schamlosen Nacktheit des Kabarett wurden Naturaufnahmen der schönen und reinen Nacktheit gegenübergestellt” (König 1990: 197).

Esa categórica diferencia entre una estética depravada y una decorosa no fue sólo aplicada a la desnudez del cuerpo, sino a la esfera del arte en general. El propio concepto de kitsch que he mencionado con anterioridad es ya utilizado por Fritz Karpfen en su texto de 1925 *Der Kitsch. Eine Studie über die Entartung der Kunst* y, asimismo, el concepto de *Entartung o entarteter Kunst* (arte degenerado) es precisamente el nombre que dio título a la exposición itinerante que organizó en 1937 el nacionalsocialismo para burlarse del arte de vanguardias, cuyos sueños y anhelos, por otro lado, aprovecharía y tergiversaría.

No obstante, en tal estética que asociaba fealdad y cuerpos racializados, el nacionalsocialismo llevó a cabo una doble estrategia retórica. Por un lado, desvirtuaba y

³⁰⁵ “La fundamental desconfianza de la derecha hacia los nudistas, así como el mayor grado de organización de los grupos de izquierda y de las discusiones públicas que estaban asociadas a sus actividades, dieron pie a que desde el nacionalsocialismo se tuviera la impresión de que los movimientos nudistas se trataban principalmente de círculos de izquierdistas y burgueses decadentes.”

sometía a la categoría de otredad aquellos cuerpos que quedaban leídos fuera del paradigma nórdico-germano; por otro lado, fomentaba la retórica de la diferenciación categórica entre razas y pueblos, ensanchando el discurso sobre el exotismo que había anidado en el pensamiento alemán por lo menos desde Kant, quien en su texto *Lo bello y lo sublime* acaba propugnando una asociación estereotipada de idiosincrasias nacionales y rasgos de carácter.³⁰⁶ En paralelo a la desacreditación estética y moral de los cuerpos “no-germanos”, Alemania cultivó el placer de la diferencia exotizante y de la multiplicidad categórica de razas, estrategia que se fundamentaba en la aceptación y disfrute del otro en cuanto que otredad irreductible, objeto de estudio o rareza propia de *Wunderkammer*. Por acudir primeramente a un imaginario que no nos es ajeno y por dar algunos ejemplos que ilustren esta cuestión, el mito de la españolada en concreto, el cual se había configurado sobre los escenarios teatrales en Francia a lo largo del siglo XIX, tuvo también su repercusión en Alemania, que financió películas de éxito como *Andalusische Nächte* de 1938, dirigida por Herbert Maisch y con Imperio Argentina de protagonista.

En esta línea retórica de la diferencia exotizada donde nación y raza se alinean e identifican bajo una misma categoría, el film *Olympia* de Lenni Riefenstahl es una oda a la fraternidad de las razas diferenciadas e idiosincrasias nacionales. En esta película los pueblos quedan hermanados bajo el carisma y la superioridad de la nación alemana, simbolizada bajo la bienaventuranza del mismísimo sol, emblema del papel redentor de Alemania y del cariz teológico de la comunidad de pueblos. *Olympia*, documental de 1938 que narra los Juegos Olímpicos de 1936 que tuvieron lugar en Berlín, se compone de dos películas: *Fest der Völker* (fiesta de los pueblos) y *Festival der Schönheit* (festival de la belleza). Ambas son imprescindibles para determinar las estrategias específicas sobre las que se articuló la estetización del fenómeno político en los años treinta, es decir, esa peligrosa auratización que denunciaba Benjamin en el escenario político, allí donde todo el lenguaje de lo vivo fue forzado a subsumirse en una retórica estatal del poder y lo sublime fue violentado hasta su

³⁰⁶ He aquí una cita de Kant sobre el carácter español para abrir el apetito: „El español es serio, callado y veraz. Pocos comerciantes hay en el mundo más honrados que los españoles. Tiene un alma orgullosa y siente más los actos grandes que los bellos. Como su espíritu no encierra benevolencia bondadosa y dulce, resulta a menudo duro y aun cruel. [...] No puede decirse que el español sea más altivo o más enamorado que cualquiera de otro pueblo; pero lo es de una manera extravagante, que resulta rara y fuera de la habitual. Abandonar el arado y pasearse, con una larga espada y una capa, por el campo de labor hasta que el extranjero de paso por allí desaparezca, o en una corrida, donde las bellas son por una vez vistas sin velo, declarar con particular saludo cuál es la señora de sus pensamientos y aventurarse en su honor a una peligrosa lucha con una bestia salvaje, son actos desusados y singulares que distan mucho de lo natural.“

inclinación y perfecta dicción en la forma de una retórica totalitaria plagada de ensayadas y vaciadas *Pathosformel*. Los Juegos Olímpicos de 1936 se convirtieron en una plataforma audiovisual de la estética fascista, en la cual se muestra una reapropiación tendenciosa y manipuladora tanto de las *Lebensphilosophien* como de las tendencias nudistas e higienistas, así como también de las herramientas artísticas de la industria cultural del cine. Ambos títulos de Riefenstahl funcionan como una primera evocación a lo dionisiaco a través del temple festivo. En ellos la competición olímpica es constituida como “fiesta de los pueblos” y “festival de la belleza”. Al igual que en el aspecto lúdico que primaba en el espectáculo de las *Tiller Girls*, bajo el epíteto de la competición divertida y espectacularizada entre pueblos y a través de una cuidadísima secuencia de planos, se consigue edulcorar y disimular con efectismo estético una peligrosa política totalitaria. Lo dionisiaco es ya un eufemismo político en la estética de los años treinta para almibarar los abusos de los crecientes totalitarismos.

La tradición estética alemana contaba con anterioridad con variados sueños de totalidad en su historia. Añadido al paroxismo nietzscheano, la influencia del concepto wagneriano de obra de arte total y la totalidad místico-cósmica a la que era tendente el expresionismo alemán entre 1910 y 1920 fueron espacios simbólicos de los que la estética fascista se reapropió y gustosamente tergiversó. Asimismo, los arcaísmos que tan gustosamente rescataba el expresionismo alemán en su esperanzada búsqueda de un alma primitiva que regenerase la comunidad o las tendencias nudistas del fin de siglo son recuperados en las dos partes de *Olympia*, documental que acogió y se reapropió de las expresiones estéticas que palpitaban y nutrían con anterioridad en el contexto alemán.

Asimismo, como señala Clark, *Olympia* muestra el intercambio de técnicas estéticas entre cine y espectáculos de masas a principios de siglo. De la misma manera que las herramientas del cine son utilizadas en los espectáculos a gran escala –por ejemplo, las transiciones del motivo ornamental entre el cine hollywoodiense y la coreografía de masas–, el espectáculo de masas se convierte en un motivo para el cine. Es decir, el público del espectáculo de masas ya no es sólo el público presente en la exhibición en el momento de su ejecución, sino que se amplía el registro de espectadores, pues se busca mostrar a nivel internacional una retórica de fuerza nacional. El espectáculo de masas empieza a ser pensado con una ambición absolutamente desmedida, es decir, pensada no ya para el

público que de facto observa de cuerpo presente la exhibición en el día en que ésta tiene lugar, sino para un espectador anónimo, atemporal e internacional, es decir, aquel que acude al cine. Como señala textualmente Clark (2000: 68), comienza “la adaptación de su concepción de masas del espectáculo político para el consumo del público internacional.” La potencial audiencia del espectáculo de masas ya no es Alemania en exclusiva, sino el mundo mismo e incluso la historia. Asimismo, la masa ya no es sólo el objeto a configurar políticamente, sino la mirada que observa el mundo: la masa no es sólo aquella materia a insertar en un patrón ornamental, sino que es también la informe, indistinguible y agazapada mirada del espectador que se oculta en la oscuridad de la sala de cine o el anonimato del espectador histórico o hermeneuta.



6.12. Fotograma de *Olympia. Fest der Völker* de Leni Riefenstahl (1938).

Tal concepción cinematográfica de la coreografía de masas –la preeminente mirada del espectador de cine– está además íntimamente relacionada con la gestión arquitectónica del

espacio. No hay movimiento mayestático y grandilocuente sin espacio masivo en el que situar tal espectáculo. Se produce tanto una apertura de la temporalidad de las imágenes como una apertura de su espacio. Para hacer de la irracionalidad y del sentimiento exaltado centro basculador de la vida comunitaria, se requería de representaciones públicas en las que la fuerza pudiera ser localmente manifestada, teatralizada y ritualizada. El estadio – espacio en el que no sólo bailaron las *Tiller Girls*, sino que también fue el enclave de *Olympia*, película grabada en el Estado Olímpico de Berlín– se convierte en escenografía de lo coreográfico y, asimismo, se hace uso de categorías escénicas propias del cine, el musical y la ópera:

“Los enormes espacios arquitectónicos estaban contruidos a propósito, derivando su diseño de una combinación de estadios deportivos y escenarios de los musicales de Hollywood. Las concentraciones tomaron también prestadas las tempranas innovaciones teatrales del período Weimar y, en concreto, el ideal de *Gesamtkunstwerk*, la obra de arte total, en la que se fundían drama, coreografía, música y arquitectura en una experiencia global.” (Clark 2000: 51)³⁰⁷

En *Olympia, Fest der Völker* las imágenes se suceden en progresión simbólica, ejecutándose una concatenación muy orgánica entre planos y temas. El documental se inaugura con imágenes de diferentes restos arquitectónicos y escultóricos de la Grecia Clásica. En esta apelación a un pasado mitificado se consigue generar la atmósfera de pervivencia de un anacronismo. Al modo de Pigmalión y Galatea, la estatua del Discóbolo acabará cobrando vida y el mármol queda hecho carne, metamorfosis que inaugura un desfile de cuerpos ejecutando variopintas disciplinas deportivas. A continuación, la mano que realiza el lanzamiento de peso se multiplica, dando paso a una colectividad en que numerosas manos se mueven al unísono. Esta escena propugna la idea de una comunidad naciente que se aúna a través de la práctica deportiva. En tal armónica secuencia, reaparece finalmente la Ninfa warburgiana. En una estética similar a las fotografías de Steichen de las alumnas de Isadora Duncan, la cual se solapa con el tema mitológico de las tres Gracias, aparece este nuevo símbolo de la metamorfosis. Tres mujeres desnudas quienes, en gracioso braceo, hacen su particular brindis al sol hasta transformarse paulatinamente en llama, el fuego que llegará en manos del corredor que emula al robo de Prometeo al estadio de los Juegos

³⁰⁷ Acerca de la relación entre masas y arquitectura véase también el catálogo de exposición que edita Volkwin Marg (2012) *Choreographie de Massen im Sport. Im Stadion. Im Rausch*, en que se tematiza la figura del estadio como centro basculador del encuentro de masas, y también el capítulo tercero “Los monumentos nacionales” de *La nacionalización de las masas* (Mosse 2005: 69-100).

Olímpicos.³⁰⁸ La cultura clásica se presentaba como origen metafísico del sueño alemán nacionalsocialista y Grecia, literalmente, trascendía espacio y tiempo a través de la llama del atleta para llegar a la Alemania de 1936, dotando con ello al nacionalsocialismo de una aureola de tradición, historia y mito.³⁰⁹

El deporte se convirtió en un elemento clave en la utopía orgánico-trascendente del nacionalsocialismo y fue una estrategia de estetización y nacionalización de la *ratio* capitalista que habían aportado los gimnasios decimonónicos. Entre 1810 y 1820 se habían creado los primeros gimnasios en Londres, París o Berlín. Éstos fueron una expresión decimonónica más del deseo de modulación del cuerpo, el cual, como ya se ha desarrollado en el primer capítulo, comenzó en el siglo XIX a ser inserto en una correlación de cánones físicos y morales a través de la antropometría y el galtonismo. Los gimnasios supusieron la conversión del movimiento humano en una serie de actos mecánicos que se podían medir, calcular y comparar, pudiendo por ello considerarse como una expresión más de la especificidad, parcelación y optimización de las tareas que se alcanzarán a través del taylorismo y el fordismo. La gimnasia es, por tanto, también un modo de edición del cuerpo al modo de la cadena de montaje en la fábrica o el montaje cinematográfico. Este proyecto de tecnificación, parcelación y eficacia del cuerpo en la gimnasia tendrá además también su desarrollo en la danza. En la década de 1830 Carlo Blasis (*Manuel complet de danse*) y Francisco Amorós (*Manuel d'éducation physique*) trataron de grafiar la danza como una serie de configuraciones de líneas, ángulos y posiciones que la expliquen, transcriban y hagan enseñable y reproducible (véase Vigarello 2005; 1988).

En la estética deportiva de *Olympia*, respecto a estos temas propios del siglo XIX, encontramos un sentido añadido del deporte. La simbiosis de estética deportiva y nacional consigue insertar la instrumental razón capitalista dentro de un paradigma histórico y, con ello, tiñe de espíritu patriótico y nacional la gestión burocrática y eficaz de los cuerpos,

³⁰⁸ El fuego es un símbolo que, si bien tiene una presencia fuerte en el nacionalsocialismo, aparece en distintas corrientes y estéticas como signo del horror, de la violencia o de la metamorfosis en torno al fin de siglo. Como señala González García (2016), el tema del incendio aparece no sólo en la experiencia traumática de Canetti de la quema del Palacio de Justicia en Viena en 1927, sino que sobre el mismo también escribió Heimito von Dorerer. Asimismo, el fuego fue una expresión simbólica del movimiento libre que proponía la danza moderna de Isadora Duncan, como muestra la fotografía *Wind Fire* de 1921. También la obra teatral *El Fuego* de Gabriele D'Annunzio, literato italiano cuya reputación quedó ligada al fascismo.

³⁰⁹ En este tema, el nacionalsocialismo sigue una larga tradición germánica de considerarse como los sucesores de los griegos y Berlín como la Atenas del norte. Al respecto es interesante el libro de Salvador Mas (2014) *Alemania y el mundo clásico (1896-1945)*.

haciendo de este taylorismo somático una promesa de felicidad patriótica e ideológicamente digerible. Con ello, el totalitarismo dobló la eficacia de la burocratización del cuerpo en la economía capitalista, pues conseguía el máximo provecho de las capacidades físicas del cuerpo y, paralelamente, otorgaba sentido a ese fraccionamiento utilitario del mismo a través de una embaucadora mistificación. Consiguió edulcorar la explotación y la intercambiabilidad de los cuerpos bajo una retórica propagandística de conciencia nacional, trabajo por el bien común y pertenencia a la comunidad.

A nivel propiamente iconográfico, tal mistificación del cuerpo deportivo se consigue en el film a través de un uso recurrente del *slow motion*, técnica que hace del cuerpo atlético una exhibición de proezas físicas. Es decir, se recurre a la estrategia seductora de la industria cultural –la ralentización del montaje– para constituir una épica de los cuerpos deportivos. Allí donde quiere mostrarse la fuerza, el potencial, la hazaña del cuerpo y aquellos detalles que dotan al esfuerzo físico de un halo heroico, la ralentización de la escena consigue crear una atmósfera en la que el tiempo queda suspendido, como la ansiada ruptura de lo cotidiano que se da a través del sueño apolíneo o el arrebato dionisiaco. En el ritmo real de la cadena de gestos –ya sea el acto deportivo o la cadena de montaje– el fragmento sólo adquiere significado en cuanto que inserto en la totalidad. Por el contrario, cuando se ralentiza la imagen, el fragmento se arroga la centralidad simbólica, creando una falsa ilusión de individualidad y protagonismo que es extraña a la función anónima del cuerpo en el sistema de montaje.

A esto se suma el carácter bucólico que se proyecta sobre el mundo orgánico, recurso estilístico del que *Olympia* hace uso. Éste hace referencia a aquel espacio siempre dado donde la cultura todavía no ha inscrito huella alguna y que, por tanto, consigue hacer de la ideología un oráculo revelado. El arcaísmo como lugar común dispuesto para la fundamentación metafísica de una cultura cobra mayor eficiencia cuando es forzado a introducirse en el paréntesis de la naturaleza, allí donde todo queda legitimado en la medida que no es efecto de una construcción, sino dación en sí mismo. En este sentido, *Festival der Schönheit* aporta el ingrediente natural y primitivo a la conciencia épica y nacionalista del cuerpo deportivo que primaba en *Fest der Völker*. Con música de Herbert Wind y Richard Wagner, la película despunta con un canto extático a la naturaleza. Árboles, agua, luz. Araña, rocío, pájaro. Bajo tales motivos se encadenan las primeras secuencias de planos.

Todos ellos son temas que nos sitúan al espectador en la atmósfera de la alborada en un bosque. En tal idílica estampa irrumpen armónicamente un grupo de hombres, quienes apremian el día con patriótica diligencia: haciendo deporte. En armonioso, extático y erótico sincretismo con el medio ambiente, los hombres se apresuran en tal modélica rutina a transpirar enérgicamente, para luego frotarse mutuamente las espaldas y atizarse traviesamente con gráciles varas en un límpido y risueño baño colectivo.

Tal alborozo homoerótico en duchas y juegos colectivos está también presente en la estética de *Der Triumph des Willens*, documental propagandístico del congreso del partido nazi en septiembre de 1934. Aquellos hombres que van a participar en el desfile aparecen inicialmente lavándose a conciencia en el campamento en el que se hallan concentrados. En alabanza a la masculinidad más primaria, aparecen imágenes de juegos de lucha entre los participantes, quienes entre risas pelean amigablemente. Todo son juegos colectivos en el campamento y las escenas persiguen resaltar la atmósfera comunitaria que rodea cada acto. A ello se añade el aderezo de las dos estrategias estético-políticas que consiguen aportar textura metafísica a lo comunitario: misticismo y arcaísmo.



6.12. Fotograma de *Olympia. Fest der Schönheit* de Leni Riefenstahl (1938).

“10 Jahre nach dem Krieg, 19 Jahre nach dem Beginn der deutschen Leiden, 19 Monate nach dem Beginn der Deutschen Wiedergeburt...”. Con tales subtítulos da comienzo el film, lo cual nos sitúa en una casuística mítico-histórica en la que los acontecimientos de Alemania quedan enlazados en un único relato teológico que les otorga sentido –de hecho, uno de los mandatarios dirá en su discurso: “Was nur in Jahrhunderten vergrößt, wird es Jahrhunderten stark” (sólo aquello que tarda siglos en crecer, será también fuerte durante siglos)–. A continuación, Riefenstahl nos hace espectadores de un estudiado decorado. Perdidos y alejados del mundanal ruido, insertos en una abigarrada escenografía de nubes, los espectadores asistimos a la aparición de un punto gravitacional en tal maremágnum celeste: hete aquí una mesiánica avioneta. Ésta, arropada por tal nimbo, tiene la gentileza de descender al abismo de lo humano y aterrizar sobre Núremberg. Con la solemnidad estética de la venida de un salvador, Hitler desciende del aeroplano y el pueblo, entre vítores y algarabía sacramental, le da la bienvenida. Es más, ese pueblo, si bien numeroso, no es presentado con la informidad de la temible masa. No, el pueblo alemán en *Der Triumph des Willens* es el relato bucólico de una comunidad bien avenida, que incluso en tan extenso número es capaz de exteriorizar su fervor dentro de un orden, en armonioso cuadro ornamental. La política se convierte en el nuevo campo de la religión, allí donde se juega el triunfo no sólo de una ideología concreta y posturas políticas presentes, sino la conquista de un valor eterno del que la unificación en una voluntad nacional es instrumento. En la auratización del fenómeno político, este espacio se convierte en el nuevo marco de lo sagrado, allí donde la Otredad obtiene definitiva representación y obliga a plegar todo lenguaje posible e incluso lo innombrable a la retórica del poder.

A continuación, previo al congreso del partido, tiene lugar un desfile costumbrista por el pueblo. Rememorando una naturaleza pastoril e idílica, por las calles desfilan niños y adultos ataviados con ropas tradicionales y rodeados de cestos de legumbres y cereales. Mientras tanto se intercalan escenas de manifiesta contradicción estética entre el severísimo saludo hitleriano y la despótica respuesta del *Führer*. Si la sociedad ha de mantener su brazo perfectamente erguido, señal de consistencia militar y rectitud que ostente su filiación incuestionable al régimen y al patriotismo, Hitler responde con una brevísima, displicente y ensayada agitación de muñeca, la cual recoge y lanza en su mano la reverencia del pueblo hacia la más absoluta y narcisista indiferencia.

Esta contraposición entre masa y líder no se encuentra sólo en tal contradicción gestual, sino en la propia disposición del congreso, donde el carácter ornamental de la masa consigue poner en el centro de atención de la mirada el lugar majestuoso del líder. Esta estrategia visual que se observa en *Der Triumph des Willens* es comentada en un plano abstracto por Gombrich (1999: 120) en *El sentido del orden*: el ornamento no sólo tiene un efecto hipnótico y tranquilizador en su conjunto, sino que sirve además para hacer patente la intrusión de un elemento diferenciador o destacable en el conjunto a una simple primera vista; la atención sólo se despierta cuando aparecen irregularidades.



6.13. Fotograma de *Der Triumph des Willens* de Leni Riefenstahl (1935).

Una vez reafirmados el pasado mítico y la legitimación arcaica del nacionalsocialismo, se concatena en las imágenes una nueva asociación, la de cuerpo deportivo y cuerpo obrero – simbiosis estética que nacía con la figura del bailarín de ballet cuya contextura física evocaba en la mente burguesa la fuerza del trabajador, como se puntualizaba ya en el capítulo primero—. Inicialmente, los participantes de los desfiles que tendrán lugar en el

congreso, tras su jornada de baños, luchas y juegos deportivos, marchan en composición militar por el pueblo, mas no con armas, sino provistos de palas. Éstas funcionan como utensilios identificativos de su ingreso y participación de la comunidad nacional. La acción de trabajar y la figura del trabajador son temas recurrentes en los extractos de las proclamas de los gerifaltes del partido que se reproducen en *Der Triumph des Willens*. En su discurso, Hitler señala que el trabajo y el cuerpo obrero es aquello que aúna a la nación alemana: “Arbeit ist, was alle gemeinsam bindet”. Robert Ley pone al cuerpo obrero como motor y finalidad de Alemania: “Unsere Arbeit muss nur von einem einzigen Gedanke beherrscht werden, den deutschen Arbeiter zu einem aufrechten, stolz und gleichberechtigt Genossen zu machen.” Y entre los cánticos que se repiten en el congreso se repite con insistencia la consigna “Heil, Arbeiter! Heil, Hitler!”.

- **SOLEMNIDAD Y TEMPLE FESTIVO EN EL MOVIMIENTO OBRERO**

“El fin de la revolución no es un triunfo de la justicia, de la moral, de la libertad y demás embustes con que se engaña a la humanidad desde hace siglos, sino trabajar lo menos posible y disfrutar, intelectual y físicamente, lo más posible. Al día siguiente de la revolución habrá que pensar en divertirse.”
Paul Lafargue (1883): *Derecho a la pereza*

El entramado ideológico en el que belleza, deporte y cuerpo obrero quedaban trenzados no sólo se dio en la estética fascista, sino que se trató también de una asociación que se fue configurando a lo largo del siglo XIX y de la cual se reapropió el nacionalsocialismo. Al igual que en el fascismo, la centralidad del deporte en el comunismo y socialismo tenía que ver con la entronización de la figura del obrero, considerado estratégicamente en ambas retóricas como el cuerpo heroico por antonomasia –perverso modo de alegorizar la precariedad laboral y auratizar el esfuerzo físico de manera que los trabajadores sigan ejerciendo, mas ahora gustosamente, su servidumbre—. Era la capacidad física para el trabajo aquel rasgo que dotaba de valor y encumbraba estéticamente a un cuerpo, si bien es cierto que en el comunismo se justificaba a través de una conciencia de clase y una confianza basada en el progreso humano y una soñada ilustración y, por el contrario, en el nacionalsocialismo, primaba una conciencia eugenésica, arcaizante y racial del cuerpo obrero. No obstante, ambas estéticas buscaban ejercer sobre la laboriosa vida cotidiana una presión litúrgica para vigorizar la imagen que el trabajador tiene de su propia labor en la economía. A través del realismo socialista, la figura del trabajador se encumbraba como ideal heroico y con el estalinismo se buscó dotarla de cierta aura sobrehumana que

mitificase la figura del trabajador como “nuevo atleta del trabajo” o “campeones del trabajo” (Clark 2000: 8).

Asimismo, si bien hubo una herencia apócrifa de ciertas tendencias que fueron transitando entre las distintas tendencias políticas e intereses, el movimiento obrero también desarrolló sus propias liturgias coreográficas. Como en el caso del fascismo y en el contexto de la sociedad de masas, éstas servían tanto para generar un fuerte vínculo de pertenencia y sentimiento comunitario, como para hacer demostraciones públicas de fuerza. Estéticamente se dio una analogía entre la estética fascista y la estética obrera en los movimientos de masas. En el caso alemán, ello tuvo que ver con la fuerza que cobró el movimiento obrero en Alemania y Austria, el cual ya en el fin de siglo estaba ritualizando sus mítines masivos y consolidando la figura del líder y el culto a la personalidad, rasgos de los que se reapropiará el fascismo al nacionalizar una conciencia de clase que estaba ya configurándose con anterioridad.

6.15. Alexandr Samokhvalov (1937),
Trabajadora del metro con martillo.



Un personaje de relevancia en la ritualización de las expresiones colectivas del movimiento obrero en el contexto germanoparlante fue Ferdinand Lasalle (1825-1864). Frente al imaginario caótico y desordenado del movimiento obrero en el siglo XIX, configurado como bestiario aterrador, Lasalle comenzó a inscribir un sesgo ornamental y sacralizado en los actos públicos. A un tono militar, Lasalle unió una puesta en escena propia de la liturgia que consiguió dar un carácter sacral y de ley al agitado imaginario que circunscribía a las masas obreras del siglo XIX. Como señala Mosse, Lasalle era recibido multitudinariamente en los pueblos a donde acudía, se entonaban canciones comunitarias como el *Bundeslied* y, tras mayestáticos desfiles públicos, finalmente tenía lugar su discurso, el cual podía llegar a durar más de dos horas.

“Lasalle era un maestro de la agitación decidido a constituir un movimiento masivo. Para lograr su propósito se sirvió de pasquines, periódicos y una constante sucesión de mítines multitudinarios. Como cabía esperar, consideraba a sus seguidores un «ejército» y sus giras para dar discursos eran conocidas como «desfiles militares» (*Heeresschau*).” (Mosse 2004: 207)

“El propio Lasalle escribió que «Tengo constantemente la impresión de que así ha debido de ser cuando se han fundado nuevas religiones». Lasalle era el «profeta», la atmósfera que le rodeaba era «sagrada» y lo que se veneraba era la unidad de las clases trabajadoras, no de la nación, aunque en sus discursos sí deslizaban temas nacionales.” (Mosse 2004: 210)

A ello se añaden la inauguración de los festejos del día del trabajador en Alemania el 1 de mayo de 1890 o el papel de las Juventudes Obreras (*Arbeiter-Jugend*) que, como señala Mosse (2004: 222), contaban durante la República de Weimar con entre setenta y noventa mil miembros y hacían uso durante sus encuentros de danzas rítmicas, rituales, símbolos y obras de teatro lego. Además, se preponderó la contención silenciosa en la manifestación, lo cual daba un carácter de solemnidad desnuda y gravedad al movimiento que lo contraponía al temple festivo de otras expresiones obreras, como por ejemplo las que se dieron en la Unión Soviética con Lenin y que serían clausuradas con la llegada de Stalin, quien buscó de nuevo “virilizar” con seriedad, con nietzscheano “militarismo y buenas piernas”, el iniciático temple popular de la Revolución Bolchevique. El paso de Lenin a Stalin produjo un drástico giro estético en la cultura estatal comunista. Como señala Clark, si bien lo carnavalesco tuvo un peso inicial en el movimiento, con la llegada de Stalin, tal

atmósfera bulliciosa, ligeramente desorganizada y jovial fue reconduciéndose hacia la gimnasia de masas y los desfiles militares:

“La Revolución de Octubre fue seguida por casi cuatro años de guerra civil, en los que se produjo un aumento de la llamada «propaganda de agitación», término que descubre las técnicas más inmediatas y emocionales de la propaganda. De aquellas primeras prácticas, los festivales callejeros y el teatro de masas revelaron una versión del arte público que insistía en la implicación popular. Con objeto de mantener el entusiasmo revolucionario frente a las dificultades de la guerra civil, los grupos de agitación propagandística trataron de crear una atmósfera festiva y colorista. [...] Derivados en parte de las procesiones ortodoxas rusas con los estilos carnavalescos del espectáculo folclórico, incorporando payasos, muñecos de tamaños natural, pregones callejeros y acróbatas circenses, así como el ballet del Teatro Bolshoi. [...] A finales de los años treinta, ese espíritu lúdico empezó a decaer en los siniestros y severos desfiles de atletas y material pesado militar que caracterizaron los rituales de Estado estalinistas y que se parecerían cada vez más a las enfermizas ceremonias de la Alemania nazi.” (Clark 2000: 77-78)

No sólo el debate entre temple festivo o solemne en la cultura pública tuvo su peso en la Unión Soviética, sino que también la cuestión del deporte ejerció cierta polaridad en el movimiento, si bien nunca dejó de ser un aspecto crucial dentro de las políticas estatales. Es nuevamente Clark (2000: 93) quien señala tal controversia al dar cuenta del debate entre dos posturas opuestas:

“En el primer período bolchevique de Rusia, hubo un movimiento en el seno del Partido para abolir los deportes de competición y fomentar únicamente las formas de ejercicio en común. Con Stalin se suprimió ese planteamiento, pero las campañas para mejorar la salud, la higiene y la buena forma de adultos y niños continuaron. Durante todo el período soviético la concepción del deporte resultó inseparable de la del trabajo y, por tanto, estuvo vinculada a los objetivos económicos del Estado.” (Clark 2000: 93)

Tal tensión entre un tono gozoso o militar de la revolución obrera se observa en las imágenes que Alexander Rodchenko tomó de exhibiciones públicas de gimnasia en la década de 1930. *The dance* (1936), *At the sport parade on Red Square* (1936), *Rhythmic gymnastics on Red Square* (1932, 1936) son algunos de los títulos de las fotografías. Pero especial interés merece la imagen *Two generations* de 1934, en la cual se ve el contraste entre una inicial gozosa y desahogada en la compostura social –los jóvenes tumbados en el césped– y la creciente militarización y virilización de las formas revolucionarias –los geométricos y sincronizados gestos de los gimnastas–.



6.15. Alexander Rodchenko (1936), *En el desfile deportivo en la Plaza Roja.*



6.16. Alexander Rodchenko (1930), *Two generations.*

LA TUMBA DEL QUIJOTISMO

“We live in a political world
Everything is hers and his
Climb into the frame
And shout God’s name
But you’re never sure what it is.”
Bob Dylan (1989), *Political world*

En este capítulo hemos asistido a una nueva caída de lo dionisiaco. La danza, acción por la cual sus bailarines se hacían partícipes e invocadores de lo sublime, se va arrastrando desde su carácter intraducible hasta su conversión repetitiva, coreografiada y ensayada en *ornamento de la masa*. La danza se convierte en estrategia puramente formal para embellecer y estetizar un argumento político, mientras que sus participantes, sumidos en el ordenamiento terreno, creen encontrarse en una suerte de epifanía histórica y haber dado el salto definitivo a lo cósmico, que finalmente se hizo carne. La política es ahora la categoría central y el lenguaje desde el que ha de hablar la danza, quedándonos sólo la retórica sociológica acerca de la decadencia del dionisismo. El baile se convierte en una razón instrumental más que consigue revalorizar el sueño estético del capitalismo y los totalitarismos: o bien un cuerpo social homogéneo, rítmico y organizado que cree hallarse ya en un tiempo postpolítico y posthistórico, o bien un cuerpo social capaz de coreografiar en tono masivo su voluntad nacional orquestada bajo el culto a la figura del líder. La danza ha desaparecido en la medida que ya no es más que el efecto coreográfico de una estudiadísima y muy cuidada ostentación de poder. El contexto que analiza Kracauer y la propia visión de este autor de la danza en su tiempo son ciertamente desalentadores: la visión trágica de la danza ha desaparecido por completo en la medida que ya sólo existe una circunscripción comunitaria –en tono de *Gesellschaft* o de *Volks-gemeinschaft*– de la danza. El tránsito entre los fenómenos paralelos de las *Tiller Girls* y las coreografías totalitarias es el enfrentamiento entre una mera capitalización e industria cultural frente a la nacionalización y politización de la vehemencia informe de la masa.

La inocencia primigenia con que Nietzsche resucitó la esperanza de liberación en la comunión dionisiaca no sólo fracasó, sino que deseó no haber nunca tenido lugar. Ésta es quizá la tragedia filosófica por antonomasia de los años treinta, antesala de la tragedia humana que estaba ya abriéndose camino: se acaba responsabilizando a aquellos autores que desplazaron el límite de lo posible y lo pensable de la perversidad de aquellos que lo

trasgredieron y usurparon con intencionada malicia y funesta egolatría. Vilipendiado, domesticado, instrumentalizado y totalizado. Así quedó el dionisismo, de cuyos fragmentos ya poco era rescatable para entretejer posteriores sueños.

Principalmente en “Materialismus und Metaphysik” (1933), “Zum Rationalismustreit in der gegenwärtigen Philosophie” (1934) y “Der neueste Angriff auf die Metaphysik” (1937), Horkheimer presentó su crítica a la *Lebensphilosophie*. Lo que inicialmente fue en Nietzsche, Dilthey y Bergson una crítica hacia la racionalidad técnica y la uniformidad social, se había devaluado hasta su identificación con el irracionalismo en los años treinta. La inflación de la *Lebensphilosophie* había provocado que, en oposición al modo y contenido contestatarios que le habían dado origen, se transformase en instrumento para corroborar el irracionalismo del orden establecido y alimentar la obediencia social. Como señala Jay (1974: 95): “Lo que una vez fue crítico ahora se había convertido en ideológico.” La inicial estética del ornamento como expresión metonímica de la atmósfera o aura de una ciudad – las fotos de detalles y objetos de París de Atget (véase Arroyo Arce 2011)– o como elemento dominante y expresión de una utopía libertaria frente a la homogeneidad industrial en el modernismo arquitectónico y también escénico –el modo en que los bailes de Loïe Fuller acabaron dando lugar a una estética decorativa del espacio privado e íntimo (véase Danzker 1995)–, derivó en el dócil vaciamiento del sentido del baile que tuvo lugar en la danza de precisión y el totalitarismo expreso del dionisismo en las coreografías de masas.

Las críticas de la Escuela de Frankfurt iniciaron una línea de rechazo al dionisismo que prosiguió con posterioridad. Tras la Segunda Guerra Mundial, en pleno proceso de reconstrucción de Alemania tras el nazismo y la derrota en la guerra, la filosofía del ritmo y el pensamiento de Ludwig Klages (1872-1956) fueron fuertemente rechazados. Tal filosofía quedó con exclusividad relacionada con una atmósfera política que asociaba ritmo, utopía comunitaria nazi y biologización del ser humano. No sólo el pensamiento de Klages, sino también las filosofías vitalistas en general, incluido Nietzsche, fueron fuertemente criticadas hasta el inicio de una revisión más amable de los textos a finales de la década de 1960 con Giorgio Colli y Massimo Montinari, y la precedente excepción de las lecturas nietzscheanas de la izquierda francesa que asociaron a Nietzsche bien a un pensamiento apolítico o antipolítico o a una cierta tendencia socialista a través de Georges Bataille –“Réparation a

Nietzsche” en la revista *Acéphale* de 1937, Charles Andler –*Nietzsche, sa vie et sa pensée* de 1920– o Henri Lefebvre –*Nietzsche* de 1939– (véase al respecto Safranski 2001: 341-378; Navarrete/ Zazo 2015).

En mi opinión, el lamento al que nos condena el fracaso del dionisismo es su carácter de arma de doble filo, el ser irresoluble espada de Damocles que obliga a una sempiterna vigilancia para que el paroxismo y sus estéticas no sean vampirizados. Su deriva hacia el fascismo y lo sectario fue sólo cuestión de inclinar su pendiente unos cuantos grados y, justamente, conseguir identificar síntoma y signo, manifestación e ídolo para hacer del sueño zaratustriano del “país de los hijos” un efectivo fetiche propagandístico y epifanía llevada a realización en el presente.³¹⁰ El fascismo se apropió de las tesis del nietzscheanismo; también de las costumbres, modos y estilos que habían arraigado en Alemania a lo largo de la Modernidad. Desde la perspectiva de tales circunstancias históricas, el *sparagmos* y la omofagia a los que se entregaron en su día las Bacantes, resultaban, comparativamente, juegos totalmente inofensivos, diríase incluso que propios de jardín de infancia, ante el bruno panorama de los totalitarismos, la industria cultural y la Segunda Guerra Mundial. La efectividad estética del dionisismo era carne de cañón tanto para la razón capitalista como para el fascismo, pues podía traducirse como modo rápido y efectivo de escapismo frente al –como señala Charles S. Maier– caos del desmembramiento de la vida burguesa en la Europa de entreguerras. Lo dionisiaco fue víctima y referente falseado de un ilusionismo esperanzador del que tanto la razón económica como totalitaria hicieron uso. En términos marxistas diríase que el dionisismo puso la fuerza de trabajo, mientras que la razón capitalista y los totalitarismos se quedaron con la plusvalía, todo ello bajo previa calumnia y despojo del referente. El dionisismo, lamentablemente, es un goce fácilmente “vampirizable”. He ahí su fuerza, pero también su peligrosidad social y política.

Asimismo, no sólo hubo por parte del fascismo un uso de la cuestión de la “fuerza de vida” del vitalismo de finales de siglo, sino una reapropiación de la vida asociada a la naturaleza, lo desnudo y lo artesano, tendencias propias del fin de siglo, asociadas fuertemente a movimientos de izquierdas, o a *outsiders* que formaron sus propias comunidades –el sueño

³¹⁰ “Por ello amo yo ya tan sólo el *país de mis hijos*, el no descubierto, en el mar remoto: que lo busquen incesantemente ordeno yo a mis velas.

En mis hijos quiero reparar el ser hijo de mis padres: ¡y en todo futuro — *este* presente!” (Nietzsche 1981: 180)

de la autogestión es una respuesta al capitalismo industrial– en busca de una vía de escape a la vida urbana, precaria y alienada del capitalismo industrial. En definitiva, el nacionalsocialismo se aprovechó de una serie de carencias, inquietudes y esperanzas de la sociedad alemana en el contexto de la industrialización para tejer el entramado ideológico que configuraría –desde su reappropriación y absorción utilitaria– la ideología fascista y su aceptación.

Lamentablemente, para todos aquellos quijotes de la entrega dionisiaca, el régimen de lo sublime quedó conquistado, sumiso y maltrecho por variopintos embaucadores del paroxismo que poco, o más bien nada, entendieron de la suspensión del principio de individuación al que obliga la entrega dionisiaca; es decir, que en la medida que el ego ha de quedar disuelto en la entrega a lo sublime, también todo narcisismo despótico y codicia autoritaria están fuera de lugar. No se trata de una cuestión de autenticidad del fenómeno dionisiaco, sino de un baremo ético en relación a lo sagrado del que, lamentablemente, el dionisismo nietzscheano no se hizo cargo inicialmente. La finalidad, el modo y los protocolos en que tiene lugar la entrega dionisiaca no pueden quedar desatendidos. Ésta es quizá la dolorosa enseñanza para la teoría política a la que nos obliga la narrativa y el desenlace del despliegue sociológico de las *Lebensphilosophien*. Una vez insertos en el paradigma inmunitario, cuando el afuera sólo puede darse en relación a un adentro, todo dionisismo que quede a la intemperie es potencial víctima y carne de cañón de malintencionadas razones capitalistas y oportunistas advenedizos de lo político. Para vivir realmente fuera de la comunidad, la única opción efectiva es no desentenderse de ella, por mucho que uno no perciba excitación, motivación o interés alguno en los deshonestos entresijos y juegos del drama moderno.

Como prueba fehaciente de esta enseñanza, más allá de las comunas de principios del siglo XX, no hay más que atender al futuro que le quedó deparado a los *hippies* –esos hijos ya sesentones de Monte Veritá y la generación *beat* de los años cincuenta– tras el contingente nirvana del *Sommer of Love* de 1968. Unos, los más avezados en habilidades sociales, acabaron reconvirtiéndose en la nueva generación de ejecutivos que se apoltronó en los sillones de las grandes empresas en EE.UU.; además, como hijos pródigos de la *ratio*, sacaron buen provecho de sus sueños de juventud y su experiencia en la comuna: convirtieron sus vivencias en el *hippismo* en admirado caché y antología de estrambóticas

anécdotas, las cuales citaban una y otra vez para amenizar y ser centro de reuniones sociales. Otros, los antihéroes que resistieron soñando al margen del sistema, como ruinas benjaminianas ignoradas por la historia, pero sin las cuales éstas no hubiese tenido lugar, acabaron consumidos por la heroína y, posteriormente, el sida. Y otros tantos, de manera equiparable a la distancia que separaba las ansias desbordantes de Prometeo de las aspiraciones más templadas del mundo, simplemente retomaron gustosos sus tibias rutinas y San Francisco se fue convirtiendo lentamente en un simple nombre que evocaba *el sueño de una noche de verano*.

El variado espectro del quijotismo nietzscheano quiso vivir saltando de orgasmo en orgasmo, obviando el largo trecho de la vida cotidiana que irremisiblemente media entre cada tentación y goce que se consume en cantos y bailes extáticos. Y, por su parte, aquellos incapacitados para lo sublime, esos analfabetos orgullosos que ignoran todo aquello que queda más allá de las leyes de la ciudad y del mundo, los palmeros de las retóricas de poder del drama moderno, los psicópatas de lo dionisiaco, los envidiosos de un arrobamiento al que nunca pudieron ni supieron entregarse, aquellos cuya discapacidad para la embriaguez trataban de disimular arrogándose el papel de legítimos sacerdotes de lo dionisiaco. Sí, esos robaron y expropiaron aquello a lo que únicamente tenían acceso dentro de su mentalidad dramática ajena a todo espíritu trágico: la forma, la receta, la cita, la coreografía, la referencia memorística ya desencarnada y vaciada de toda hondura propia de lo abismático. Si los dioses llevaban en su exilio terráqueo vagando errantes casi un siglo, ahora en las postrimerías de la década de 1930, ni siquiera en disfraz mundano se antojaban dejarse tropezar con los seres humanos. Solamente, cual fetiche desencarnado, quedaban algunas huellas de su trasiego por el mundo. Y éstas ya poco o nada podían narrarnos de la adulterada imagen a la que habían quedado condenados esos trágicos andariegos.

EPÍLOGO.
NANA PARA DESPERTAR A UN FAUNO

“Desperté de ser niño:
nunca despiertes.
Triste llevo la boca:
ríete siempre.
Siempre en la cuna,
defendiendo la risa
pluma por pluma.”

Miguel Hernández (1939), *Nanas de la cebolla*

Ésta ha sido la historia de una caída. Estrepitosa. Malograda. Siniestra.

Quisieron recuperar y dotar de volúmenes a la existencia. La dotaron. Quisieron hallar, lejos de la monótona planicie, el vértigo, los ángulos y los contrastes del altiplano. Los descubrieron. Quisieron asistir a la convocatoria del triple salto mortal sobre el abismo. Lo saltaron, también cayeron. Quisieron vivir *sublimándose* en lo dionisiaco. Y sí, ciertamente en ello se glorificaron, pero tal celebración acabó por no *conjurarse en lo sagrado*, sino en la más vulgar traición que puede llevar a cabo la humanidad respecto a los arcanos: su nacionalización, su militarización, su capitalización, su instrumentalización, su clausura en una ideología totalitaria, su uso tendencioso. De este modo, lo dionisiaco, intemperie ineludible pero también irresoluble que acecha a las leyes y formas de los seres humanos, azotea con la que lindaban y trataban de reabsorberse los márgenes del mundo, acabó paradójicamente convertida en la cubierta bajo la cual no sólo se preservaron, sino que se ampararon y prosperaron los males del mundo. En ese ansia por vivir en y hacerse partícipes de lo desbordante, acabaron todos completamente desbordados.

Sí, quisieron todo eso y lo llevaron a cabo. Y hubo tal desajuste entre el sueño primigenio y la concreción de lo soñado, que los celebradores de lo trágico desearon no haber echado nunca tal siesta que adormeció al fauno y lo abandonó no sólo a la intemperie del frenesí incontenible de Dioniso, sino también a la del furor de los entresijos humanos. Ese dios favorable (*qui fauet*), ese sátiro cuidador de pastores y rebaños, mientras se entregaba a su sueño olvidó que a la sombra de su siesta no dormía el mundo, sino tan sólo lo hacían sus propios anhelos.³¹¹ Y, entretanto, mientras el fauno dormitaba, el monte se repobló de lobos. Edad adulta: era de la licantropía. Mayoría de edad: rito de iniciación en la clínica hobbesiana.

La crítica a la *Lebensphilosophie* que Horkheimer y Adorno llevaron a cabo en la década de 1930 no fue más que el zarandeo con el que necesariamente hubo que despertar de su letargo al benévolo sátiro, quien no se había dado cuenta de que mientras él (satisfaciéndose) dormía, la utópica danza de pies ligeros que Nietzsche había soñado y

³¹¹ Es Grimal quien da cuenta de la nota etimológica acerca del nombre del fauno:

“Fauno parece haber sido un antiquísimo dios romano, cuyo culto estuvo localizado en el mismo Palatino o en sus más inmediatos alrededores. Por su nombre aparece como un dios bienhechor, «favorable» (*qui fauet*), protector particularmente de rebaños y pastores, lo cual facilitó, bajo la influencia griega, su identificación con el dios arcadio Pan.” (Grimal 1991: 193)

Salomé bailado, habíase ya convertido en las temidas “Alemania y buenas piernas” que configuraron la primera mitad del siglo XX y la instrumentalización capitalista del fenómeno dionisiaco en una ideología de la pasividad. *Danzad, danzad, malditos.*³¹²

La historia de esta caída poco tuvo que ver con lo grácil y armonioso que se le presupuso al traspíe de Tales al inicio de esta tesis. En la crudeza del relato de la decadencia coreográfica de lo dionisiaco parece quedar demostrado que, definitivamente, ese sueño primigenio con el que se inició esta investigación, esa fantasía en la que el bailarín-filósofo Tales hizo como

³¹² No es conveniente en el cierre de una tesis abrir un nuevo espacio de investigación en torno a la teoría crítica, pero sí es necesario dejar al menos apuntadas dos posturas críticas respecto a lo trágico que señalan Adorno y Horkheimer.

Como señala Jay, es principalmente en los textos de Horkheimer “Materialismus und Metaphysik” (1933), “Zum Rationalismusstreit in der gegenwärtigen Philosophie” (1934) y “Der neueste Angriff auf die Metaphysik” (1937) donde éste expresa su crítica a la *Lebensphilosophie* generada a través del pensamiento de Nietzsche, Dilthey y Bergson. Si inicialmente la *Lebensphilosophie* había tenido gran utilidad para recuperar aquello que excedía a la estructura del racionalismo abstracto, su uso se había desvirtuado según Horkheimer ya en la década de 1930 hasta haberse convertido la *Lebensphilosophie* en el instrumento vulgarizado que refrendaba una actitud pasiva ante el orden capitalista.

“En la década de 1930, afirmaba Horkheimer, los ataques contra la razón estaban destinados a reconciliar a los hombres con la irracionalidad del orden prevaleciente. La denominada visión trágica de la vida era en realidad una justificación velada para la aceptación de una miseria innecesaria. *Leben* y *Dienst* habían llegado a ser sinónimos. Lo que una vez fue crítico ahora se había convertido en ideológico. [...] hacia 1930 había degenerado en un indiscriminado ataque contra la validez del pensamiento científico como tal. [...]

En todos los escritos de Horkheimer sobre los *Lebensphilosophen* se repiten tres objeciones fundamentales. [...] Primero, aunque los filósofos de la vida habían estado en lo cierto al tratar de rescatar al individuo de las amenazas de la sociedad moderna, habían ido demasiado lejos en su énfasis sobre la subjetividad y la interioridad. Al hacer esto, habían minimizado la importancia de la acción en el mundo histórico. Segundo, con alguna excepción ocasional, tal como la crítica nietzscheana del ascetismo, tendían a olvidar la dimensión material de la realidad. Tercero, y quizá lo más importante, al criticar la degeneración del racionalismo burgués en sus aspectos formales y abstractos, a veces exageraban sus ataques y parecían estar rechazando la razón en sí misma.” (Jay 1974: 94-98)

Por su parte, Adorno cuenta con numerosos textos de filosofía de la música en los que directamente se acaba realizando una crítica a la danza como modo de formalización de los impulsos rítmicos y melodías, encarnación del régimen de lo musical informe o consumo identitario de una música carente de toda dialéctica. Si bien en la década de 1920 había comenzado a investigar en Viena las diferentes facetas que conformaban el régimen musical, publicó su primer texto sobre filosofía de la música en 1932 bajo el título “Zur gesellschaftlichen Lage der Musik”, en el que sentará las bases de la oposición en la creación musical contemporánea entre la música de Schönberg y Stravinsky, acerca de la cual escribiría su ensayo de 1949 *Philosophie der neuen Musik*.

“Para Adorno, Stravinsky representaba un «objetivismo» neoclásico, antipsicológico, que ignoraba la alienación y las contradicciones de la sociedad moderna y retornaba a formas tonales preburguesas como la danza. [...] Adorno llegaba al extremo de insinuar que en un cierto sentido el objetivismo era una correlación del fascismo. Su empleo de ritmos neoprimitivos respondía a los *shock* del *Erlebnis* no integrados fomentados por la sociedad fascista. La irracionalidad de los principios objetivistas de composición –el «gusto» del compositor era más decisivo que la dialéctica inmanente de la música– sugería el control arbitrario del *Führer* fascista. Los fascistas podían atacar a Stravinsky por su «destructividad», pero lo supieran ellos o no, la música de Stravinsky expresaba su ideología.” (Jay 1987: 301-302)

si cayese y una protohistoria de la filosofía podía quedar de nuevo erigida, no fue más que un momentáneo y peligrosísimo delirio.



7.1. Fotografía de Adolph de Meyer, Vaslav Nijinsky en el ballet *L'Après-midi d'un Faune* (1912), con partitura de Claude Debussy y escenografía de León Baskt. Fotografía de Adolph de Meyer. El ballet se inspiró en un poema de Mallarmé publicado en 1876 y su estreno fue escandaloso, pues Nijinsky simuló masturbarse en su siesta con el velo que se le había caído a una de las ninfas que el fauno perseguía en el bosque.

Por ingenuidad. Por obviar las razones del mundo. Por haber insistido en la desmesura de Prometeo, la cual poco o nada casó con la medianía, ramplona pero terriblemente efectiva, de la comunidad, quien ya con el fuego en las manos despreció al dios y lo abandonó a su suerte. Por todo ello, insatisfechos magistrados, tienen ustedes razón: quienes nos equivocamos fuimos los epígonos de lo trágico, aquellos que por no atender al contexto acabamos atendidos o, en el mejor de los casos, ignorados de las peores maneras por el mundo. Los hechos les dan la razón a los prosélitos de la rumorología platónica, quienes retornaron prestos, altivos y pavoneándose a sus medianías.

No obstante, incluso en el asentimiento de tal incontestable victoria, en la conciencia de la quiebra del fauno, es de rigor ser honesto. Su triunfo no tuvo lugar porque tuviesen la razón, sino precisamente porque aquello de lo que tenían un exceso era de sentido común: herramienta idónea para ajustarse, entender y prosperar en los tibios argumentos del mundo. Los trágicos pecaron de ingenuidad, pues mientras ellos yacían entregados al abrigo del sueño y de lo cósmico, los lobos hicieron desaparecer al rebaño, al pastor, al mismísimo fauno. Por no quedar, no quedó ni el monte, que también resultaba molesto, pues era la peligrosa geografía que recordaba que, tras los muros de la polis, Penteo no era más que un cobarde, un mediocre, un inútil sin influencia ni poder algunos. Fuera de los sofisticados entresijos de la ciudad, Penteo sólo era un don nadie, como tampoco nunca dejaron de serlo ni el rebaño, ni el pastor, ni el mismísimo fauno. Nadería que la existencia de todos ellos compartía también con la geografía del monte. Monte que durante milenios peleó inútilmente por poner de puntillas un puñado de tierra y ver si así, finalmente, conseguía restar unos centímetros a la aterradora y fascinante distancia con el cosmos. Cosmos que, por el contrario, siguió siendo tan absoluto y silencioso como lo había sido antes de haber osado, un día cualquiera, convertirse en la inspiración del traspíe de Tales, en la escenografía de la carcajada tracia, en el inalcanzable afecto que en secreto anhelaba la melancólica historia de la filosofía.

Por su parte, los trágicos pagaron su desequilibrio con el mundo con el más alto precio con el que condena la sociedad a aquellos que, porque pueden caer, deciden caer y, de hecho, caen: tras el golpe llegó el escarnio y, una vez agotado en el hartazgo el contenido de su burla, sobrevino simplemente el más absoluto y callado olvido. Después de haber calumniado hasta la saciedad al espíritu trágico; después de haberlo emborronado bajo la única coreografía que se acabó erigiendo forma posible de lo dionisiaco; después de hacer acontecer a Dioniso como la degradación utilitaria del exceso a través del fetiche de lo ornamental, la docilidad musical y lo totalitario; después de que lo posible-extático se reescribiera como lo histriónico-único; después de todo ello, tan sólo se hizo como si ese estado de existencia que es el espíritu trágico, no hubiese sido nunca nada más que justamente eso: un espíritu, un fantasma, una bomba de humo, un grito cuyo eco se acalló poniendo una cubierta al pozo. Fin de la Historia.

Ese mutismo, si bien prosperó al resguardo de la medianía del mundo, merece si no una contestación, la cual es ya inútil, sí al menos una aclaración tardía que ponga letra a aquello que, lejos de la protesta, no puede constituirse ya más que como un lamento –tristeza que reescribe el derecho a la rabia–. Del hecho de que los trágicos hayan de hacerse cargo de la indefensión que desabrigó su despreocupada siesta de fauno, no se infiere que sobre su ingenuidad hayan de posarse y quedar justificadas las depredadoras razones y motivaciones de los males del mundo. Ése es un sofisma del que el inaugural sueño dionisiaco no ha de hacerse cargo ni asumir responsabilidad alguna. El fauno y sus circunstancias pecaron de ingenuos, hubo un craso error en las proposiciones que conformaron su silogismo vital. El fauno infirió erróneamente que por no ser él caníbal, tampoco había de serlo el mundo; creyó que porque él dormía gustoso, también en sincronía se dedicaba a soñar la humanidad que a su siesta circundaba. No obstante, aún así, del hecho de que el fauno sí supusiese vivir sin necesidad de depredar, no se infiere que él hubiera de hacerse cargo de la vigilancia moral de la desmesura de aquellos que, por el contrario, sólo sabían hacerse partícipes de la existencia desde la voracidad y la lucha. La devastación del mundo, si bien se lucró de ella, no hundía sus raíces en la despreocupación del fauno. La voracidad de los lobos se benefició, pero no se originó en el sueño de aquel ser favorable.

Del mismo modo, de la distopía dionisiaca no fue responsable Zaratustra, ni Salomé, ni siquiera el cadencioso paso de la Ninfa o la Gradiva, quienes silenciosas y descalzas, como penitentes sobre las que recayó la plegaria de la Historia, siguieron obligadas y ausentes transitando por las miserias y estrecheces de Vetusta hasta nuestros días. No. Sólo lo fueron aquellos que prohicieron artificiosa y perversamente tal grácil y peligroso modo de andar por la existencia hasta hacerlo completamente irreconocible. Tales de Mileto, héroe o víctima de su propio traspié, no fue por inaugurar en su existencia la caída el responsable de que la historia acabase por convertirse en un catálogo de desgraciadas ruinas y tropiezos. Acusar a los soñadores de que su sueño no adormeció sino que, por el contrario, se convirtió en tormento al ir saltando y consumiéndose de boca en boca, es decir, echar la culpa al soñador del destino de la copia y la receta de sus propios sueños, no podía ser más que el efectista argumento con el que los lobos, pareciendo hablar, prosiguieron en el disimulo devorando el mundo y fagocitando el carácter trágico de la existencia.

Y así, no sólo a través de su incontestable victoria, sino mediante tal falacia discursiva que corrió como la pólvora, esos aduladores de la mimesis –los sofistas de lo trágico– consiguieron, sin haberlo soñado nunca, remedar la inocente quimera del fauno y hacer desaparecer por completo al dios favorable, al pastor, al rebaño, al monte, a este sueño que alumbró la indefensa y gozosa siesta a la intemperie de un fauno.

CONCLUSIONES.

LA TIRANÍA DE LO DIONISIACO

“Todas las mesas de fuera estaban ocupadas, como era lógico, y tuvieron que quedarse a cenar en los preciosos pero bochornosos salones. También a medianoche en el primero de los salones algo sonó, retumbó, tembló y pareció desparramarse. Y casi al mismo tiempo una voz aguda de hombre gritó desaforadamente al compás de la música: «¡Aleluya!». Era el famoso jazz de Griboyédov, que rompió a tocar. Entonces pareció que las caras sudorosas se iluminaron, revivieron los caballos pintados en el techo, se hizo más fuerte la luz de las lámparas y, como liberándose de una cadena, se inició el baile en los dos salones y luego en la terraza. Glujariov se puso a bailar con la poetisa Tamara Medialuna; también bailaba Kvant; bailó Zhuköpov el novelista con una actriz vestida de amarillo. Bailaban: Dragunski, Cherdakchi, el pequeño Deniskin con la gigantesca Timonero Georges; bailaba la bella arquitecta Seméikina-Gal, apretada con fuerza por un desconocido con pantalón blanco de hilo. Bailaban los miembros y amigos invitados, moscovitas y forasteros, el escritor Johannes de Kronshtadt, un tal Vivia Kúftik de Rostov, que parece que era director de escena, al que un herpes morado le cubría todo un carrillo; bailaban los representantes más destacados de la Subsección Poética de *Massolit*, es decir, Babuino, Bogojulski, Sladki, Shpichkin y Adelfina Buzdiak; bailaban jóvenes de profesiones desconocidas con el pelo cortado a cepillo y las hombreras llenas de algodón; bailaba uno de bastante edad, con una barba en la que se había enredado un trozo de cebolla verde, y con él una joven mustia, casi devorada por la anemia, con un vestido arrugado de seda color naranja. Los camareros, chorreando sudor, llevaban jarras de cerveza empañadas por encima de las cabezas; gritaban con voces de odio, ya roncadas: «Perdón, ciudadano...»; por un altavoz alguien daba órdenes: «Uno de *Karski*, dos de *Zubrik*, *Fliaki gospodárskeije*». La voz aguda ya no cantaba, aullaba: «¡Aleluya!»; el estrépito de los platillos del jazz conseguía cubrir a veces el ruido de la vajilla que las camareras bajaban por una rampa a la cocina. En una palabra: el infierno.”

Mijaíl Bulgákov [1929-1940], *El maestro y Margarita*

DANZAD, DANZAD, MALDITOS

“La tirana está muy triste
porque es corto el carnaval
y es la primera cuaresma
que le ha tocado ayunar.

Ay ay tiranilla mía
qué lástima me das.”

ANÓNIMO (1777), sainete *La boda del guarda*

“Éste es el vicio inherente e inevitable que desde el nacimiento
del cuerpo político tiende sin tregua a destruirlo,
de igual forma que la vejez y la muerte
destruyen el cuerpo del hombre.”

JEAN-JACQUES ROUSSEAU (1756-58), *Del contrato social*

¿Qué significa un gobierno ejercido por un tirano? ¿De qué modos el delirio dionisiaco acabó constituyéndose como tiranía? ¿Por qué puede hablarse justificadamente de la constitución tiránica de lo dionisiaco? ¿Hay acaso alguna imposición mayestática de fuerza que no ejerza necesariamente un papel caudillista y opresor? ¿Es que acaso la participación del paroxismo fue en algún instante de su despliegue un temperamento ajeno y distinto a la sumisión absoluta a un poder soberano? ¿Es la estética dionisiaca alguna otra experiencia distinta y distante del gozoso y sumiso triunfo de la tanatapolítica, allí donde el furor soberano da muerte al principio de individuación, allí donde la rendición incondicional es requisito ineludible de participación en la soberanía de lo sublime? ¿Hay algún modo de entrega en el terror y el goce que no se erija intrínsecamente como la autorización para el monopolio despótico? ¿No es acaso el discurso de lo dionisiaco el modo artístico a través del cual queda estetizado y reescrito el manido “todo para el pueblo, pero sin el pueblo” como un “el Todo para el sujeto, pero sin el sujeto”?

Definir qué es una tiranía se establece como dificultad inicial a la hora de abordar estas preguntas. Todas ellas son cuestiones que, si bien no quedarán resueltas en este epígrafe, su perfil sí será al menos apuntado, ya que, a pesar de que raramente llegan a desentrañarse las causas precisas que consiguieron transformar un sueño revolucionario y una voluntad democrática en un infierno opresor, identificar al/los tirano/os, como en toda intriga cortesana que se precie, ha de comenzar por dejar que Salomé ejerza su designio y cercene

del cuerpo social aquellos rostros, cabezas y nombres propios que acabaron conspirando, a través del discurso de lo trágico, contra toda forma trágica de existencia.

Si hay un lugar desde el que podemos partir a la hora de sobrellevar la gestión tiránica de lo dionisiaco, éste es la advertencia rousseauiana que daba comienzo a este epígrafe. “Éste es el vicio inherente e inevitable que desde el nacimiento del cuerpo político tiende sin tregua a destruirlo, de igual forma que la vejez y la muerte destruyen el cuerpo del hombre.” Como menta Rousseau en *Del contrato social*, la corrupción no es un mal extrínseco, sino un elemento constitutivo del cuerpo político del que, por lo tanto, el propio cuerpo ha de hacerse cargo. En consecuencia, hay que asumir responsabilidades y hacerse cargo de esta imperfección constitutiva, dialéctica e irresoluble que posibilita el cuerpo social.

De igual modo, como ya nos sugería Aby Warburg a través de la posible y rápida basculación de las *Pathosformel* en “dinamogramas pictóricos desconectados” –gestos e imágenes en los que se alcanzaba una devaluación absoluta de los mismos símbolos sobre los que antes el *pathos* había pervivido longevamente–, la degeneración es también elemento constitutivo e ineluctable de lo dionisiaco. Esta cuestión nos lleva a un espacio viable de articulación entre la teoría estética y política de lo dionisiaco: entre los regímenes de la tiranía y el del Dios Baco tiene lugar un paralelismo estructural, coincidencia a partir de la cual podemos pensar la experiencia estética individual en la participación de lo dionisiaco y la constitución de una tiranía en la teoría del Estado como fenómenos equiparables.

La tiranía, por lo tanto, no es una amenaza externa, sino un peligro constitutivo o potencialidad intrínseca del que toda inmersión en el régimen de lo dionisiaco ha de hacerse cargo. Lo dionisiaco, así como el cuerpo del Estado, precisamente es y puede ser en su ser corruptible y poder quedar corrompido. La potencial domesticación es la condición ineludible para poder ser ingobernable. Por consiguiente, no hay un estado de suspensión indemne en el que lo dionisiaco se mantenga puro, inexpugnable e incorrupto, ya que éste no se constituye en una dialéctica extrínseca sino, por el contrario, como también es el caso del impulso revolucionario y la corrupción en el cuerpo del Estado, intrínseca. Por lo tanto, ya que la corrupción es tendencia inevitable y condición de existencia del cuerpo, contra ésta no queda más solución que permanecer en una atenta observancia. Es precisamente esta capacidad de vigilancia la táctica que conforma uno de

los primeros modos de precaución respecto a la inevitable evolución tiránica de lo dionisiaco: desarrollar una artesanía del cuidado respecto a las *coreografías* de lo dionisiaco o, en definitiva, configurar un *ethos* dionisiaco que cuide las formas y protocolos en los que la experiencia dionisiaca puede y ha de darse para no quedar plenamente dilapidada y soterrada en lo instrumentalizado, manipulado o lo totalitario.

De hecho, lo dionisiaco no germinó como un rudo estado de caos. He aquí uno de los grandes prejuicios sobre lo dionisiaco que ha de ser debidamente atendido. Si bien lo dionisiaco no deja de ser en ciertos casos una experiencia (matizada) de oda a “Sodoma y Gomorra”, no obstante, no se trata tanto del exceso en sí como de los matices en los que se precisa lo orgiástico. Lo dionisiaco nació como estado de excepción a la *polis* dentro de un aparato de cuidadísimos protocolos. Es decir, nació instituido por tiempos, modos y espacios en los que celebrar y atender debidamente, con mimo y laboriosidad, a ese dios reincidente y antojadizo. Cuenta Francisco Rodríguez Adrados en su introducción a *Las Bacantes* que el culto dionisiaco quedaba vinculado a los ciclos de la naturaleza, rigiéndose por ritmos estacionales de cosecha y recolección, celebrándose así en Delfos en inviernos alternos y en primavera en Atenas (en Eurípides 2003: 162). Además, señala cómo la participación de lo extático se da dentro de determinados protocolos y códigos de vestimenta:

“Eurípides nos muestra la felicidad de la danza dionisiaca en que participan las bacantes, el dios y la misma naturaleza. Pero insiste una y otra vez en la *sophrosyne*, la templanza y el buen orden de las bacantes. Lejos de estar embriagadas y dedicadas al sexo, como supone Penteo, cuidan de su decoro en el vestir y en su comportamiento.” (Rodríguez Adrados en Eurípides 2003: 170)³¹³

En el ejercicio de un favorable y consistente libertinaje no se trata simplemente de entregarse sin reservas al enredo, que también, sino de constituir un cuidado ritual en el que el más absoluto caos cobre sentido y sustancialidad tanto metafísica, como política y estética. En lo dionisiaco no se trata simplemente de permitirse ser un vulgar pornógrafo, sino de construirse como un esmeradísimo libertino. Para ello, no se trata sólo de la entrega

³¹³ Más allá del espacio de la tragedia, la tradición de lo dionisiaco en un sentido más amplio ha estado constituida por numerosas conveniencias y rituales, como narran Diego Mariño Sánchez (2014) en *Injertando a Dioniso. Las interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad* o Marcelle Detienne (2003) en *Dioniso a cielo abierto. Un itinerario antropológico en los rostros y las moradas del dios del vino*.

al paroxismo, sino de la constitución y trabajo que han de tener lugar para que lo dionisiaco, lejos de quedar convertido en la recreación de una forma desenfadada, esclava y vaciada de contenido, cobre valor y sentido en su entrega a lo sublime. Lo interesante no es, pues, la estructura o receta del libertinaje, sino la cantidad de matices que lo elaboran, constituyen y permiten. Dioniso, si bien un dios impreciso y constituido en lo informe e innombrable, no se constituye sin embargo en ciertas ausencias de estructura como pueden serlo la abúlica masa, la vaguedad que constituye el estado de desidia o un confuso estado de dejadez amparado bajo el rótulo del “todo vale”. O, si acaso, yo me inclinaría a decir que estas formas constituyen modos degenerados, chapuceros, domesticados o negligentes del fenómeno dionisiaco. Que Dioniso sea un dios ambiguo no quiere decir que todo estado ambiguo, vago e impreciso deba ser calificado de dionisiaco. Lo dionisiaco, a pesar de que sus estados puedan transformarse en fórmulas fácilmente declinables y recetables, no es ninguna receta, sino, si acaso, una trabajada artesanía de la cual hay práctica pero no método, hay experiencia pero no verdad. Lo dionisiaco, más allá de lo llamativas que puedan resultar sus acciones a ojos de cotillas y timoratos de lo trágico, o incluso el interés que despierte en arengadores políticos que buscan eclipsar y movilizar a las masas a través de la instrumentalización de las pasiones, es paradójicamente la apelación a un compromiso: aprender a cuidar, custodiar y perfeccionar el temperamento desordenado, imperfecto y grotesco en el cual acontece lo sublime y extático.

Descartada una ramplona dejadez en el libertinaje como forma merecedora de lo dionisiaco, también nos encontramos formas muy cuidadas y ritualizadas de este régimen sobre las que habría que preguntarse, más que sobre su autenticidad o carácter de copia, sobre su constitución en tanto que *ethos* merecedor del rótulo de lo dionisiaco. El caso más palpable es la cuidada y ritualizada estética de las coreografías de masas, en la cual los totalitarismos convirtieron lo dionisiaco en un efectivo y efectista espectáculo. La participación de lo extático quedó catalogada e instrumentalizada en una serie de estructuras que se repetían en cada una de las puestas en escena para conseguir movilizar las emociones de las masas: arquitecturas desmesuradas, esculturas y estandartes colosales, montajes fílmicos centrados en la ritmicidad de la consecución de imágenes, organización ornamental de las masas, repetición ritual de gestos y movimientos, personalización de la

soberanía en la figura del líder en contraste con la ornamentada indiferenciación del cuerpo de la masa.³¹⁴

Por tanto, uno de los posibles rasgos que habría de rescatarse en la constitución de un *ethos* dionisiaco sería la ausencia de instrumentalización en la participación de lo extático y la desidentificación del juego de fuerzas en un gesto cerrado; es decir, habría que poner sobre la mesa las motivaciones en las que descansa y se apoya toda invitación a participar de lo dionisiaco, principalmente cuando tal invitación se trata de una convocatoria masiva que ya lejos queda de la reducida comunidad de amigos y soledad zaratustrianas. Dioniso, si bien gusta de exageraciones y excesos, rara vez encuentra su honestidad, aunque allí sí se despliegue como ejercicio de fuerza, en grandilocuentes escenografías y congregaciones masivas. ¿Habríamos todos de huir veloces y ligeros, como Nietzsche hizo en su momento, de toda escenografía de pensamiento, de política o de estética que se asimile a la grandilocuencia y el efectismo de Bayreuth?³¹⁵

Además de la instrumentalización totalitaria, hay otra motivación en la inclinación hacia lo dionisiaco que ha de ponerse bajo vigilancia: cuando lo dionisiaco aparece no como recurso para un fin político, sino como vía de escape de una insoportable experiencia de la cotidianidad. Es decir, cuando se busca la relación con el abismo, no porque en sí se desee y tema lo insondable, sino porque no se soporta la llanura insufrible de la planicie. Lo dionisiaco deja entonces de ser en sí una celebración turbulenta y gozosa, y pasa a constituirse como un salvoconducto ante el malestar en la vida cotidiana: el desasosiego de, en el mejor de los casos, tener que volver el lunes al trabajo. El dionisismo queda entonces inaugurado como forma de escapismo, aunque quizá nunca fue nada distinto precisamente de eso: una vía de escape, una estrategia estética de supervivencia. El caso más palpable de esta circunstancia dionisiaca en el mundo actual es la arquitectura de la discoteca, esos

³¹⁴ Estos rasgos y otras formas de distribución propagandística del espacio son presentados y analizados cuidadosamente en la exposición “Marschordnungen. Das Reichparteitagsgelände in Nürnberg” en el museo berlinés Topographie des Terrors (Véase Karch/ Höfler 2016).

³¹⁵ “Wagner jamás calcula como músico, guiado por alguna conciencia de músico: quiere el efecto, el efecto y nada más. ¡Y conoce perfectamente sobre qué ha de producirlo! [...] Mientras se siga siendo infantil y, además, wagneriano, a Wagner se le tendrá incluso por rico, incluso por un prodigioso derrochador y hasta por un propietario de grandes superficies en el reino del sonido. [...] Nadie los iguala en hacer la representación de una mesa principesca con un gasto moderado. –El wagneriano, con su crédulo estómago, se sacia hasta con la comida que su maestro le ofrece en sus mágicos hechizos. Pero nosotros, que tanto en los libros como en la música exigimos ante todo *substancia*, y que difícilmente estamos servidos con mesas meramente «representadas», nos encontramos en tales casos muchos peor. Hablando claro: Wagner no nos da bastante que morder.” (Nietzsche 2003: 214-215)

templos contemporáneos de lo dionisiaco cuyo modo de filiación con la tradición del dionisismo y su estatuto en cuanto que forma domesticada o indócil de lo dionisiaco habría de ser debidamente analizada y concienzudamente experimentada. Las discotecas, nacidas en París en plena Segunda Guerra Mundial a través de los *zazous* —quienes para algunos fueron jóvenes ociosos, mientras que para otros se trataron de disidentes políticos de la lógica binaria de la guerra— nos obligan a atender a dos cambios en la constitución contemporánea de lo dionisiaco.³¹⁶

En primer lugar, la constitución de un espacio destinado a la sempiterna fiesta nos habla de una nueva temporalidad del fenómeno de lo dionisiaco. Éste ya no queda regido por los ritmos de la cosecha, sino sustentado —como el mundo industrial— sobre su propia proposición tecnificada y electrificada de tiempos y ritmos. Así como en la escenografía del mundo moderno y la pérdida de conciencia vertical tiene un papel crucial la invención de la electricidad y su instauración en los modos de producción de la fábrica, también la discoteca —arquitectura clave de lo moderno en la que archivo y ocio se entrecruzan— ha de ser pensada dentro de los parámetros de lo eléctrico: la invención del theremín o primer instrumento hacia la música electrónica en 1919, la creación del trautonio en 1929 por Friedrich Trautwein y su popularización con Oskar Sala a través de su uso en el cine, o la aparición del rythmicon en 1931, instrumento electrónico capaz de crear ritmos por medio de patrones.³¹⁷

³¹⁶ La primera discoteca se inaugura en París en 1943. Si bien la palabra significó inicialmente una recopilación de discos, fue en París donde se convirtió en la denominación de un lugar de ocio que surgió como reacción a la prohibición de las bandas de jazz en Alemania. El término DJ aparece con anterioridad, en 1941, aunque su función ya había empezado en 1906 y estaba asociado al mundo de la radio, pues DJ era quien ponía discos en programas de tertulia (véase Mathei 2012: 9)

³¹⁷ De hecho, no es de extrañar que la arquitectura de la discoteca y la del museo fuesen situadas en paralelo por Baudrillard como distribuciones del espacio propias de lo posmoderno:

“De todos modos, la ideología misma de «producción cultural» es antitética de toda cultura, igual que la de visibilidad y la de espacio polivalente: la cultura es el ámbito del secreto, de la seducción, de la iniciación, de un intercambio simbólico restringido y altamente ritualizado. Nada se puede hacer contra ello. Tanto peor para las masas y tanto peor para Beaubourg.

¿Qué había pues que meter en Beaubourg? Nada. El vacío que habría significado la desaparición de toda cultura del sentido y del sentimiento estético. Pero esto es aún demasiado romántico y desgarrador, semejante vacío habría valido aún como obra maestra de la contracultura. ¿Un remolino quizá de luces estriando un espacio en el que la multitud aportaría el elemento móvil de base?” (Baudrillard 1978: 82-83)

De la existencia de periodos destinados al dionisismo, los cuales quedaban articulados en torno a los tiempos de cultivo, se ha pasado a una inorganicidad imperante en la temporalidad dionisiaca: existen a total disposición del consumidor momentos y lugares para perderse en la oscuridad de estas posadas contemporáneas en las que un Dioniso desenfundado se droga, suda, baila y, en el mejor de los casos, se divierte. Hay, por lo tanto, una estandarización en el mundo contemporáneo de los rituales dionisiacos. No obstante, la enunciación de esta tesis está condicionada probablemente por la incapacidad para percibir la arquitectura dionisiaca de la discoteca con la suficiente distancia histórica como para ponerla bajo el halo mistificado y mitologizado del ritual de Bacantes y Ménades, quienes igualmente transpiraban, consumían drogas, danzaban y, en el mejor de los casos, despedazaban con esmero al chismoso Penteo.

Mas no sólo se han ampliado los tiempos y lugares de lo dionisiaco, Dios que ahora, entreverado, ha quedado reabsorbido en los márgenes de la ciudad dentro de un paradigma inmunitario. También se ha acrecentado la tolerancia social hacia las formas de lo dionisiaco. La entronización del voyerismo considero que es, sin duda, uno de los factores que mayor cambio ha producido en los modos de concepción y comprensión de la participación en lo dionisiaco. Hoy en día tienen lugar nuevas y múltiples coreografías de lo dionisiaco que, sin embargo, al quedar insertas dentro de la ciudad, a la vista, y contar con gran licitud social, han perdido toda su capacidad transgresora. He aquí, en mi opinión, otro tema ineludible en la contemporaneidad del dionisismo: nos hemos acostumbrado al Dios de lo excesivo y orgiástico. Éste se ha convertido en un dios al alcance de la mano, omnipresente, quien gustoso se deja ver e incluso, pavoneándose, complacido y orgulloso, se exhibe ante las conciencias portátiles de bolsillo o cámaras. Por ello, raro es hoy en día que la conmoción y el paroxismo tengan lugar a través de formas que tradicionalmente han sido transmisoras de lo dionisiaco. Ejemplos de ello son los siguientes casos: la evolución mediática de ciertas danzas como el *twerking*, movimiento que ha pasado de tener un inicial carácter ritual a un sentido espectacularizado y desconectado de su tradición de sentido; la constante presencia de imágenes de omofagia (consumo de carne cruda) y *sparagmos* (despedazamiento de cuerpos) en los telediarios a través de las noticias de guerra y conflictos; el rápido y fácil acceso a todo tipo de formas, equilibrios y conjuntos de lo pornográfico a través de internet; la cultura de consumo en torno a los cuartos oscuros y locales de intercambio fomentada por la capitalización e instrumentalización de las

sexualidades en la *ratio* capitalista. La tolerancia social hacia el exceso ha ido en constante aumento en las sociedades contemporáneas y, sin embargo, esta participación de todas las formas de exceso no ha conllevado necesariamente una mayor liberación o celebración de lo dionisiaco, sino sólo un catálogo del dionisismo más extenso, accesible y visible. El exceso queda entonces reescrito e inmunizado como tendencia o moda, como forma vaciada de contenido. Esta contradicción en la que lo dionisiaco, siendo absolutamente visible, se encuentra totalmente lejano y ausente, muestra no que el exceso deba de ser evitado o que haya que adoptar una beatilla moralina respecto al mal gusto del mundo contemporáneo –postura que ciertamente es también legítima para quien quiera ejercerla sobre su propio cuerpo–, sino que si la transgresión puede tener lugar de algún modo, sus maneras no vendrán necesariamente definidas por los hechos y estructuras que la conformen, sino por las circunstancias y matices que constituyen una acción como transgresión y no como repetición de una moda. Es decir, situándonos en el plano de la crítica feminista, perspectiva que ha teorizado ampliamente sobre el papel de la parodia y la repetición en la configuración de lo revolucionario y distinto, habría que revisar nuevamente los supuestos de la así llamada “iterabilidad performativa”.

En la teoría feminista, así como en otras corrientes de teoría política, ha tenido lugar una descentralización de los espacios de debate desde las teorías de la identidad del sujeto político (feminismo de la igualdad o de la diferencia) a las teorías post-identitarias que se articulan en torno a la acción y las prácticas (teoría queer). No obstante, para evitar el adelgazamiento de la compleja noción de prácticas subversivas hacia –releyendo a Warburg– “dinamogramas performativos desconectados”, sostengo que es necesario acudir a la constitución de un *ethos* de la acción. *Ethos* al que refiero precisamente a través de la memoria etimológica de lo ético: volver a poner el punto de mira no en la acción en sí, sino en la manera, porte y circunstancia de hacer o adquirir cosas. Además, considero que este cultivo y esmero por el cómo, también y necesariamente ha de recuperarse en la esfera de lo político. Me posiciono con ello frente a una inclinación que está tomando la práctica del realismo político en la que, lejos ya de la voluntad de hacerse cargo de las circunstancias innegables y presentes del mundo y de los sujetos políticos, al socaire de una teoría de valores privativos al mundo político que no han de pasar por el baremo de lo ético, se hace de Maquiavelo el parapeto teórico para justificar un deliberado comportamiento psicópata, narcisista, ávido de poder o egoísta que desprecia toda noción posible de bien común. A

pesar de mis numerosas reticencias hacia el universo orteguiano, considero, sin embargo, que es necesario recuperar una sentencia de este autor de *La rebelión de las masas* en pos de la reconstitución del carácter ético de la existencia y de las pasiones: “Civilización es, antes que nada, voluntad de convivencia”; es decir, que la puesta en común ha de comenzar antes por una voluntad o un cómo, que por un qué.

Inicialmente el ser humano se veía amenazado por lo infinito, por una oscuridad de la que se desconocían sus límites y procedencia, la cual obligaba a una ignorancia y reverencia cósmicas. En comparación a ello, hoy parecería que la mayor amenaza contra el ser humano es la comunidad humana misma: eclipse capaz de cubrir y aplastar en la opacidad del bruno *miedo al vecino* el juego de luces y volúmenes que configura la existencia y, con ello, devaluar todo temperamento ritual y modal de los actos humanos a golpe de una identificación acrítica con el desengaño y el sarcasmo. Hemos quedado encerrados en un minúsculo drama que, justamente en su menudencia y nadería, ha fagocitado toda posibilidad de *rapto divino* (entusiasmo), ha olvidado en la pereza más apática la laboriosidad que necesariamente requiere ponerse en la disposición de recorrer la infinidad del cosmos y ha desplazado la importancia de una filosofía del cómo y de las maneras a la hora de abordar cualquier aspecto de la vida.

Acudamos ahora a dos espacios de sentido para seguir desentrañando la cuestión de la constitución tiránica del régimen dionisiaco y las posibles actitudes que respecto a lo dionisiaco habrían de ser tomadas: el Diccionario de la Real Academia Española y el capítulo X “Del abuso del gobierno y de su inclinación a degenerar” de *Del contrato social* de Rousseau.

“TIRANO.

Del lat. *tyrannus*, y este del gr. *τύραννος* *týrannos* 'rey soberano'.

1. adj. Dicho de una persona: Que obtiene contra derecho el gobierno de un Estado, especialmente si lo rige sin justicia y a medida de su voluntad.
2. adj. Dicho de una persona: Que abusa de su poder, superioridad o fuerza en cualquier concepto o materia, o que, simplemente, del que impone ese poder y superioridad en grado extraordinario.
3. adj. Dicho de una pasión o de un afecto: Que domina el ánimo o arrastra el entendimiento.

4. f. Canción popular española, ya en desuso, de aire lento y ritmo sincopado en compás ternario, surgida de una que empezaba con las palabras «¡Ay, tirana, tirana!»
5. f. Ávila, Salamanca y Zamora. Franja de paño picado con que se adorna la parte inferior del refajo o manteo.
6. f. Salamanca y Zamora. Vid de más de tres yemas.” (RAE 2016)

“En el sentido vulgar, un tirano es un rey que gobierna con violencia y sin miramientos para con la justicia y las leyes. En el sentido preciso, un tirano es un particular que se arroga la autoridad regia sin tener derecho a ello. Así es como los griegos entendían esa palabra de tirano; la daban indiferentemente a los príncipes buenos y a los malos cuya autoridad no era legítima. Así, *tirano* y *usurpador* son dos palabras perfectamente sinónimas.

Para dar diferentes nombres a cosas diferentes, llamo *tirano* al usurpador de la autoridad real, y *déspota* al usurpador del poder soberano. El tirano es el que injiere contra las leyes para gobernar según las leyes; el déspota es aquel que se pone por encima de las leyes mismas. Así el tirano puede no ser déspota, pero el déspota es siempre tirano.” (Rousseau 2005a: 113)

¿No me negarán ustedes que hay una cierta ironía hermenéutica, cuando no una elaboradísima conspiración en la lengua castellana, al encontrar en la entrada ‘tiranía’ del diccionario algunos de los lugares y modos en que lo dionisiaco ha sido sobrellevado en su transcurso por la Modernidad? Rasgos determinantes de lo dionisiaco como el régimen de lo irredento e indomable, la dimensión de lo soberano y extraordinario, o la sumisión del principio de individuación a una fuerza, aparecen también como alusiones a lo tiránico. Pero, asimismo, acontecen en la polisemia de lo tiránico esos tres lugares comunes y peregrinos donde, en el orden lingüístico, las metonimias de lo dionisiaco y lo tiránico se solapan: la canción o el orden musical de la existencia, la planta de la uva y el fragmento de tela —ya sea éste paño de señora castellana, velo de Maya o dobladillo de transeúnte baudelaireana—. Pero esta cuestión, más allá de ser una fantasiosa anécdota, es conjura impropia para una tesis y, por ello, dejemos tan sólo sembrada la duda.

De igual modo que la tiranía se ejecuta en diversos modos y acepciones, múltiples son las maneras en las que lo dionisiaco cabe configurarse como modo estético de caudillismo. Propongo seguir la tercera acepción de la RAE para debatir la siguiente cuestión: si tiranía es toda pasión o afecto “que domina el ánimo o arrastra el entendimiento”, entonces lo dionisiaco sería en su propia constitución no la posibilidad de una tiranía, sino en sí mismo el gobierno de la tiranía, pues los afectos arrastran al sujeto hasta que su completa sumisión

a la cuestión de fuerzas no hace más que disolver por completo el principio de individuación. Es decir, Dioniso es y sólo puede ser un Dios tirano.

En relación a ello, Rousseau es una ayuda para perfilar esta cuestión con mayor exactitud y sembrar la duda sobre la irrevocabilidad de la naturaleza tiránica de lo dionisiaco. Dioniso es claramente un poder soberano en dos sentidos. En primer lugar, lo dionisiaco es poder soberano en un sentido general, en la medida que queda constituido como un excedente de fuerza que, si bien formalizable, no queda nunca plenamente formalizado. En segundo término, lo dionisiaco es también en un sentido específico poder soberano, ya que es “aquel que está por encima del juez y de la ley” (Rousseau 2005: 59); es decir, a la festividad dionisiaca, si bien dotada de temporalidad por la ciudad misma, se le otorga inicialmente un lugar y tiempo exogámicos a las costumbres de la ciudad y, por lo tanto, lo dionisiaco tiene el privilegio de quebrar la norma y, no obstante, quedar eximido del castigo.

Ahora bien, del hecho de que lo dionisiaco sea un poder soberano –absoluto y fuera de la ley– no se infiere que su cuerpo haya de aposentarse con necesidad y exclusividad sobre el trono del poder tiránico. Como bien señala Rousseau, la raíz del problema no reside en el poder soberano en sí, sino en el uso que del mismo se hace, es decir, en los modos de usurpación del poder soberano de lo dionisiaco, régimen que, ya lejos de sus formas primigenias y extrínsecas a la polis, ha quedado constituido dentro de esa dialéctica intrínseca de la modernidad que señalaba Georges Didi-Huberman o paradigma inmunitario que desarrollaba Roberto Esposito. En la medida que el poder soberano de lo dionisiaco en la Modernidad ya sólo puede ser pensado en y desde la polis, se necesita no sólo de un *ethos* dionisiaco, sino también de una politología del furor.

Al respecto he de decir que, muy a mi pesar, llevo a cabo la precedente afirmación sobre los modos de relación teórica y práctica con lo dionisiaco: es necesaria una politología de lo dionisiaco en particular y del fenómeno trágico en general. En contra de mi inclinación estética, conmoción respecto a lo dionisiaco que posibilitó esta tesis, sostengo finalmente que toda aproximación a lo dionisiaco que conlleve una propuesta colectiva y que, sin embargo, trate de ignorar o esquivar la sociología, genealogía y modos políticos de lo dionisiaco en pos de una centralidad exclusiva en la experiencia estética, es una irresponsabilidad que hace de lo trágico la antesala teórica de la manipulación, del dominio

ramplón e iluminista de la movilización de las pasiones y del gregarismo sectario. Tal postura, si bien conoce el indiscutible poder soberano de lo dionisiaco, se desentiende, no obstante, de la concepción de aquellas leyes que contengan el abuso de poder y, por lo tanto, es cómplice silenciosa del declive y de la manipulación de lo dionisiaco a través de la instrumentalización de sus estructuras y fórmulas facilitadoras hasta la total amnesia de su constitución como cuestión de matices. Una vez que el fauno ha despertado, si desea cerrar los ojos a una nueva siesta, asumidas las consecuencias que conllevó su ingenuidad primigenia, habrá de buscarse un buen resguardo; y si todavía persigue cumplir con su etimología de dios favorable de pastores y rebaños, buscar asimismo refugio para ellos. Por lo tanto, si bien considero que hay que escapar del monopolio que se ha otorgado en la filosofía a la teoría política, cierto es que, al mismo tiempo, es necesario dar a la teoría política el dignificado lugar que le corresponde respecto a la estética de lo dionisiaco y desarrollar una corriente de realismo político respecto al fenómeno trágico.

La tensión entre teoría estética y teoría política ha sido la afección que ha punzado insistentemente la escritura de esta tesis y, finalmente, si bien no se ha resuelto, se ha optado por quedar inclinada hacia el siguiente polo: en la medida que todavía se conserve un mínimo de responsabilidad comunitaria, incluso a pesar de vivirse en un completo desajuste con la comunidad, es irrenunciable constituir una teoría política a la hora de desarrollar una investigación sobre teoría estética de lo dionisiaco. El tratamiento de lo dionisiaco desde el exclusivo marco de una fenomenología –tratar de describir los modos de participación del sujeto (genérico) en el paroxismo–, o incluso de la teología como disciplina aislada –desarrollar una escritura poética de la experiencia del infinito o una mística de lo dionisiaco–, es un privilegio estético que, a menos que se carezca de unas nociones mínimas del bien común y de las actuales condiciones materiales del mundo, uno ha de permitirse sólo, de cuando en cuando, en una escogida y muy cuidada comunidad de amigos. Y si tales condiciones para constituir un reducto amistoso no han de darse, entonces permítase uno recetarse la experiencia dionisiaca tan solo en el lugar nietzscheano del eremita, bien lejos de lo masivo y lo comunitario. Es decir, renúnciese a la comunidad (*Gemeinschaft*) para participar de la comunión (*Einheitsgefühl*), y así, exiliado de lo humano, quedar guarecido al cobijo de esa intimidad nietzscheana en la que la absoluta soledad respecto al mundo (*einsam*) puede quedar reescrita en una mayúscula, mayestática y cósmica soledad en lo absoluto (*allein*).

LA APOYATURA DEL INFINITO

“La mujer es más bien una divinidad, un astro, que preside todas las concepciones del cerebro masculino; es una reverberación de todas las gracias de la naturaleza condensadas en un único ser; es el objeto de la admiración y de la curiosidad más viva que el cuadro de la vida puede ofrecer a su contemplador.”

Baudelaire (1863), *El pintor de la vida moderna*

“El hombre creó a la mujer –y ¿de qué?
De una costilla de su dios, –de su «ideal»...”

Nietzsche (1888), *Crepúsculo de los Ídolos*

“Un hombre consiguió quitar el velo de la diosa de Sais.
¿Sabéis que vio? Maravilla de maravillas: se vio a sí mismo.”

Novalis (1802), *Los discípulos en Sais*

De primeras, al abordarse la posibilidad de participación humana en el régimen de lo dionisiaco, diríase que éste no acontece ni queda sostenido más que en esa ambigua protección que le otorga su propia intemperie respecto a las leyes del mundo; es decir, diríase que lo dionisiaco, para efectuarse, no requiere más que de su propia donación y resguardo en lo innombrable. Sin embargo, estas seis coreografías de lo dionisiaco muestran que lo informe, en su voluntad de acceso y participación de la contingencia humana, anda siempre buscando un punto de apoyo y requiere del mundo de las formas. Por lo tanto, la dialéctica intrínseca o constitución irreductible de la noción de espíritu trágico que postulaba Nietzsche, es decir, la imposibilidad de acudir al polo apolíneo o dionisiaco sin tener que recurrir necesariamente también al otro, ha quedado debidamente probada a través de esta investigación. Esta tesis, para poder hablar de lo dionisiaco, ha necesitado desarrollar diversas alusiones a expresiones o discusiones propias del régimen apolíneo, teniendo que transitar sin previo aviso en los márgenes entre lo apolíneo y lo dionisiaco: la estructura de la mirada, la configuración del movimiento en la imagen, el papel de la fotografía en la configuración de la experiencia moderna, el lugar del cine en la constitución escénica del movimiento o el desarrollo de la danza en la pintura o la fotografía. “Es inevitable dar forma a los dioses” –decía, y con buen criterio, María Zambrano, pues lo dionisiaco, en sus modos de acceso al mundo, requiere de forma y grafía. Si bien esta inevitabilidad de lo apolíneo a la hora de tratar lo dionisiaco es innegable, la cuestión que considero que hay que perfilar es la forma que adquiere tal tarea irrevocable de formalizar a los dioses y, ante todo, el desarrollo de una revisión

historiográfica de las formas que de facto ha adquirido y sobre las que se ha construido, en su constitución como memoria gestual, el pensamiento de lo trágico.

Como se ha desarrollado en esta tesis, la Modernidad, observada bajo la mirada de la crítica feminista, se ha construido como una tramposa y deshonesto estrategia de supervivencia epistémica que pretende insistentemente poner delante de sí aquello que, estando no enfrente, sino más bien a su base, es lo que configura y posibilita el fenómeno de lo moderno. Es decir, la Modernidad hace del movimiento entendido como estructura constitutiva y categoría de lo moderno, un objeto del pensamiento a través del lugar común de la bailarina o mujer-movimiento, pretendiendo estar pensando aquello que precisamente permite a la Modernidad pensar y hace a la Modernidad pensable. La confusión entre categorías, estructuras y objetos de pensamiento es un rasgo propio del fenómeno de la Modernidad que hace de nuestro sistema filosófico de pensamiento un espacio enrevesado, saturado de sentidos y muy complejo, a veces hasta el extremo de llegar a ser intransitable. La cómoda separación postulada en la filosofía moderna entre sujeto, objeto y categorías de pensamiento como espacios claramente distinguibles y perfilados, es en el desarrollo de la filosofía y sociología de la Modernidad inviable y nos sitúa sobre la ambigüedad, imprecisión, toxicidad y contagio como condiciones y valores fundacionales del ejercicio contemporáneo de pensamiento.

En este sentido, debido a la confusión e identificación entre categorías, estructuras, sujetos y objetos de pensamiento, la recepción del fenómeno de la tragedia en Occidente ha de ser revisada bajo los presupuestos críticos de la teoría feminista. Si queremos prescindir de efectismos heteropatriarcales y instrumentalizaciones colonialistas a la hora de abordar el fenómeno trágico –allí donde lo trágico es un trampantojo sobre el que se construyen estereotipos de lo erótico y exótico– no queda otra vía que comenzar a constituir una hibridación entre teoría de género, teoría postcolonial y teoría de lo trágico. El objetivo sería consolidar una línea de investigación en “feminismo trágico”, “espíritu feminista y trágico”, “teoría feminista de lo dionisiaco” o “teoría feminista de lo sublime”, la cual necesariamente habría de hermanarse con una revisión feminista y postcolonial de la constitución de la noción de dialéctica en la Modernidad.

En el caso de las coreografías de lo dionisiaco hay un manido espacio por el que se ha hecho insistentemente transitar a lo sublime para poder hacer al género humano partícipe de la infinitud y lo desbordante: el deseo (heteropatriarcal). Reformulando la cuestión que ya María Zambrano planteaba sobre el pecado bajo el que se lapidó el papel de Lou Andreas Salomé en la biografía nietzscheana, cabe preguntarse lo siguiente: ¿qué estrellas fijas buscaron posarse y sujetarse en esos firmamentos que admiraba un extraviado Dioniso en su paso por el mundo occidental?, ¿cuáles fueron las apoyaturas sobre las que se pudieron argüir las coreografías de lo dionisiaco? Mientras la infinitud creía sobrevolar el mundo, ¿qué hombros portaron y contuvieron secretamente su desbordamiento?

Baudelaire requirió de la insistente apoyatura estética de prostitutas, amantes y sórdidos encuentros callejeros para dar cuenta de la experiencia moderna como experiencia de movimiento y cambio. Nietzsche parte en *El Nacimiento de la Tragedia* del binarismo de género para fundamentar la dialéctica de opuestos, irreconciliables pero irrenunciables, entre los dioses Apolo y Dioniso; posteriormente reclamó también el mito de la exotizada Carmen para criticar la inicial noción romántica de espíritu trágico, amén de los diversos agravios que gustaba proferir interrumpidamente contra las mujeres. Benjamin necesitó de los seductores labios de las pescadoras de New Haven en las fotografías de Octavius Hill para insuflar el inicial hálito iconográfico que consiguiese *animar* su noción de aura. Jensen y Freud recurrieron a Gradiva; mito que, a su vez, también configuró la fantasía que Benjamin proyectó sobre su amada y amante Asja Lacis, a quien soñó haber visto por primera vez en la isla de Capri como encarnación del bajorrelieve pompeyano. Warburg, quien como el atlas, como todo solitario en su biblioteca, sostenía sobre sus hombros el peso del mundo, recurrió a la Ninfa para aligerar lo grave y dar cuerpo a la noción de movimiento en la imagen; Ninfa que a su vez fue epítome tras el que florecieron los mil y un rostros del movimiento transfigurado en mujer peregrina y velada: Salomé, Judith, el ángel, la madre, la dama de honor, la Primavera de Botticelli, la andariega de los frescos de Ghirlandaio. Si hay algo que aúna todos estos lugares predispuestos a la alucinación y el ensueño, es el uso del sujeto “mujer-movimiento” como espacio último para legitimar unas categorías epistémicas y estéticas que se presentan como aparentemente universales y constituidas en el exclusivo roce, fricción y gozo de lo infinito. Por lo tanto, la declinación del régimen de lo dionisiaco se ha llevado a cabo a partir de una incorporación/

encarnación (*embodiment*), erotización y constitución como objeto-cuerpo de la categoría y estructura constituyente de la Modernidad: el movimiento.

¿Acaso no será entonces que el sistema sexo-género es el último punto de gravedad sobre el que cuelgan, ya en el límite de la extenuación y ahorcamiento, los presupuestos de la razón occidental? ¿Es que acaso lo dionisiaco no es otra cosa que “una desafección burguesa” y heteropatriarcal, cuya presentación como experiencia universal “es sólo un indicio más de que es un lugar propiamente burgués” y heteropatriarcal? ¿Es que acaso Dioniso no es ningún misterio distinto “del misterio de la condición social” y sexual de aquel Dios que, como el caminante de Caspar David-Friedrich, se arroga la cúspide de una montaña para mirar hacia lo sublime e infinito mientras, por el contrario, queda apoyado e ignora la montaña sobre la que tal mirada puede lograrse? ¿No se cimenta entonces la mirada al infinito, piedra a piedra, en la paciencia de siglos, sobre la construcción del sistema sexo-género y demás privilegios de la razón occidental?³¹⁸ ¿Es que acaso no hay más Dioniso que un Dioniso parcial, prejuicioso, domesticado, vanagloriándose en sus privilegios burgueses y heteropatriarcales? ¿Es que acaso Dioniso no puede ser más que el cuidadísimo y logrado efecto de una miserable construcción genealógica que señala a este dios como un varonil entramado de relaciones de saber-poder-verdad? ¿Es Dioniso sólo un instrumento y privilegio más del prejuicioso sistema heteropatriarcal de la razón occidental? ¿Es la experiencia dionisiaca un rito de iniciación propio y exclusivo de una hombruna y heteropatriarcal congregación de cofrades constituida por los discípulos y oráculos de la razón occidental?

En esa estrategia estética de hacer de lo informe un cuerpo móvil y seductor, el cual es constituido como objeto de deseo para una pasión irrefrenable, se encuentra de nuevo la tesis que quedaba expuesta en el primer capítulo “Salomé: caballo de Troya de la Modernidad”. Configurados por lo infinito, lo desbordante e incognoscible, la razón –el

³¹⁸ Las citadas expresiones corresponden a unos comentarios que Susan Sontag realiza no específicamente sobre lo dionisiaco, sino sobre la propuesta estética del surrealismo, críticas que sin embargo vienen también a cuento en el caso de lo dionisiaco:

“El surrealismo es una desafección burguesa; que sus militantes lo creyeran universal es sólo un indicio más de que es propiamente burgués. Como estética que anhela ser política, el surrealismo opta por los desvalidos, por los derechos de una realidad apartada o no oficial. Pero los escándalos que prohijaba la estética surrealista resultaban ser en general precisamente los misterios domésticos oscurecidos por el orden social burgués: el sexo y la pobreza. Eros, entronado por los primeros surrealistas en la cima de la realidad tabú que ellos procuraban rehabilitar, era parte del misterio de la condición social.” (Sontag 2006: 84)

deseo de constituir formas— no puede evitar hacer de su estructura y límite su objeto de conocimiento, para así posar en lo calmo de su sueño el espacio configurador de lo sublime que es lo incognoscible y lo innombrable, el cual queda ahora constituido a imagen, semejanza y disposición del deseo de la razón. Es decir, se busca hacer de la inconmensurabilidad de lo dionisiaco una estupenda señorita y queda así lo dionisiaco reescrito en dos modos más apaciguadores: lo terrible se transforma en lo tentador y lo imposible es reescrito en lo deseable. La soberbia de la razón consiste, pues, en poner insistentemente delante, dispuesto a la mirada, a la reflexión y a la creación, aquello que, sin embargo, está inicialmente detrás o debajo de ella, a la base de todas sus presuposiciones. La arrogancia de una racionalidad extrema, abandonada toda virtud de la prudencia, consiste en tratar de llegar a hacer simultáneamente un saber de primer y segundo grado, poder así constituirse como capacidad completamente autotransparente y absoluta, tratando de dar cuenta de sus categorías en tanto que objetos de su pensamiento; poder con ello, en la medida que dice el mundo, estar también diciéndose a sí misma, proyectar el mundo en su completitud sobre sus propias categorías, hacer de la experiencia del mundo un mundo pensado y pensable, el cual es mundo en cuanto que acontece como objeto de pensamiento. La estrategia de supervivencia estética y cognoscente frente a lo sublime ha sido transformar lo innombrable en mujer cambiante de cambiante nombre, haciendo de la holgura de lo sublime un deseo de hechura y estrechez a nuestra (heteropatriarcal) imagen y semejanza.

El problema ideológico de la noción de espíritu trágico es el haber quedado constituido en base a un marcado binarismo de género, el cual sostiene como pilar fundacional la dialéctica Apolo-Dioniso. El carácter agonal Apolo-Dioniso no se trata de una dialéctica gratuita, sino de una dialéctica sexo-política que emerge teóricamente en el momento de consolidación, intensificación e internacionalización del movimiento feminista y de los movimientos obreros. Momento también en el que el orden burgués comienza a perder el reducto de paz y seguridad que le concedía el agresivo universo urbano: el sacrosanto hogar y la maternal figura del ángel de la casa. La noción de espíritu trágico es, inevitablemente, una construcción estética que se originó en base a un binarismo sexo-político imperante en la época. La resurrección de lo dionisiaco en el siglo XIX está atravesada por una marcada ideología de género y de clase.

Asimismo, además de la revisión crítica a la que la propia noción de espíritu trágico habría de ser sometida desde el proyecto teórico de un “feminismo trágico”, habría también que someter a igual revisión las críticas acerca de la decadencia del fenómeno trágico. Éstas han tendido a considerar que el aflojamiento y desaparición de ciertos roles y comportamientos de género constituyeron una de las causas principales que propiciaron la decadencia del fenómeno trágico y su instrumentalización capitalista. El temor a lo transgénero, a lo asexuado y a la confusión de roles, entendidos éstos como modos de desorganización del cuerpo social a través de la hibridación de los comportamientos adscritos a cada género, constituyen un lugar común desde el que autores como Kracauer –en el caso de las *Tillergirls*– o incluso el muy posterior Baudrillard –a través de sus figuras de la transpolítica– fundamentan la decadencia de las *Lebensphilosophien*, la indiferenciación de los individuos en la cadena de montaje y el desarrollo de la industria cultural en el mundo contemporáneo:

“[...] los ornamentos consisten en miles de cuerpos, siempre en traje de baño y asexuados. [...], el movimiento de las masas de *girls* se encuentra en el vacío, en un sistema de líneas que ya no tiene ningún sentido erótico, sino que en todo caso indica cuál es el lugar de lo erótico.” (Kracauer 2008: 52)

“[...] el obeso, en su redundancia, hace aparecer el sexo como superfluo. [...] Transexual a su manera, ¿acaso no tiende a superar la reproducción asexuada y a recuperar la de los seres escisíparos? [...] el cuerpo, al perder sus rasgos específicos, persigue la expansión monótona de sus tejidos. Ya no individualizado ni sexuado, sólo es una extensión indefinida metastásica.” (Baudrillard 2000: 32)

Bajo el amparo argumental del declive de lo trágico, los lamentos sobre el vínculo entre decadencia de lo trágico e hibridación transgénero lo que señalan simplemente es la manera soterrada en que los varones, como ocurre en el relato “Los ojos del pobre” de Baudelaire, comenzaron a perder sus hasta entonces privilegios heteropatriarcales, tales como el refugio del hogar –ese confortable reducto para los varones que les permitía quedar momentáneamente al resguardo de la *ratio*–. En la contaminación de género, si bien fue un recurso recurrente e instrumentalizado por la industria cultural, no se jugó la renuncia al espíritu trágico, sino sólo la pérdida de los privilegios trágicos: la constitución del varón como sujeto de lo trágico mientras que la mujer era obligada a situarse como objeto y estructura de lo trágico. El varón cognoscente se constituye como sujeto trágico; la estupenda señorita –bailarina o andariega– se erige como la tragedia.

En contra de la posición de estos críticos de la industria cultural, quienes ven en el ablandamiento y desaparición del binarismo de género una clara señal de decadencia de lo trágico, sostengo que tal binarismo fue justamente el elemento que constituyó lo trágico no como fenómeno “auténtico” sino como una ideología sexo-política de acceso al paroxismo. Asimismo, en contra de estos autores, sostengo que la decadencia de lo trágico no tuvo que ver con el aligeramiento de las normas de género sino, a la inversa, con la necesidad de reforzar férreamente los roles de género. Esto se observa en las tesis ya desplegadas sobre el contenido de dramas modernos como *La señorita Julia* de Strindberg o *Casa de Muñecas* de Ibsen, y también en el reforzamiento estatal de las estructuras familiares en los totalitarismos. El binarismo de género es un elemento distorsionador de la experiencia trágica y uno de los modos en que la experiencia trágica queda deslegitimada como efecto ideológico.

En *Diez Pensamientos sobre la Política* Roberto Esposito aborda esta cuestión no desde el feminismo, sino desde el problema del orientalismo a través de una lectura de las tesis de Edward Said, tema que inevitablemente también toca y define a las mujeres-movimiento de esta tesis, todas cortadas bajo el mismo patrón de lo erotizado (cuerpo sexual), pero también exotizado (cuerpo racializado) y mitificado:

“[...], como bien argumentó Said, que el orientalismo siempre constituyó para Occidente el modo de deformar la imagen de Oriente reproduciendo al mismo tiempo la suya propia, potenciada. Pero si esto es cierto –y vemos aquí el puerto extremo al cual dichos autores todavía no parecen haberse aproximado–, hay que espolear el sentido de esta verdad hacia un resultado ineludible: Oriente es inimaginable –si no como pasado de nuestro presente, como “materia que englutir y digerir”– no sólo porque cualquier apertura de Occidente a su exterior testimonia en realidad su efectiva clausura. No sólo porque Occidente no quiere, no sabe, no puede encontrar lo otro sin simultáneamente someterlo a su propio dominio. No sólo porque el lenguaje con que siempre intentó traducir no hizo otra cosa que traicionarlo, que tornar muda su lengua originaria. Sino, más radicalmente, porque Oriente –como aquello que no es Occidente– no existe. Si el fundamento interno de la identidad europea es la proyección imaginaria de la autoconciencia occidental, su fundación externa no es otra cosa que la expresión manifiesta de su crisis.” (Esposito 2012: 264)

La autorreferencialidad se ha convertido en el gran mal de la razón occidental, pues pretendiendo dar cuenta del mundo, no acaba más que por hablar de sí y revertir toda proposición hacia sus propias estructuras de configuración, haciendo con ello que toda

forma de existencia deba quedar plegada a su posibilidad de ser forma de pensamiento. Es decir, con la caída de las filosofías de la identidad, el cartesiano “pienso, luego existo” ha quedado reescrito hacia un “soy pensado, luego se me concede existencia”. Sin embargo, como la cita del velo de Novalis que abría este epígrafe, la mujer-movimiento nada dice de sí en su quedar expuesta a través de su recepción en los filósofos; tan sólo acaba por devolver el reflejo del modo en el que la razón occidental quedó construida. Uno de los problemas acuciantes de la razón en la Modernidad es su incapacidad para tocar mundo, quedando condenada al solipsismo y al soliloquio en torno a sus propias estructuras. ¿Qué hacer con el ensimismamiento al que ha quedado abocada la razón y al que inevitablemente todo aquel que filosofa, en la medida que necesariamente se inserta en una tradición de sentido, se ve también abocado?

Aquí es donde la cuestión del inimaginable e inexistente que expone Roberto Esposito entronca con la tradición del feminismo de la diferencia a través de Luce Irigaray, autora a la que expondré aquí a través de su lectura por Luisa Posada, pues hay ciertos jardines que si no se han explorado concienzudamente desde el inicio de la tesis, es más conveniente dejar sólo apuntados al final de la investigación y, asimismo, llevar esto a cabo con ostensible prudencia.

“Lo femenino habría constituido lo que siempre ha estado excéntrico al logos, lo que ha quedado en los márgenes de la razón constituyente desde la modernidad, y que resulta ser, por ello mismo lo irrepresentable: por ello, escribe Irigaray, «La mujer, en cuanto tal, no sería. No existiría, salvo en la modalidad del *todavía no* (del ser)».

[...], frente a la interpretación de Simone de Beauvoir de que el cuerpo femenino está marcado dentro del discurso masculinista y constituye «lo otro» de lo masculino que se auto-presenta como lo universal, a Butler le interesa más la lectura de significación. De manera que es el discurso de la razón masculina dominante, el falocentrismo, el que da un nombre para ocultar lo femenino y ocupar su lugar. Si la marca y lo marcado son parte del mismo discurso monológico masculino, lo femenino no se representa ni siquiera como «lo otro», sino que permanece como lo irrepresentable para Irigaray: como lo que Butler denominaría lacanianamente lo *forcluido* o lo excluido.” (Posada 2015: 69-73)

En el binarismo de género que sostiene la concepción de lo trágico a lo largo de la Modernidad necesariamente nos vemos conminados a problematizar la cuestión de la representación desde una perspectiva feminista. En esa imposibilidad de representación de lo dionisiaco, a la par que su necesidad de pervivencia a través de sus inclusiones en lo

apolíneo, se juega la cuestión de representación de la Otredad y quedan allí vinculados bajo un mismo problema teoría escénica, teología y teoría política.

Desde mi perspectiva, Salomé es una figura de relevancia como lugar desde el que analizar esta cuestión. A través de la recepción e hibridación de la figura contemporánea de Salomé se observa que el debate interno en el feminismo es una discusión bizantina que no llegará a acuerdo, pues las tres principales posturas divergentes tienen su razón de ser, en la medida que cada una de ellas atiende a una circunstancia del proceso de representación de lo Otro.

Por un lado, Simone de Beauvoir acertó al postular que es el orden o la razón heteropatriarcal quien, arrogándose el lugar de lo absoluto, generó y posibilitó la representación de lo Otro y constituyó la otredad en tanto que tal: Salomé es el otro resultante de la recepción e hibridación de textos e imágenes de la tradición heteropatriarcal constituida inicialmente en la Biblia.

Por otra parte, el feminismo de la diferencia con Luce Irigaray tampoco se equivoca cuando, en contra de los modos de representación de la otredad que presupone Simone de Beauvoir, postula una irrepresentabilidad del orden femenino al quedar siempre la representación de lo Otro sometida, soterrada y traicionada en su exposición desde lo Mismo. La razón genera, pues, ese efecto perverso del ventrílocuo, en que pareciendo dejar hablar a ese Otro, éste no acaba más que por ser la marioneta movida por lo Mismo. Nuevamente encontramos este problema de la irrepresentabilidad en el caso de Salomé: su insistente aparición en la literatura, las artes plásticas y escénicas no implica con carácter de necesidad que su Otredad haya llegado a discurso. Su Otredad es una representación cimentada sobre la boca y los deseos soterrados de sus creadores y, por lo tanto, a pesar de la insistencia y variedades de representación, Salomé no es todavía figura que se done en el tiempo verbal de lo presente, sino que, si acaso, Salomé se trata de un valor por llegar.

Finalmente, la teoría queer es la perspectiva que se hace cargo de la posibilidad de reescritura de las Otredades construidas desde la Mismidad. A través de la parodia, el sujeto subalterno ironiza el original que le vino impuesto y se agencia de lo que le era impropio, generando a través de la parodia una diferencia (*différance-différence*) que es creación

novedosa. Esa capacidad de reescritura y agenciamiento que propone la teoría queer se observa también en las Salomé escénicas, quienes sobre la escena se constituyen como sujetos de la obra de arte a través de la apropiación de aquel mito que las constituía como meros cuerpos-objeto antojadizos, aññados e inferiores. Además, se expone una cuestión crucial en la oposición Mismidad-Otredad: el problema no es exclusivamente que la Mismidad enuncie lo Otro, sino que la Mismidad como tal es también un valor simbólico que no existe más que como el efecto de una hibridación, es decir, que el régimen heteronormativo no es en sí una identidad compacta, sino también una práctica constituida performativamente y, por lo tanto, un armazón desarticulable. El poder y lugar de enunciación de lo Mismo no es, pues, un punto de partida indiscutible, definitivo, sólido e inamovible, sino una identidad atravesada de fisuras y mixtificaciones que requiere de constantes prácticas y actitudes que la refrenden y le recuerden su autoridad. En consecuencia, en la apropiación del papel de Salomé –la toma del ultrajado y amplísimo imaginario de la *femme fatale*– el sujeto escénico se arroga la soberanía y no reproduce el estereotipo, sino que en su renuncia al prestigio social deslegitima la potestad –hasta entonces incontestable– de lo Mismo.

En definitiva, cada una de estas perspectivas en el feminismo atiende a un espacio de producción de sentido en el problema de la representación de la Otredad y la construcción de la soberanía que posibilita el discurso de lo Mismo. Considero que la complejidad presente en el problema de la representación de lo Otro reside en que la irrepresentabilidad de lo subalterno no recae exclusivamente en el hecho de no poder ser representado, sino también en la cuestión de poder ser sólo representado en tanto que símbolo, metáfora, mito o alegoría; es decir, no hay una convivencia entre espacio ciudadano y espacio simbólico en aquellos cuerpos que quedan configurados desde lo Otro, ya que tales cuerpos sólo llegan a representación en tanto que valores simbólicos. Bien complejo es insertarse en el registro de representación de lo ciudadano. Sostener la identidad de ser cuerpo simbólico o musa es aún más perturbador.

Ahora bien, en la medida que todo sujeto es cuerpo, no hay experiencia de lo infinito, lo sublime, lo dionisiaco o lo innombrable sin apoyatura. Uno danza en su cuerpo y, precisamente, porque tiene cuerpo. En este sentido, toda noción de lo infinito, en la medida que requiere de una recepción en el sujeto –aunque sea precisamente en su

anulación como sujeto— se constituye sobre el bastón de lo material. Ello es inevitable. Con lo cual, el problema no es en sí la apoyatura, sino negar que ésta exista y pretender no dar cuenta de los rasgos que la constituyen. Es entonces cuando lo dionisiaco queda constituido como privilegio de la razón occidental y heteropatriarcal, pues es esa deshonestidad el rasgo que hace al conocimiento rebasar el espacio de la teoría para desplegarse como ideología: no reconocer que posee puntos ciegos, a partir de cuyos silencios su postura se erige posible y legítima.

¿Qué ocurriría, pues, si arrancamos de cuajo, violentamente, la apoyatura sobre la que la Modernidad ha sostenido el infinito? ¿Qué pasaría si en vez de hablar por boca de los símbolos comenzamos a dejar hablar al orden simbólico? ¿Qué es lo que ocurriría en el sistema de pensamiento de la Modernidad si sacamos a las musas del Parnaso y las metemos en una biblioteca a escribir una historia de la filosofía o simplemente su propia historia? ¿A qué estrellas fijas mirarían las musas cuando trataran ellas también de desentrañar lo dionisiaco? ¿Cuál es la apoyatura del infinito con la cual el soñado Parnaso también sueña? La pregunta definitiva, de la cual incluso su posibilidad de planteamiento denota dos posturas divergentes e irreconciliables, es la siguiente: ¿es que las Musas, objetos del sueño, no son ellas mismas sujetos que sueñan?, ¿quién inventó y consolidó la incompatibilidad entre Parnaso y ciudadanía?, ¿es que acaso Salomé, cuyo cuerpo sobre escena acogía los sueños de los espectadores, ella misma no soñaba al mismo tiempo? La altura simbólica obliga a aquellos personajes allí posados a constituir lo político desde la exclusión de lo comunitario por quedar en asimetría con la horizontalidad comunitaria. Salomé es un espacio de cruce y conflicto porque quiebra la disyuntiva entre ser cuerpo político (participante en el espacio de representación) o cuerpo simbólico (margen del posible espacio de representación).

Cuenta una leyenda de la ideología de lo dionisiaco que las musas, expulsadas del Parnaso, no acabaron en la ciudad, sino que fueron lanzadas al mar. Y así, convertidas en sirenas, vivieron sumergidas entre intermitentes navíos, marineros y naufragios.³¹⁹ De ese destierro

³¹⁹ Esta lectura que propongo, además de derecho al sarcasmo, tiene un factor de elusión de la complejidad en la constitución de la leyenda de las sirenas a la que daré aquí cabida. Uno de los mitos referentes a las sirenas cuenta que estos genios marinos eran hijas de la musa de la danza Terpsícore y Aqueloo, hijo de Océano y Tetis (véase Grimal 1979). Inicialmente aparecen representadas como seres mitad mujer y mitad ave en estatuas funerarias y cerámicas de los siglos V y IV a.C., representación de las sirenas que se recogerá en la Modernidad en cuadros como *Ulises y las sirenas* de John William Waterhouse (1891). Sin embargo, en su

nació la historia más absurda de la mitología, un suceso tan extravagante que hubo de ser elevado a la categoría de lo heroico para disimular que, simplemente, éste se constituyó como una fanfarronería inadmisibles. Las sirenas y, circunstancialmente, Ulises –así quedó reescrita tal escenografía–.



8.1. John William Waterhouse (1891), *Ulysses and the Sirens*, National Gallery of Victoria, Melbourne.

Tenemos unas sirenas cantarinas, un protagonista tremendamente dominante y chismoso, y unos dóciles marineros, quienes lo que menos deseaban era tener problemas y gustaban por ello de reír las ocurrencias del líder. El protagonista quiso atreverse a escuchar el orden musical de la existencia, pero, como todo perfecto déspota, no podía compartir tal buenaventura con sus congéneres, a los que sólo deseaba como palmeros y ayudantes del

iniciática aparición en *Odisea* de Homero no se concreta su aspecto externo, sólo se da cuenta de la presencia de estas mujeres en una isla. La decisión de Ulises de atarse al mástil y poner cera en los oídos a sus marineros no es fruto del mismo Ulises, sino de la diosa y hechicera Circe, quien le da a Ulises tales recomendaciones. Además, inicialmente no se comenta si las sirenas devoran a los marineros o los barcos encallan en la costa, sólo se habla de que, una vez escuchados los cantos de sirena, no se desea volver al hogar familiar:

“Llegarás primero a las sirenas, que encantan a cuantos hombres van a su encuentro. Aquel que imprudentemente se acerca a ellas y oye su voz, ya no vuelve a ver a su esposa ni a sus hijos pequeñuelos rodeándole, llenos de júbilo, cuando torna a sus hogares; sino que le hechizan las sirenas con el sonoro canto, sentadas en una pradera y teniendo a su alrededor enorme montón de huesos de hombres putrefactos cuya piel se va consumiendo. Pasa de largo y tapa las orejas de tus compañeros con cera blanda, previamente adelgazada, a fin de que ninguno las oiga; mas si tú desearas oírlas, haz que te aten en la velera embarcación de pies y manos, derecho y arrimado, a la parte inferior del mástil, y que las sogas se ligen al mismo; y así podrás deleitarte escuchando a las sirenas. Y caso de que supliques o mandes a los compañeros que te suelten, átente con más lazos todavía.” (Homero 1971: 176)

nombre propio que había de llevar su hazaña, y como todo completo cobarde, sólo quería probar lo riesgoso sin asumir lo responsable. De este modo, mientras Ulises tapaba los oídos del mundo con tosca cera, él fue atado al mástil para quedar importante, visible y doliente en el centro del barco escuchando el peligroso orden musical de la existencia. Las sirenas cantarinas entonaban sus bienaventuranzas. Algunas lo harían pensando en los marinos. Otras tantas ni se enteraron de que el barco de Ulises allí estaba desplegando tal histriónica parafernalia. El resto ni siquiera llegó a cantar, sólo miraba aquel barco con absoluto estupor. Rápidamente el mundo se llenó de cuerdas, de gritos, de mástiles, de tapones de cera. Todo para evitar arrojarse al mar y morir ahogado. ¿No hubiese sido mucho más sencillo que Ulises y sus secuaces hubiesen aprendido a nadar antes de embarcarse? Así, para soterrar la falta de miras y nulidad de los héroes, nació tal mitológica calumnia: que las sirenas hacían zozobrar los barcos y devoraban a los marineros. Y si bien las sirenas nunca llegaron a pisar la ciudad, ni quizá tampoco a cantar con tan extática armonía, ni siquiera en el océano las dejaron vivir tranquilas.

CODA.
EL ESTADO DE GRACIA

“El Sueño va sobre el Tiempo
flotando como un velero.
Nadie puede abrir semillas
en el corazón del Sueño.
[...]
Sobre la misma columna
abrazados Sueño y Tiempo,
cruza el gemido del niño,
la lengua rota del viejo.”

Federico García Lorca (1931), *Así que pasen cinco años*

“La inocencia no recorre ciclos, no tiene historia.”
María Zambrano (1955), *El hombre y lo divino*.

En la constitución argumental de este epílogo hay un límite que bien desearía no haber transgredido: hacer uso soterrado del maniqueísmo a la hora de trazar una disyuntiva entre un posible *ethos* dionisiaco y un dionisismo efectista, ideológico, heteropatriarcal, instrumentalizado, domesticado.

No se trata de proponer que, frente a la malicia dramática o degradación del fenómeno dionisiaco, se yerga como antítesis a rescatar una presunta pureza acrítica de lo trágico como solución viable y deseable a las calamidades del mundo. Por el contrario, el mito de la limpidez y entereza del origen no deja de ser nada más que eso: un mito. Se trata de una ficción, un “cuento chino” que la historia más que ratificar desde lo postrero, lo constituye *a posteriori* desde una precarísima contingencia. Toda ficción oriunda que argumentalmente se atrinchere en lo virginal persigue corroborar la santidad y virtudes de una tal intachabilidad originaria. Sin embargo, tal ficción no muestra que lo virginal existiese en algún instante –enigma que, ante la ausencia de respuesta, quedará imperfecto–. Tal ficción acaba tan sólo por mostrar que, por el contrario, hacerse adalid de tal presunta castidad fundacional, no es más que la corroboración y conciencia de que la historia tuvo lugar y que, si algo fuimos, fue de todo menos castos.

El mito del origen no señala la virginidad del inicio. Tan solo prueba la corrupción que se ha alcanzado en lo histórico, hasta el punto de desear insistentemente poder regresar al génesis para ver si así cabrían enderezarse los males de la historia cortando por lo sano y haciendo a la humanidad germinar de nuevo. Aquel que ansía y ennoblece a la virgen no rescata lo virginal, sino que sólo muestra que él mismo olvidó qué significa ser irreprochable. Por lo tanto, no exhibe nada más que él mismo ha pecado –excluida toda alusión cristiana en este término–. Y que pecó mucho, muchísimo, en demasía y ansia, tanto que ahora se resulta irreconocible para sí y, ante el extrañamiento que le provoca su propia imagen, a través de ese último sarcasmo ideológico que es lo virginal originario, se arroga la exención de la responsabilidad de quien asume sus propias faltas para posar la razón de sus deseos y males en el lejano receptáculo que supone el hermético, impoluto e incontestable espacio de lo originario. Apelar al mito fundacional, soterrando su carácter postrero, mixtificado y construido, es la confirmación de que la corrupción no sólo tuvo

lugar, sino que se convirtió en la norma de acción humana. Si algo puede aprenderse de una hermenéutica (feminista) es que hay que renunciar a toda oda ideológica a las vírgenes.

No obstante, tal renuncia a la virginidad originaria tampoco ha de ser constituida desde una perspectiva unívoca y cerrada. La cuestión es bastante más compleja y paradójica ya que, si bien el mito originario no existe, la posibilidad de historia es justamente la posibilidad de constituir un mito originario, y la efectuación de la historia es precisamente la de la constitución de una tradición y, por lo tanto, la legitimación de un espacio mítico. Es porque se constituyó el mito por lo cual quedamos inaugurados en tanto que historia y es sólo a través de la contingente historia el modo en que puede alzarse la altura de lo mítico. En consecuencia, si bien irremediamente absurdo e ideológico, el mito originario es también el lugar de lo recurrente e irrenunciable de la historia.

No podemos, pues, prescindir de los mitos. Y si bien se ha releído críticamente la recepción y construcción de esos espacios erotizados y exotizados que constituyen los gestos y movimientos de Salomé, Carmen, Gradiva o la Ninfa, si bien mostramos que ellas no son más que, como Atenea, cuerpos e ideas escapadas de la cabeza de Zeus, no podemos ni deseamos renunciar desde un feminismo trágico ni a Salomé, ni a Carmen, ni a la Ninfa, ni a ninguno de los pasos que en el más enigmático sigilo caminó Gradiva.

El espacio de conflicto no es ni Carmen, ni la Ninfa, ni Salomé, ni Gradiva, sino la tramposa constitución de ese –reescribiendo la cita apócrifa de Flaubert “Madame Bovary soy yo”– “Carmen/ Ninfa/ Salomé/ Gradiva soy yo”. El espacio problemático se ciñe a aquellas posturas teóricas que, diciéndose oráculos de una filosofía de la mujer-movimiento, no se comportan más que cual charlatanes y ventrílocuos, unos tramposos de la palabra ocultándose tras la desenfrenada confusión de mantos que, con estilosa gestualidad, portaron estas estupendísimas señoritas. Desde lo soterrado y embustero, tales ventrílocuos hicieron pasar el espacio de lo construido e hibridado por aquello de lo que, simplemente dado, ellos se limitaban, como sus profetas, a enunciar cual lugares prediscursivos, arrogándose la autoridad sobre tal capital simbólico. Mostraron el mito de la mujer-movimiento y constituyeron el pensamiento de lo trágico desde una disimulada ideología, es decir, no como aquella construcción que sólo se pudo configurar en lo bastardo, lo híbrido y lo mixtificado. De este modo, hicieron pasar la compleja red de

recepciones, construcciones e interpretaciones de lo trágico por una simple y aséptica descripción de lo dionisiaco de la que ellos, envalentonados, se arrogaron el papel de justificados portavoces. En definitiva: que, paradójicamente, la exaltación de lo virginal no puede más que denotar una absoluta corrupción, indecencia y falta de modestia por parte de los epígonos de las virtudes de lo casto y puro.

La constitución de Grecia como origen inapelable e impoluto de la filosofía ha de ponerse bajo observancia. Si bien “lo clásico” es lugar ineludible, esto no quiere decir que haya de ser un espacio inapelable. A través de esta tesis, si hay algo que ha quedado mostrado en los constantes cruces semánticos que se producen en la Modernidad entre literatura, artes escénicas, discurso clínico, sociología y filosofía a la hora de constituirse las diversas coreografías de lo dionisiaco, es que “lo antiguo” se constituye como un fenómeno modernizado con una fortísima y densa carga semántica a la que accedemos no sólo a través de lo fáctico, sino principalmente desde la contingencia de lo histórico, lo historiográfico y lo hermenéutico. Insertarse en la tradición es necesariamente insertarse en un proceso de traición –el proverbio italiano *traduttore, traditore*– en el que precisamente, para cuidar “lo clásico” y no convertirlo en un prejuicio, es necesario traicionarlo. Dicho en otros términos: que para poder llegar a ser un entregado y modélico discípulo de lo clásico, hay antes que reconocer y poner sobre la mesa la contingencia y vulnerabilidad del maestro. Sólo entonces puede acontecer una respetuosa reverencia hacia ese lugar común.

nicamente entonces puede darse la relación amante-amado hacia el conocimiento que conservó a buen recaudo el hogar etimológico de la filosofía.

Una sólo es consciente de estar de por vida maridada y *von Kopf bis Fuß* enamorada de lo clásico, cuando le ha sido completamente desleal. Son precisamente la bastardía y la traición, y no la fidelidad de un ingenuo y estereotipado amor romántico, las que – cuestionando el lugar de lo establecido– erigen, conservan y hacen merecedor a lo clásico de su estatuto imprescindible e ineludible como espacio común de la tradición. Lo impoluto comienza sólo cuando se ha caído mucho. Diríase incluso que la inocencia ocurre sólo cuando se ha pecado en exceso, o como podría expresar un refrán que acompañase la vida de San Agustín: que para ser un excelente cristiano, hay antes que haber sido un excelentísimo libertino. Para ser entonces un fiel discípulo y conservador de lo clásico, hay antes que haberse constituido como un desleal y decadente moderno. Lo impoluto queda

abierto no porque se recupere una tradición en el disimulo de la autoridad intachable, sino porque ésta es precisamente recuperada y dignificada en su carácter de sustancia caída. Si la filosofía no desea forjar su temperamento en la estructura de lo totalitario, queda entonces obligada a permanecer vigilante a los modos en que las mixtificaciones e hibridaciones que constituyen necesariamente el lugar de la tradición acaban galvanizadas como inapelables e incorruptas autoridades y mitos.

Asimismo, si hay algo más que ha refrendado esta tesis, es que no hay cuestión acerca de la infinitud, de lo innumerable o de lo sublime que nazca a la absoluta intemperie de lo sacro. Por el contrario, la recepción y aproximación del régimen dionisiaco en lo humano nace ya contaminada, delimitada, entreverada de condiciones y razones de existencia, de ahí la dialéctica ineludible e irresoluble que supone la configuración de la tensión Apolo-Dioniso en la Modernidad. No hay acceso a un infinito absoluto, sino que, desde la puerta de la teoría, a lo que accedemos es al espacio del infinito aterrizado y que, por lo tanto, aquello que podemos y debemos llevar a cabo desde lo teórico, más que una fenomenología de las formas en que quedó coreografiado lo dionisiaco, es una genealogía de las relaciones de poder-saber-verdad que quedaron articuladas en tales propuestas en las que lo dionisiaco fue discursivamente desplegado.

Pero el espacio intachable del mito no es sólo un prejuicio que se localice en su temporalización hacia lo pretérito. Es también un prejuicio de futuro, como señala la peligrosa instrumentalización política que cobró el anacronismo –virtud y vicio de la Modernidad– en la década de 1930. Atiéndase para señalar este peligro a las palabras de Heidegger en su discurso inaugural como rector de la Universidad de Friburgo en 1933. Estas palabras no se clausuran en una época histórica, sino que abiertas permanecen recordándonos el riesgo que amenaza constantemente, también hoy en día, a todos los que nos constituimos desde la tradición de la hermenéutica y lo trágico:

“El inicio sigue existiendo. No está detrás de nosotros como lo sucedido hace tiempo, sino ante nosotros [...] El inicio ha invadido nuestro futuro, está allí como una prescripción remota de que volvamos a alcanzar su grandeza.” (Heidegger citado en Blumenberg 2000: 18)

En el discurso de Heidegger se observa cómo, en un movimiento casi imperceptible, se extrae el mito del lugar de lo construido para ser éste emplazado en el espacio a ser construido. Con ello Heidegger invierte la estructura pretérita que configura el mito volcándola hacia el futuro. La relación política con el modo de temporalidad del anacronismo es, sin lugar a duda, una cuestión muy delicada, pues se trata de la posición respecto a una línea, en relación a la cual bien se puede quedar a la gozosa intemperie –la hermenéutica que conduce a la experiencia absolutamente frágil y desbordante de lo sagrado–, o bajo una manipuladora cobertura –la hermenéutica que lleva a la justificación de lo político a través del recurso a lo sacro–. Y todo ello depende de la escasa basculación que se otorga al matiz de ejecución de un mismo y único paso respecto a la historia: lo grácil de la pisada ligera o la firmeza del militar paso.

Lo totalitario, en su antropología del hombre nuevo y a través de esa persistente insistencia en la epifanía comunitaria como modo al que la comunidad ha de tender, extrae la intachabilidad del mito de su emplazamiento en el pasado para obligarla a quedar colocada en su efectucción futura. Como señala Sloterdijk en su lectura de Nietzsche, se trata de la propuesta que lee el espíritu trágico a la luz de una suerte de epifanía comunitaria, identificando la experiencia estética del “abrazo cósmico” al trasluz de un hermanamiento entre iguales con acompañamiento de banda sonora de Beethoven.³²⁰ Es decir, como si se

³²⁰ Cito a continuación el párrafo de *El Nacimiento de la Tragedia* al que hace alusión Sloterdijk y sus propias palabras al respecto:

“Bajo el encanto de lo dionisiaco no solamente se renueva la alianza del hombre con el hombre; también aquí la naturaleza enajenada, enemiga o sojuzgada vuelve a festejar su reconciliación con su hijo pródigo, el hombre. Entonces la tierra regala espontáneamente sus dones y los animales rapaces que habitan en las peñas y el desierto se acercan en son de paz. El carro de Dioniso, cubierto de flores y coronas, es conducido bajo el yugo del tigre y la pantera. Si transformáramos el «himno de la alegría» de Beethoven en una pintura y, dando rienda suelta a su imaginación, contempláramos a millones de seres aterrados mordiendo el polvo, podríamos acercarnos al sentido de lo dionisiaco: aquí el esclavo es libre, se derriban todas las rígidas y hostiles limitaciones que la miseria, la arbitrariedad o la «frívola moda» han impuesto a los hombres. Es ahora cuando, gracias al evangelio de la armonía universal, cualquiera se siente no sólo 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: 106-107)

“Ésta es la opción de Nietzsche –por más que el lector no dé crédito a lo que ven sus ojos. Si el texto continuara como comienza, hoy podría considerarse *El Nacimiento de la tragedia* como un manifiesto socialista capaz de resistir la comparación con *El manifiesto comunista*. La obra podría interpretarse como el escrito programático de un socialismo estético, como la Carta Magna de una *fraternité* cósmica: uno obtendría de este libro precisamente esas características que, aunque modestamente, han desempeñado un papel en la propia imagen de las organizaciones e ideologías políticas correspondientes. Ahora bien, la tentación de Nietzsche de entrar en la historia como portavoz de un socialismo dionisiaco apenas dura un breve instante –justo el tiempo que le lleva al

tratase de un manipulador a la par que seductor videoclip, se trata de, bajo un paradigma de experiencia musical, postular la efectuación de lo sublime en su contención y despliegue en el sagrario de lo político y lo comunitario –perversión, corrupción e inevitable decadencia de lo trágico de la que ya advirtió María Zambrano en 1955–.

El mito deja de ser fuente para convertirse en tendencia o razón utópica. O dicho de otro modo: si bien los hechos muestran que el pasado se constituyó como experimento fallido, lo pretérito es constituido ahora como espacio mítico a través del futuro, en su llegar a ser el remiendo en el que los fracasos pasados alcanzarán el sentido de medios y parte del proceso hacia una triunfal victoria. Se trata de la falacia que enuncia que sólo en el futuro se constituirá y restituirá el fallido pasado como un inapelable e iluminador mito. Con ello se obliga tanto al pasado como al presente a ser experimentales estadios en la restitución del espacio mítico. El pasado malogrado, a través del imperfecto presente, alcanza su estatuto de fuente inapelable e incólume de la tradición sólo en cuanto que es tendencia a perseguir y circunstancia que, en lo futuro, será finalmente impoluta. De este modo, el deber ser se convierte en el máximo exponente de lo que debiera haber sido y el futuro es obligado a convertirse y poder ser sólo en cuanto que forma pretérita, *ya hecha* antes de realizarse. Asimismo, el pasado acaba leído como el error que sólo el futuro puede y debe corregir. El totalitarismo es, pues, también una epistemología de la temporalidad: toda la historia queda así sometida a una única y exclusiva temporalidad de sentido. Es decir, ya no se trata exclusivamente de que al pasado se le haya otorgado un barniz mítico, sino que tal ejercicio pictórico es deslocalizado hasta dejar situada su brocha en el futuro –temporalidad inalcanzable y por ello inapelable–, único y posible lugar para emplazar la perversión ideológica acerca del mito.

La postulación de Heidegger del mito como tiempo a acontecer, la localización o efectuación del sentido del anacronismo en su sempiterna declinación futura, conlleva un peligro totalitario del que toda noción de revolución ha de hacerse cargo: la constitución del “hombre nuevo” a partir de la mitificación del pasado, la revolución entendida como la efectuación definitiva y retorno triunfal de una tradición, la anulación de la efectividad de todo estado presente en pos de una capitalización, instrumentalización e ideologización del

cortejo de la divinidad pasar a una distancia histórica apropiada y una vez que la reconciliación con el hombre y la naturaleza no se exige inmediatamente a nadie.” (Sloterdijk 2000: 67-68)

llegar a ser, la condena a la inmanencia como temporalidad fallida a la que lo humano es obligado en pos de la utopía. Es Emilio Gentile quien presenta esta constitución de lo totalitario como modo de temporalidad desde el siguiente presupuesto:

“El sistema político totalitario funciona como un laboratorio donde se experimenta una «revolución antropológica» para la creación de un nuevo tipo de ser humano. [...]

El Estado totalitario, por tanto, es un laboratorio político condenado a la experimentación continua para lograr su revolución antropológica en la sociedad. Definiendo el totalitarismo como un «experimento», antes que como un «régimen», pretendo subrayar la interconexión entre sus elementos constitutivos fundamentales, y poner de relieve el carácter dinámico del totalitarismo como «proceso continuo», que no puede ser considerado cumplido en ningún estado particular de su ejecución.” (Gentile 2004: 85)

El anacronismo es definitivamente *pharmakon* y talón de Aquiles de lo moderno: configura paralelamente su vulnerabilidad e invulnerabilidad. Por un lado, constituye a la Modernidad como portadora y testigo de otro tiempo: el papel de la *Nachleben der Antike*, la supervivencia de las formas del *pathos*, el desarrollo del paradigma hermenéutico frente al positivismo, la resurrección del espíritu trágico. No obstante, por otro lado, el anacronismo también conforma a la Modernidad cual ineludible peligro: la galvanización y simplificación de la compleja dialéctica que configura el espíritu trágico en una retórica simplificada y fetichista, en la cual el anacronismo queda reducido o bien a una virginidad pretérita que ha de rescatarse, o bien a un futuro y legítimo cumplimiento del espacio pasado de lo mítico en un programa político que corrija lo pretérito. El peligroso juego que portan consigo hermenéutica y tragedia es acabar llevando a cabo un engañoso y simplista ejercicio de traducción e instrumentalización de tiempos verbales.

Por lo tanto, si bien precaria y ambigua, considero que es necesario incidir en la misma herramienta que posibilita la corrupción ideológica del anacronismo: hermenéutica, ergo, revelar insistentemente la tradición no como un espacio cerrado y fáctico, tampoco como un espacio futuro incorrupto al que tender, sino como un lugar común construido en complejos cruces de hibridaciones, superposiciones, mixtificaciones, interpretaciones y traducciones a partir de las cuales se constituye la tradición como espacio ambiguo y común. Existiendo tanto la tradición como el mito, siendo nosotros sujetos insertos en la tradición y el mito, no hay, sin embargo, ni tradición ni mito que recuperar, retornar o

alcanzar. No existió nunca un dionisismo immaculado, por lo que no es tampoco posible volver a tal estado de virginidad báquica. La constitución de lo trágico es imperfecta. Lo dionisiaco nació ya imperfecto y bastardo. El papel de la filosofía no es, por tanto, perfeccionar lo trágico, sino justamente aprender a dar un mejor y más cuidado sentido a su imperfección.³²¹

Un buen lugar para dar comienzo a tal desmitificación en la apelación a “lo antiguo” y así reiniciarse en la compleja ritualidad de amar con delicadeza, reverencia y buen gusto a Sofía, es la recuperación y reescritura de la memoria gestual del conocimiento, allí donde el discurso quedó inscrito y constituido fuera del cuerpo de letra, excediendo el núcleo central, ortodoxo o canónico de la historia de la filosofía. Además del texto, la gestualidad es parte indispensable de la historia de la filosofía y recupera el pre-texto del traspíe de Tales como lugar originario, irrecuperable pero ineludible, en la constitución de la vida filosófica. Una Historia de las Ideas es, por poner un ejemplo, una historia de los textuales pies ligeros nietzscheanos, pero es también, y sobre todo, una historia de tales pies de texto en la circunstancia de su aparición entreverada con los pies en puntas de Geneviève Gosselin, con los pies descalzos de Isadora Duncan y Marta Graham en la danza moderna, con la hallada peana de la Victoria de Samotracia o con la extremidad penitente de la Regenta. En esos gestos y fragmentos corporales también se construye, reivindica y queda encarnada la historia de la filosofía.

Retornemos por última vez a ese pre-texto imposible, la contradicción de ese instante donde la filosofía quedó simultáneamente inaugurada y clausurada. Pozo cualquiera de Mileto. Siglo cualquiera de Mileto. En Mileto, dos cuerpos cualesquiera. Por doquiera, una inquebrantable inmensidad celeste. Tales ejerce su derecho al traspíe. La sirvienta responde con el derecho a la risa. Platón constituye la filosofía como el derecho de la historia a institucionalizar un rumor bajo la categoría de mito fundacional.

De otros cualesquiera llegan ahora nuevas glosas de tal escenografía originaria del pensamiento. *Tengo la potestad de imaginar*. Quizá existió una muchacha tracia y también un tracio modo de existencia en la risa. Quizá nunca tuvieron lugar. O quizá ella y su boca,

³²¹La oración “Filosofía es dar sentido a la imperfección” la escuché en boca de Lluís Xabel Álvarez en su conferencia “Acerca de la perfección. Estética y filosofía en la actualidad” el 31 de julio de 2015 en las II Jornadas de Filosofía del Occidente de Asturias, organizadas por Roberto Menéndez.

demasiado ocupadas en quehaceres serviles y en mirar al cosmos, espectáculo del que no sólo Tales había de sacar provecho, no se apercibieron de la caída de ningún varón, y boca y muchacha nada dijeron del inaugural traspie de Tales. Éste les pasó totalmente desapercibido, como desapercibido pasó a la Historia el nombre de esa boca tracia que, sin embargo, en su sonriente anonimato, fue obligada a inaugurar fama y nombre propios de otros dos cualesquiera: Tales de Mileto y Platón de Atenas. Entonces, quizá, el pozo de Tales no fue ningún otro abismo distinto que el de la oscuridad de aquella boca tracia, sonriente eco de cuya memoria no quedó nombre más allá de una cacofónica y desvirtuada repetición de palabras ya ajenas e impropias.

Nada más se supo de la muchacha tracia. Por el contrario, comenzó entonces a hablarse de un tal Tales, el de Mileto. También cobró fama un tal Platón, nacido en Atenas. Este segundo, quien ya había hecho instrumental uso de la trinchera literaria de Sócrates, disimuló ahora en lengua tracia aquello cuya responsabilidad y enjundia no se atrevía a soportar en lengua propia. Dejole Platón la gracia del traspie a Tales, y a la muchacha una grácil risa. Y así Platón, travestido de anónima y risueña sirvienta tracia, acabó con la gozosa caída del baile a través del plagio de una lengua que nunca tuvo nombre y de una boca que dejó de cobijar la risa.

Irrecuperable ya la virtud originaria, sin embargo, sí hubo un día en que se abrió una edad distinta: la de la inocencia, artesanía sin tiempo que lejos queda de la inexperta ingenuidad. Inocencia que se constituyó cual extraño – diríase incluso sórdido– estado de gracia. Frente al asfixiante cuerpo tiránico que cobró lo dionisiaco, se inauguró un imperfecto y humilde cuerpo de gracia. Ello no fue porque Platón confesase que la boca tracia no fue nada más que el eclipse risueño con el que tapó la envidia que centelleaba en su propia boca. Tampoco porque declarase que él, en realidad, nunca osó conocer la risa que escapó de la boca de tal muchacha soñadora, y soñada. Ni reconciliación ni perdón tuvieron lugar.

No obstante, el estado de gracia quedó inaugurado porque en la bastardía de la tradición comenzó a gestarse la traición capaz de reabrir la delicadeza en el traspie y la incorrección en la risa. Los allí presentes comenzaron a echar sus cerrojos y en el fondo del pozo que sumergió a Tales, en la intimidad de la alcoba danzarina que inauguró Nietzsche, en la oscuridad risueña de otras bocas tracias, comenzó de nuevo a desvestirse la inconfesable

memoria gestual de los cuerpos que compartieron el amor a Sofía. Y así, en bailes entregados, gozosos e imperfectos, al cobijo de paredes ensordecidas y clandestinas, se siguieron rememorando aquellos gestos y movimientos que hicieron posible, un día cualquiera, el alba y el ocaso de la filosofía. O al menos, como la sirvienta tracia, como la casera fisgona, como la doncella florentina, eso fue lo que contó otra servidora cualquiera.



Cindy Sherman (1990), *Untitled #224*

TRANSLATIONS

INDEX

DEDICATION	III
INDEX OF IMAGES	XVI
EXORDIUM. DIONYSUS, A RECIDIVIST AND CAPRICIOUS GOD	1
FIRST PART. DESIRE	41
CHAPTER 1. SALOME: TROJAN HORSE OF MODERNITY	43
CHAPTER 2. ULYSSES AND THE MERMAIDS: FRIEDRICH NIETZSCHE, DANCE AND TRAGIC SPIRIT	161
SECOND PART. WARNING	273
CHAPTER 3. PATHOSFORMEL: ABY WARBURG, THE SILENT <i>FLÂNEUSE</i> AND THE DETOXIFICATION OF THE DIONYSIAN	275
CHAPTER 4. AURA: WALTER BENJAMIN, PHOTOGRAPHY AND THE TRACE OF DIONYSUS	385
THIRD PART. DECAY	457
CHAPTER 5. BALLROOM BACCHANTES. FROM TRAGEDY TO MODERN DRAMA	459
CHAPTER 6. SOCIOLOGY OF THE DIONYSIAN: ORDERING THE UNSHAPED IN THE CONTEXT OF MASS SOCIETY	549
EPILOGUE. LLULABY TO WAKE UP A FAUN	625
CONCLUSION. THE TIRANY OF THE DIONYSIAN	635
CODA. STATE OF GRACE	665
TRANSLATIONS	681
BIBLIOGRAPHY	719

ITEMISED INDEX

DEDICATION	III
INDEX OF IMAGES	XVI
EXORDIUM. DIONYSUS, A RECIDIVIST AND CAPRICIOUS GOD	1
<i>SONG OF THE SIMPLE THINGS</i>	5
CHOREOGRAPHING THE FRENZY: APPROACH AND LIMITS OF THE RESEARCH	11
SCENOGRAPHY: PANORAMA OF DANCE STUDIES	15
LINE OF ARGUMENT: FROM THE SUNRISE TO THE TWILIGHT OF THE DIONYSIAN	21
CASTING OR SELECTION OF CORPUS: INTERMINGLED DANCE	27
STAGE MACHINERY OR <i>DISCOURSE ON THE METHOD</i>	34
FIRST PART. DESIRE	41
CHAPTER 1. SALOME: TROJAN HORSE OF MODERNITY	43
WE “OTHER MODERNS”	47
FROM THE ROMANTIC SUBJECT TO THE <i>FLÂNEUR</i>	60
ON PHYSIONOGMIES AND OTHER DIAGNOSES	66
<i>FLÂNEUR</i> : A VARIATION OF THE MODEST WITNESS	78
THE CITY: AN INDUSTRIAL BESTIARY	85
MARMOREAL WOMEN	101
SEXY INORGANIC	110
BROTHEL IN PARIS	115
FROM HERODIAS TO SALOME	121
MALLARME’S <i>HERODIAS</i>	123
FLAUBERT’S <i>HERODIAS</i>	125
WILDE’S <i>SALOME</i>	131
<i>TO A PASSERBY</i>	139
<i>THE EYES OF THE POOR</i>	143

SALOME ON STAGE	149
SALOME'S DEATH	154
CHAPTER 2. ULYSSES AND THE MERMAIDS: FRIEDRICH NIETZSCHE, DANCE AND TRAGIC SPIRIT	161
AN EXUBERANT SOLO	165
AN ASCETIC BAUDELAIREAN	173
<i>MIMESIS VERSUS POIESIS</i>	176
BEAUTY, TRUTH, GOODNESS	179
THE INORGANIC	187
RESURRECTED NATURE	192
POROSITY BETWEEN LIFE AND DEATH	194
DARWIN'S THEORY OF EVOLUTION	197
VITALISM	199
NIETZSCHE RETURNS TO NATURE	204
MISSING DIONYSUS	204
DIONYSUS AS EDUCATOR	210
APOLLO AND DIONYSUS	212
LIBERATING WORDS	220
HOLDING THE ABYSS	224
TRAGIC HEROES JUST BABBLE	234
FETISHISM: ON LONG LEGS AND LIGHT FEET	243
CARMEN: MUSIC AND MEDITERRANEAN HINT	248
WRITING OFF BEAT	257
<i>THE DANCE SONG</i>	262
THE WORD OF THE BODY	267
SECOND PART. WARNING	273
CHAPTER 3. PATHOSFORMEL: ABY WARBURG, THE SILENT FLÂNEUSE AND THE DETOXIFICATION OF THE DIONYSIAN	275
GIVING A FACE TO DIONYSUS	279

<i>WILD LAOCOON</i>	294
MODERATING GESTURE	297
INMINENCE AND VISUAL ARTS	300
WARBURG AND LAOCOON	303
<i>PATHOSFORMEL: THE INSCRIPTION OF PASSIONS</i>	308
<i>PATHOSFORMEL: SYMBOL OF THE SURVIVAL OF ANTIQUITY</i>	312
THE POLARITY OF <i>PATHOSFORMEL</i>	315
<i>PATHO-SCENIC PANGAEA</i>	320
NYMPHOMANIA	351
THE MOVEMENT-WOMAN	353
ON BAROQUE CORRUPTION	363
THE INFLATION OF SYMBOLS	367
THE AESTHETIC RESISTANCE	368
HOLDING UP THE WEIGHT OF THE WORLD	369
GRADIVA: THE WOMAN WHO WALKS	372
FIRST WARNING ABOUT THE COLLAPSE OF THE DIONYSIAN	381
CHAPTER 4. AURA: WALTER BENJAMIN, PHOTOGRAPHY AND THE TRACE OF DIONYSUS	385
AESTHETIC AND POLITICAL THEORY	389
PATHOSFORMEL AND AURA: TWO PHOTOGRAPHIC STRUCTURES	396
TAKING PHOTOS OF LIFE FORCE	401
<i>PUNCTUM AND DIALEKTISCHES BILD</i>	407
<i>HIER UND JETZT</i>	415
TURNING THE GAZE SIDEWAYS	418
SECOND WARNING ABOUT THE COLLAPSE OF THE DIONYSIAN:	
THE DECAY OF THE AURA	424
PORTRAIT	425
CREATIVE PHOTOGRAPHY	430
THE CARD SHARP'S STRATEGY	449
THIRD PART. DECAY	457

CHAPTER 5. BALLROOM BACCHANTES. FROM TRAGEDY TO MODERN DRAMA	459
MAKING A SCENE	464
ENTHRONING GOSSIPS	465
THE PROHIBITION OF GAZE	466
THE SINNER: THE FIGURE OF THE <i>VOYEUR</i>	468
SUSANNA AND THE ELDERS	471
A TEMPTATION: THE PLEAT	476
HEINRICH HEINE AND PENTHEUS' SURVIVAL	479
BEING SUSPICIOUS OF THE EXCESS	482
STUMBLING OVER DRAMA	484
MOTIVATIONAL CRISIS	487
LOOSING VERTICAL AWARENESS	491
THE RESURRECTION OF THE TRAGIC	492
INDIFFERENCE TO THE GAZE	494
THE VERBS OF MODERN DRAMA	500
PLEASE	502
REHEARSE	504
TEMPER	507
STIGMATIZE	513
INFANTILISE	514
ISOLATE	520
THE QUESTION OF <i>MUNUS</i>	521
<i>EINHEITSGEFÜHL</i> VERSUS <i>GEMEINSCHAFT</i>	527
LOAD VERSUS LACK	539
THE LAMP GENIE	544
 CHAPTER 6. SOCIOLOGY OF THE DIONYSIAN: ORDERING THE UNSHAPED IN THE CONTEXT OF MASS SOCIETY	 549
MARÍA ZAMBRANO AND THE INTIMITY OF THE SACRED	553
SCENOGRAPHY OF A NEW SKY	563

ERNST GOMBRICH AND <i>THE SENSE OF ORDER</i>	567
IF YOU LIE DOWN WITH DOGS... A HISTORY OF REASON	572
SIEGFRIED KRACAUER AND THE CHEERLEADERS OF CAPITALISM	575
THE MASSES	584
POPULAR SOVEREIGNTY	587
MASSES AND CHAOS	588
INDIVIDUUM AND MASSES	590
MASSES AND FASCISM	592
AESTHETIC THEORY OF THE MASSES	593
MASS CHOREOGRAPHIES	595
FROM UTOPIAN OLYMPUS TO DISTOPIAN <i>OLYMPIA</i>	599
SOLEMNITY AND FESTIVE ATMOSPHERE IN WORKERS	
MOVEMENT	615
THE GRAVE OF QUIXOTISM	620
EPILOGUE. LULLABY TO WAKE UP A FAUN	625
CONCLUSIONS. THE TIRANNY OF THE DIONYSIAN	635
THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY?	639
THE APPOGGIATURA OF THE INFINITE	651
CODA. STATE OF GRACE	665
TRANSLATIONS	681
INDEX	683
SUMMARY	689
CONCLUSION: THE TIRANNY OF THE DIONYSIAN	698
BIBLIOGRAPHY	719

SUMMARY

In this synopsis I am going to present the guidelines and main ideas that articulate my doctoral research. This dissertation is about the rebirth and the decline of the Dionysian in Modernity. In order to deal with this aesthetic issue, this research analyses the ways dance was understood, shaped, and written as an expression of the Dionysian in Modernity. This research covers the time period beginning with the nineteenth-century phenomenon of *flânerie* and ending with the development of mass choreographies in the first third of the twentieth century.

This research presents six aesthetic emergence-spaces, which took place in that time period and shaped distinguished choreographies of the Dionysian. Therefore, attending to the etymological meaning of *choreography* (dance-writing), this dissertation exposes six aesthetic dance-matters in Modernity, each of which wrote about the Dionysian in a different and specific way by providing to the Dionysian field respectively distinctive vocabularies and semantic features. Consequently, the Dionysian concept, which was initially theorized by Nietzsche, is not shown as a univocal aesthetic notion but as a complex and multivocal aesthetic structure constituted by various, different, and distinguishable aspects or hints. Moreover, the Dionysian field is shown as a gendered concept and, consequently, “Salome’s silence: six choreographies of the Dionysian in Modernity” is raised both as a philosophical and as a gender critical or feminist research.

Dance is an ambiguous and very extensive field. Therefore, in order to develop this research, I have followed two main hypotheses. These hypotheses are still controversial issues in the field of dance theory. Nevertheless, due to the limited extent and object of this research, they are not going to be brought up to discussion. They are rather two starting points of this dissertation.

Firstly, I have followed Nietzsche’s aesthetical thesis on dance: dance is understood as an expression or way of participation in the Dionysian. Nietzsche exposed in *Die Geburt der Tragödie* (1872) that dance belongs to the Dionysian space. According to this, dance is associated and identified with a highly passionate experience and a sort of emotional exaltation, enrapture, or experience of the frenzy. If dancing really belongs to the

Dionysian and its way of participating from the paroxysm, this is an issue that is not going to be discussed in this dissertation. In other words, this research is configured as a genealogy of the choreographies of the Dionysian in Modernity rather than a phenomenology of dancing considered as a Dionysian experience.

Secondly, in order to develop and explain these six different choreographies of the Dionysian, and taking into account the wide variety of meanings of such a word as 'dance', I have focused on the understanding of this expression not as a univocal or monosemic term but rather as an umbrella concept that encompasses the vocabulary related to four main terms, which appear throughout this dissertation and which were essential at the turn of the century: movement, force, gesture, and rhythm.

As mentioned above, this dissertation is about the choreographies of the Dionysian in Modernity. However, it is also a sort of choreographic proposal by itself. In the same manner that contents and form happen simultaneously when dancing, the structure and contents of this dissertation have been, too, conceived as a whole or as a total work of art (*Gesamtkunstwerk*). On this account, there is continuity between what is explained and how it is explained. In other words, the contents and forms of exposition relate to each other. Therefore, the writing style of this dissertation, which combines argumentative, comparative, iconological, and narrative parts, is not a trivial matter but a thoughtful design of exposition, which looks for keeping in step with the exposed contents.

In addition to this, this dissertation defines itself as a sort of choreography, not only because it deals with the different dance-writings of the Dionysian in Modernity, but it also gives importance to both the style and the contents of the argumentation. Furthermore, it presents itself as a choreographic proposal because it recognizes itself as a possible and contingent selection of steps. I have chosen six differentiated choreographies of the Dionysian in Modernity, in each of which Dionysus took a new sense, meaning, or hint and, therefore, showed a specific aspect of the Dionysian aesthetics between its sunrise in the nineteenth century and its sunset in the first third of the twentieth century. However, this selection of steps is not totalitarian, exhaustive, and completed.

Following Nietzsche's argumentation in *Die Geburt der Tragödie*, Dionysus refers to an aesthetic space ruled by instincts, by hidden forces, by enrapture; it belongs to the unmentionable and undefined. Moreover, Dionysus stays in contrast to Apollo, which is a field that relates to shapes, numbers, contemplation, harmony, and reason. Nevertheless, although Dionysus, by definition, belongs to the unnameable and it is indefinable, chaotic, and unformable, *it is said in many ways* –making use of this Aristotelian expression–. There are, therefore, specific and differentiated *choreographies* of the frenzy. And concretely, covering the time period beginning with the nineteenth-century *flânerie* and finishing with the mass choreographies of the first third of the twentieth century, the Dionysian came to a language form and was said, written, and danced in at least six different ways.

These six ways correspond to the six chapters of this dissertation. And these six chapters are structured by groups of two in three parts or signs. Each of these three signs refers to a specific tone, mood, or humour in relation to the role and features that the Dionysian aesthetics acquired. These three parts of the dissertation are entitled “Desire”, “Warning”, and “Decay” and they deal with the initial expectation on the Dionysian, the first shadows suspected on its aesthetic structure, and the final fall of the Dionysian dream respectively. In order to explain this narrative course between the rebirth and the decline of the Dionysian, this dissertation has been written with the structure of a classical story. That is to say, the research is articulated as a chronology made of an introduction (“Desire”), a crux (“Warning”), and an ending (“Decay”). This narrative framework was chosen to improve the comprehension of the choreographic evolution of the Dionysian by giving it a clear line of argument. But, as a matter of fact, it is important to underline that some choreographies of the Dionysian were happening simultaneously or over a brief span of years. For example, *Die Geburt der Tragödie* was published in 1872, Flaubert's *Herodias* in 1877, and Ibsen's *A doll's house* in 1879; they should, therefore, be considered as parallel phenomena, although they are presented in this dissertation in different chapters.

The first part of the dissertation, entitled “Desire”, exposes the Dionysian hope or dream that was expected on dance at the end of the nineteenth century. We are going to dance the Dionysian, firstly, by the hand of the female dancer Salome, which was a revived myth at the turn-of-the-century, and secondly, by the hand of the philosopher Friedrich Nietzsche.

The first chapter “Salome: Trojan Horse of Modernity” explains how the figure of the exotic female dancer emerged as a result of the hybridization of literature, painting, clinical discourse, and scenic arts in the nineteenth century. The cliché of the *femme fatale* was not only an object for thought, but it was also an epistemic structure, through which the city and modern experience were conceived. This chapter explains the creation of the nineteenth-century myth of the *femme fatale* by attending to its first appearance as geography or architecture of the modern city and its subsequent conquest of the stage with the scenic figure of the exotic female dancer. By performing the role of the oriental erotic dancer on the stage, many women gained access to the artistic world and they managed to raise themselves not as objects, but mainly as subjects of the work of art. The revived myth of Salome in the second part of the nineteenth century was not only a scenic phenomenon but also a sociological feature. The popularity rise of the aesthetic representations of Salome at the turn of the century showed the terror of two social events that were taking place in that time period: firstly, the internationalization and consolidation of the feminist movements and, secondly, the access of women to the art world as creators and to the public sphere as citizens. The *femme fatale* is an object or daydream of the heterosexual white bourgeois man, through which his fears of female emancipation and participation in public life were eroticized and transformed from fearsome events to objects of desire. This first chapter of the dissertation begins in Paris, where the phenomenon of *flânerie* became popular and came to be an aesthetic and literary event with the writer Charles Baudelaire (1821-1867). The *femme fatale* is not only an imaginary created by Modernity. She was also and mainly the architecture of thought, from which Modernity constituted itself as metamorphosis and fugacity. The *femme fatale* was the urban architecture in Modernity and it was the urban body, on which the *flâneur* walked. The city was identified with multiple female metaphors in the nineteenth century –beast-woman, monster-woman, female machine, female worker, prostitute, lesbian woman or tomboy, bourgeois woman– and in order to understand how Salome began to be played on the stage, it is necessary to develop how the *femme fatale* was identified as the architecture or, precisely, the urban stage of Modernity.

In the second chapter “Ulysses and the Mermaids. Friedrich Nietzsche, Dance and Tragic Spirit”, I propose to understand the dichotomy Apollo-Dionysus as a gendered aesthetical and political dualism. Nature-culture, dance-thought, woman-man, feminine-masculine

were binary categories related to emergence of the dichotomy Apollo-Dionysus. On this dualism, which is configured as unavoidable but also as unsolvable, Nietzsche's concept of tragic spirit is based. In Nietzsche's philosophy, dancing belongs to the Dionysian field and Nietzsche proposed dance as a liberation or communion dream, through which the subject, given in to the Dionysian rapture, was able to participate from the universal harmony (*das Evangelium der "Weltenharmonie"*) and the original unity (*das Ur-Eine*). In this chapter, I am going to develop how Nietzsche's Apollo-Dionysus dichotomy developed from its first conceptualization in his book *Die Geburt der Tragödie* (1872) to his later *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* (1883-1885). In order to develop this argumentative course between these two texts I am going to focus on a landscape which played a central role in Nietzsche's philosophy. There is a metaphorical landscape in Nietzsche's work that expresses the semantic differences in the Apollo-Dionysus dichotomy between these two books, namely the placement of the individual in relation to the abyss. Initially, Nietzsche locates the subject beside the abyss by the action of dancing (*selbst an Abgründen noch zu tanzen*) and this metaphor refers to the prophylactic role of the Apollonian in order to experience the Dionysian without succumbing to this aesthetic sphere of the frenzy. Later, Nietzsche changes the placement of the subject in relation to the abyss and he is going to encourage the individual to place himself above the abyss (*ein Seil über einem Abgrunde*). This second metaphor of *Also sprach Zarathustra* shows a new mood in the conceptualization of the Apollo-Dionysus dichotomy: from his initial romantic pessimism, Nietzsche is now going to move to a more jovial and epicurean tragic philosophy. Additionally, to accompany this main discussion of the chapter, I will explain two key figures of female dancers, which appear in Nietzsche's work and were outstanding for the theoretical development of his concept of tragic spirit. Firstly, I am going to present the role of the literary and musical myth of Carmen in Nietzsche's critic to Wagner and, secondly, I will focus on the scene of a group of female dancers in the forest, which appears in the chapter "Das Tanzlied" from his book *Also sprach Zarathustra*.

The second part of this dissertation is entitled "Warning" and I am going to expose the dangers and problems of the Dionysian contamination of images. Dionysus place is not faced up to the Apollonian in a clear and orthodox opposition anymore, but it appears intermingled with the Apollonian field. In Nietzsche's aesthetics, Dionysus was conceived as an unseen and unshaped field. What happens if Dionysus could be seen and he

colonized the Apollonian pictorial and iconic sphere? To this second part of the dissertation, two chapters about two authors who have addressed the problems of the Dionysian trace, presence, or force on images will be presented. I am referring to Aby Warburg (1866-1929) and Walter Benjamin (1892-1940), who have theorized the dangers of the hybridization of the poles Apollo-Dionysus in relation to the images through their concepts of *Pathosformel* and *Aura*.

The third chapter “*Pathosformel: Aby Warburg, the silent flâneuse, and the detoxification of the Dionysian*” explains Warburg’s unfinished project of creating a catalogue of *Pathosformel* in *Atlas Mnemosyne*. Warburg believed that passions survived through a tradition of gestures and movements (*das Nachleben der Antike*). However, according to Warburg, this gestural memory of passions was dialectic: it preserves the Dionysian, but it also implies its unavoidable corruption. The forms of passion get depreciated when they are not understood as symptoms of the Dionysian force anymore but rather as signs, prescriptions, or sanctuaries of the frenzy –what Warburg names *abgeschnürte bildhafte Dynamogramme*–. In connection with this issue, I am going to develop a gender topic which appears in Warburg’s theory of the passions: the contrast between the masculine figure of the Atlas and the feminine figure of the Nymph. The Florentine Nymph was, for Warburg, the feminine symbol on which he articulated his theory of the movement in form of images; she was also a symbol that stayed in close relation to the figure of Gradiva, which was recovered by Sigmund Freud (1856-1939) at the beginning of the twentieth century in order to expose his theory of the subconscious. In comparison with the real figure of the nineteenth century *flâneur*, Gradiva and the Nymph are going to play the role of the symbolic, silent, and allegoric *flâneuse* and female dancer, which hold the historical survival and tradition of the Dionysian.

The fourth chapter is called “*Aura: Walter Benjamin, photography and the trace of Dionysus*”. If Warburg belonged to the field of the history of art, Benjamin would cover the field of aesthetics understood as political theory. In this chapter, I am going to present Benjamin’s concept of aura and Warburg’s notion of *Pathosformel*, both as photographic structures that are to be understood in parallel, because both of them talk about the risks of an infiltrated Dionysus conquering images by adding traces of movement on them. I am, mainly, going to focus on Benjamin’s text *Kleine Geschichte der Photographie*, where Benjamin

relates the concept of aura to the photographic phenomenon and exposes the warning of the quick transformation of Dionysus from an aesthetic, authentic experience to a profitable and empty phenomenon.

The third part of this dissertation, entitled “Decay”, is dedicated to the explanation of dance as a deteriorated and domesticated Dionysian expression. This last part explains two ways of Dionysian decadence: through the containment and galvanization of movement. This problem was already introduced in the previous section, where the problems of the Dionysian contamination of images were explained. In this third part, I am going to expose two associated new problems, which rather have to do with sociological aspects of Dionysian choreographies. Firstly, I am going to deal with the narrative course that takes place from the theatrical expression of tragedy to the one of modern drama. I am going to explain this issue, focusing on the embourgeoisement and immune paradigm that affected the social modes of dance at the turn of the century. Secondly, I am going to explain the “auratification” of the political and economic space through the nationalization and economization of the Dionysian, which took place with the rise of mass choreographies.

The fifth chapter is called “Ballroom Bacchantes: from Tragedy to Modern Drama” and it deals with the problems that were disclosed by the visual permission or consent on the Dionysian field. To analyse this issue, I am going to focus on the changes between visual consent and prohibition on dance that took place between Euripides’ Bacchantes – a central role in Nietzsche’s concept of dance and the tragic spirit in *Die Geburt der Tragödie* – and Heinrich Heine’s *Die Götter im Exil* (1853). Besides, I will take into account the myth of Susanna in the Book of Daniel, which was very popular in pictorial art in the nineteenth century and which will help me introduce the question of voyeurism in relation to dance theory in Modernity from a feminist perspective. I support the opinion that one of the main changes in the political course from tragedy to modern drama lies on the permission to watch woman dancing. When the act of watching dance becomes more important than dancing, a new political configuration of dance theory takes place. I am going to develop this subject through the analysis of two outstanding modern dramas at the turn of the century – Henrik Ibsen’s *A doll’s house* (1879) and August Strindberg’s *Miss Julie* (1888), two plays in which dance has a insistent role in the storyline– and I am going to propose a list of verbs which, from a feminist perspective, show the ideological changes on dance

between tragedy and modern drama. At the end of the chapter, I am going to introduce how the embourgeoisement of dance and the importance of the figure of the dance spectator are outstanding matters not just for gender studies or dance theory, but mainly for the political configuration of the public sphere. At this point, I will introduce a discussion using Roberto Esposito's theory of community and immunity and defend that Nietzsche's theory on dance does not address a community (*Gemeinschaft*) but rather a communion theory (*Einheitsgefühl*).

The last chapter is entitled "Sociology of the Dionysian. Ordering the unshaped in the context of mass society", in which two aspects in relation to mass choreographies, understood as devaluated or domesticated expressions of the initial Dionysian aesthetics, are going to be developed. Based on the theories of the philosopher María Zambrano and the art historian Ernst Gombrich, I am going to introduce this issue by referring to the problems associated with the identification of the sacred with a sort of historical structure and to the ornamental theory. Later on, following Horkheimer's critic on *Lebensphilosophie*, I will propose that there was political and economical appropriation of the Dionysian field, which led into totalitarian aesthetics and into the cultural industry or consumerism. It implies that Nietzsche's initial dream of finding a sort of liberation in dance from exhausted, decadent, and hypocritical cultural and social expressions, has ended in a complete dystopic nightmare which was called capitalism and totalitarianism. In order to develop this argument, I am going to analyse two types of ornamental Dionysian choreographies. Firstly, I am going to focus on the capitalist exponent of mass choreographies by taking the chorus lines or precision dance of the Tiller Girls as a dynamic and spectacular expression of the industrial capitalist way of production into account. To evaluate this issue, I am going to make a gender critical analysis of Siegfried Kracauer's essays on dance. Secondly, I am going to develop an iconographical analysis of the nationalist and totalitarian aesthetic strategies for perverting Nietzsche's Dionysian aesthetics, shown in the mass choreographies of Lenni Riefenstahl's films *Triumph des Willens* (1935) und *Olympia* (1938). Finally there will be a brief note on the aesthetics of mass choreographies in the workers movement.

The dissertation finishes with a number of conclusions and a final coda. The conclusions present a discussion on the tyrannical or democratic nature of the Dionysian experience.

They analyse the relevance of understanding and itemizing the Dionysian individual aesthetic experience in order to develop a political theory of the public sphere and the national state. In the final part I will emphasize on the gender aspects developed in this dissertation. I will propose the necessity of a research project for the development of a feminist Dionysian *ethos* and, also, will present a feminist hermeneutical approach on the constitution of Modernity as the revived tradition of the tragic spirit and of dance understood as a Dionysian experience.

CONCLUSION: THE TYRANNY OF THE DIONYSIAN

‘La tirana está muy triste
porque es corto el carnaval
y es la primera cuaresma
que le ha tocado ayunar.
Ay ay tiranilla mía
qué lástima me das’.

Anonymous (1777), Farce *La boda del guarda*

‘Le corps politique, aussi bien que le corps de l’homme, commence à mourir dès naissance et porte en lui-même les causes de sa destruction’.
Jean-Jacques Rousseau (1756-58), *Du contrat social*

THEY SHOOT HORSES, DON'T THEY?

What is government by a tyrant? How did Dionysian frenzy turn into tyranny? Can we say justifiably that the Dionysian is inherently tyrannical? Can there be a majestic imposition of force that does not necessarily play a caudillistic, oppressive role? Could it be that participating in Dionysian frenzy was, at some point, alien to and different from submitting absolutely to a sovereign power? Is the Dionysian aesthetic something other than the joyful and submissive triumph of tanatopolitics, where sovereign furore obliterates the principle of individualization, and where unconditional surrender is the inescapable requirement for participating in the sovereignty of the sublime? Is there any way to give oneself over to terror and pleasure that does not intrinsically authorise a despotic monopoly? Is not the discourse of the Dionysian the artistic mode for aestheticizing and rewriting the hackneyed ‘All for the people, nothing by the people’ (*Tout pour le peuple, rien par le peuple*) as ‘All (*das Ur-Eine*) for the subject, nothing by the subject’?

Defining tyranny is the first difficulty we encounter in addressing these questions. They might not be resolved in this conclusion, but at least their outline will become clearer. Rarely can we unravel the precise causes that transform a revolutionary dream and a democratic will into an oppressive hell. Yet, identifying the tyrant or tyrants, as required in any courtly plot, has to begin with letting Salome carry out her plan and amputate from the

social body those faces, heads and names that ended up conspiring, through the discourse of the tragic, against any tragic form of existence.

If there is a starting place for addressing the tyrannical handling of the Dionysian, it is Rousseau's warning that opens this conclusion. 'Le corps politique, aussi bien que le corps de l'homme, commence à mourir dès naissance et porte en lui-même les causes de sa destruction'. As Rousseau (1762: 73) mentions in *The Social Contract*, corruption is not an external evil, but rather a constituent element of the body politic, which, therefore, the body politic itself has to take responsibility for. As a consequence, it is important to assume responsibility for this constitutive, dialectic and unsolvable imperfection that brings about the body social.

Similarly, as Aby Warburg already suggested to us, through the possibility of the quick swerving of the *Pathosformel* into 'disconnected pictorial dynamographs' (*abgeschnürte bildhaften Dynamogramme*)—gestures and images that brought about a complete devaluation of the same symbols on which pathos had long survived—degeneration is also a constitutive and inescapable element of the Dionysian. This question takes us to the viable juncture between the aesthetic and political theory of the Dionysian: between regimes of tyranny and regimes of the god Bacchus, there is a structural parallelism. This coincidence allows a comparison between the individual aesthetic experience of participating in the Dionysian and the creation of tyranny in state theory.

Tyranny, therefore, is not an external threat, but rather a constitutive danger or intrinsic potentiality for which any plunge into the Dionysian has to take responsibility. The Dionysian, like the body politic, is and can be, precisely because it is corruptible and it can be corrupted. For something to be wild and ungovernable it must have the potential to be tamed. As a consequence, there is no harmless suspended state in which the Dionysian remains pure, impenetrable and uncorrupted, since this state is not constituted through an extrinsic dialectic. On the contrary, as in the case of the revolutionary impulse and the corruption of the body politic, it is intrinsic. Therefore, since corruption is an inevitable tendency and a condition for the existence of the body, it can have no remedy other than watchful observation. This capacity for vigilance precisely constitutes one of the first precautions against the inevitable evolution of the Dionysian into tyranny. It is crucial to

develop a care-craft or art in relation to the *choreographies* of the Dionysian or, ultimately, to configure a Dionysian *ethos* that tends the possible and proper form and protocol of the Dionysian experience, so that it does not give itself over to exploitation, manipulation or totalitarianism.

In fact, the Dionysian was not born as a rough state of chaos. This great misconception about the Dionysian needs to be properly addressed. In some cases, the Dionysian is nothing more than a (nuanced) experience of an ode to ‘Sodom and Gomorrah’. Nonetheless, it is not so much about excess in itself as about the nuances that define the orgiastic. The Dionysian was born as a state of exception to the polis within an apparatus of manicured protocols. That is, it was instituted through times, modes and spaces for celebrating and dutifully attending, with care and diligence, that recidivist and capricious god. Francisco Rodríguez Adrados explains in his introduction to *The Bacchae* that the cult of Dionysus remained linked to the cycles of nature, governed by the seasonal rhythms of the harvest, taking place in this way in Delphi in alternate winters and in Athens in spring (in Euripedes 2003: 162). In addition, he notes that participation in the ecstatic occurs according to certain protocols and dress codes:

‘Eurípides nos muestra la felicidad de la danza dionisiaca en que participan las bacantes, el dios y la misma naturaleza. Pero insiste una y otra vez en la *sophrosyne*, la templanza y el buen orden de las bacantes. Lejos de estar embriagadas y dedicadas al sexo, como supone Penteo, cuidan de su decoro en el vestir y en su comportamiento’. (Rodríguez Adrados en Eurípides 2003: 170)³²²

Engaging in a propitious and substantive licentiousness is not simply about surrendering without reservation to chaos and frenzy. In addition to this surrender to passion, there is a ritual care in which the most absolute chaos comes to make sense and have substance, not only physically but also politically and aesthetically. The Dionysian is not simply about allowing oneself to be a vulgar pornographer, but rather about becoming a painstaking libertine. In this sense, the Dionysian is not only a matter of surrendering to abandon; it also requires acts of creation and of work. Under these conditions, the Dionysian—far from a form of recreation that is unbridled, enslaved and emptied of contents—obtains

³²² Beyond the space of the tragedy, the tradition of the Dionysian in a broader sense has been defined by numerous conveniences and rituals, as explained by Diego Mariño Sánchez (2014) in *Injertando a Dioniso. Las interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad* o Marcel Detienne (1986) *Dionysus à ciel ouvert*.

value and meaning in its surrender to the sublime. What is interesting is not, therefore, the structure of or the recipe for licentiousness, but rather the many nuances that produce it, constitute it, and allow it. Dionysus, although an imprecise god who is inherently formless and nameless, is not simply an unstructured or unformed experience as in the case of the apathetic masses, the vagueness that constitutes indolence or a confusing state of negligence that follows the motto 'anything goes'. I would even go so far as to say that these forms of the Dionysian are degenerated, sloppy, domesticated or negligent. The fact that Dionysus is an ambiguous god does not mean that every ambiguous, vague or imprecise state should be labelled Dionysian. The Dionysian, in spite of the fact that its states can be transformed into easily adaptable and prescribable formulas, is not a recipe. To the contrary, it is a form of careful craftsmanship that has a practice but not a method, experience but not truth. Beyond however striking the Dionysian can be to the eyes of gossips and those fearful of tragedy, and however much interest it awakes in politicians who seek to overshadow and mobilise the masses through the exploitation of passions, the Dionysian is paradoxically the appeal to a commitment: to learn to care for, guard and perfect the messy, imperfect and grotesque temperament in which the sublime and the ecstatic occur.

Having ruled out course surrender to licentiousness as a deserving form of the Dionysian, we also find forms of this system that are carefully tended and ritualised. More than pondering their status as an authentic original or a copy, we should ask ourselves whether they constitute an *ethos* deserving of the label of Dionysian. The most palpable case is the careful and ritualised aesthetic of the choreographies of the masses, in which totalitarianisms turned the Dionysian into an effective, sensationalist spectacle. Participation in the ecstatic was catalogued and exploited in a series of structures that was repeated in each and every staging, in order to mobilise the emotions of the masses: excessive architecture, colossal sculptures and banners, film montages centred on the rhythmicity of the sequence of images, the ornamental organisation of the masses, the ritual repetition of gestures and movements, the personalisation of sovereignty in the figure of the leader in contrast to the ornate non-differentiation of the body of the masses.³²³

³²³ These characteristics and other forms of propagandistic use of space are presented and analysed carefully in the exhibit 'Marschordnungen. Das Reichparteitagsgelände in Nürnberg' in *Topographie des Terrors in Berlin* (Véase Karch/ Höfler 2016).

Therefore, one of the possible features that should be recovered in the constitution of a Dionysian *ethos* is the absence of instrumentalisation in the participation in the ecstatic experience and forces should not be identified or limited to a closed gesture; that is, it is important to put on the table the motivations underlying any invitation to participate in the Dionysian, especially when that invitation is a massive call that is a far cry from the Zarathustrian solitude and small community of friends. Dionysus, although he enjoys exaggerations and excesses, rarely finds his honesty in grandiloquent staging and massive congregations, even if it does unfold there as an exercise of power. Should we all flee fast and light, as Nietzsche did in his time, from all staging of thought, of politics or of aesthetics that assimilates itself to grandiloquence and the sensationalism of Bayreuth?³²⁴

In addition to totalitarian exploitation, there is another motivation in the tendency toward the Dionysian that should be observed carefully: when the Dionysian appears as a resource not for a political end, but rather as an escape route from the unbearable experience of everyday life. This is the case when someone seeks a relationship with the abyss, not because in itself he or she desires and fears the unfathomable, but because he or she cannot tolerate the unbearable flatness of the plain. The Dionysian ceases to be in itself a turbulent and joyful celebration and turns into a safe-conduct from the discomfort of daily life: the restlessness of, in the best of cases, having to go back to work on Monday. The Dionysian then becomes a form of escapism. The most palpable case of this Dionysian circumstance in today's world is the architecture of the discotheque, a contemporary Dionysian temple whose link to Dionysian tradition and its statute as a domesticated or wild form of the Dionysian should be properly analysed and thoroughly examined. The discotheque was born in Paris in the middle of World War II through the *zazous*—who for some were idle youths and, for others, political dissidents of the binary logic of the war. The discotheque

³²⁴ 'Sie wissen nicht, wer Wagner ist: ein ganz grosser Schauspieler! Gibt es überhaupt eine tiefere, eine schwerere Wirkung im Theater? [...]

Wagner rechnet nie als Musiker, von irgend einem Musiker-Gewissen aus: er will die Wirkung, er will Nichts als die Wirkung. Und er kennt das, worauf er zu wirken hat! [...]

Niemand kommt ihnen darin gleich, mit bescheidenem Aufwand eine fürstliche Tafel zu repräsentieren. –Der Wagnerianer, mit seinem gläubigen Magen, wird sogar satt bei der Kost, die ihm sein Meister vorzaubert. Wir Anderen, die wir in Büchern wie in Musik vor Allem Substanz verlangen und denen mit bloss "repräsentierten" Tafeln kaum gedient ist, sind viel schlimmer dran. Auf Deutsch: Wagner giebt uns nicht genug zu beissen.' (eKGWB/ WA-8)

forces us to pay attention to two changes in the contemporary definition of the Dionysian.³²⁵

First, the creation of a space dedicated to the never-ending party speaks of a new phenomenon in Dionysian temporality. The Dionysian is no longer governed by the rhythms of the harvest, but rather is sustained like the industrial world on its own technified and electrified design of time and rhythm. The invention of electricity and its implementation in factory modes of production had a crucial role in the staging of the modern world and in the loss of vertical consciousness. Likewise, the discotheque—key architecture of the modern in which archive and leisure intersect—has to be thought of within the parameters of the electric. We can take, for example, the invention of the theremin—the first electronic musical instrument—in 1919; the creation of the trautonium in 1929 by Friedrich Trautwein and its popularization by Oskar Sala through its use in film; and the appearance in 1931 of the rhythmicon, an electronic instrument capable of generating simultaneous rhythmic patterns.³²⁶

While in the past, periods dedicated to the Dionysian were organised around the growing season, inorganicness prevails in contemporary Dionysian temporality. Consumers have at their complete disposal moments and places for losing themselves in the darkness of contemporary establishments in which an unstoppable Dionysus takes drugs, sweats, dances and, in the best of cases, enjoys himself. There is, therefore, standardization in the contemporary world of Dionysian rituals. However, this thesis is probably conditioned by

³²⁵The first discotheque opened in Paris in 1943. While initially the word ‘discotheque’ meant a collection of records, it was in Paris where it came to mean a place of leisure that emerged as a reaction to the banning of jazz bands in Germany. The term DJ appeared earlier, in 1941, although the role had begun in 1906 and was associated with radio. The DJ was the person who played records during talk shows (see Mathei 2012: 9).

³²⁶In fact, it is no wonder that Baudrillard saw the architecture of the discotheque and that of the museum as parallel postmodern uses of space:

‘In any case, the very ideology of “cultural production” is antithetical to all culture, as is that of visibility and of the polyvalent space: culture is a site of the secret, of seduction, of initiation, of a restrained and highly ritualized symbolic exchange. Nothing can be done about it. Too bad for the masses, too bad for Beaubourg.

What should, then, have been placed in Beaubourg?

Nothing. The void that would have signified the disappearance of any culture of meaning and aesthetic sentiment. But this is still too romantic and destructive, this void would still have had value as a masterpiece of anticulture.

Perhaps revolving strobe lights and gyroscopic lights, striating the space, for which the crowd would have provided the moving base element?’ (Baudrillard 1981: 67)

the inability to perceive the Dionysian architecture of the discotheque with sufficient historical distance in order to place it under the mystified and mythologised halo of the ritual of Bacchae and Maenads, who also perspired, took drugs, danced, and in the best of cases, painstakingly tore apart the spying Pentheus.

But not only have the times and places of the Dionysian been expanded. The god has been permeated and reabsorbed into the margins of the city inside an immunization paradigm. There has also been an increase in social tolerance for forms of the Dionysian. The enthronement of voyeurism—a topic addressed in the fifth chapter—is without doubt one of the factors that most influences the ways in which the Dionysian is conceived of and understood. Today there are new and multiple choreographies of the Dionysian; however, upon being inserted into the city in plain view and enjoying great social legitimacy, they have lost all of their transgressive capacity. Here we have in my opinion another unavoidable issue in the contemporary Dionysian: we have become accustomed to the god of the excessive and the orgiastic. He has become an omnipresent god within our reach; he is willing to be seen and even, strutting pleased and proud, exhibits himself to the portable conscience of the pocket, the camera. Therefore, it is rare today for passion and frenzy to take place in ways that traditionally have transmitted the Dionysian. Examples of this can be seen in the following cases: the mass-mediated development of dances like twerking, a movement that initially had a ritual character and later became spectacularised and vulgarised; the constant presence of images of omophagea (the consumption of raw meat) and sparagmos (tearing bodies apart) on newscasts about wars and conflicts; quick and easy access to all forms and combinations of pornography on the internet; and consumer culture surrounding dark rooms and establishments of exchange encouraged by the capitalization and exploitation of sexualities in the capitalist *ratio*. Social tolerance of excess has been growing constantly in contemporary societies and, nonetheless, these forms of excess have not necessarily brought about a greater release or celebration of the Dionysian, but rather only more visible behaviours. Excess then becomes rewritten and immunised as a trend or fashion, a form emptied of content. Here we have a contradiction in which the Dionysian, being absolutely visible, is in fact absent. This shows not that excess should be avoided or that one should adopt a prudish attitude toward the taste for the obscene of the contemporary world (although this position is certainly legitimate for whomever wants to exercise it over his or her own body). Rather, we see that if transgression can take place in

some way, it will not necessarily be defined by the facts and structures that shape it. The circumstances and nuances that constitute an action will determine whether it is transgressive or merely fashionable. That's to say, adopting the point of view of critical feminism, which has theorised widely on the role of parody and repetition in the configuration of the revolutionary and the different, we must again revise the assumptions of so-called 'performative iterability'.

In feminist theory, as in other trends in political theory, there has been a shift in focus from theories of identity of the political subject (feminism of equality or difference) to the post-identity theories that are articulated around action and practice (queer theory). Nonetheless, in order to avoid oversimplifying the complex notion of subversive practices toward—rereading Warburg—'disconnected performative dynamographs', I argue that we must move toward an *ethos* of action. I refer to this ethos precisely through the etymological memory of the ethical: focusing again not on action in itself, but rather on the manner, demeanour and circumstance for making or acquiring things. Moreover, I believe that caring for and taking pains with the how, also and necessarily has to be recovered in the sphere of politics. On this account, I position myself against a current tendency in political realism, which is a far cry from its original model of taking responsibility for undeniable circumstances present in the world and in political subjects. To the contrary, alluding now to the legitimacy of a political sphere that functions independently of the ethical sphere, Machiavellian theory is used to justify behaviour that is deliberately psychopathic, power-hungry and selfish and that disregards any possible notion of the commons. In spite of my numerous reservations about the Ortegian universe, I believe that we should adopt a phrase of this author of *The Revolt of the Masses* as we try to reconstitute the ethical character of existence, of politics and of our passions: 'Civilization is, before all, the will to live in common'; that's to say, the politics of the commons has to begin first with a wish, or a how, before a what. Initially the human being seemed threatened by the infinite, by a darkness whose limits and origins were unknown, which enforced cosmic ignorance and reverence. In comparison, today it would seem that the greatest threat to the human being is the human community itself: an eclipse capable of covering and crushing, through the opacity of the *fear of one's neighbour* (Nietzsche's expression *Furcht vor dem Nachbar* in *Schopenhauer als Erzieher*), the play of lights and volumes that configures existence. In doing so, it devalues any ritual or modal aspect of human action by the force

of an uncritical identification with disillusionment and sarcasm. We have remained locked in a miniscule drama that, precisely in its minuteness and nothingness, has absorbed any possibility of *raptō divino* (divine furore or enthusiasm). It has forgotten in the most apathetic sloth the meticulousness required for making oneself available to traverse the infinity of the cosmos and has displaced the importance of a philosophy of the how in addressing any aspect of life.

Let us now turn to two spaces of meaning to continue unravelling the question of the tyrannical nature of the Dionysian and the possible attitudes which should be taken with respect to the Dionysian: the Dictionary of the Spanish Royal Academy and Chapter 10 ‘The Abuse of Government and its Tendency to Decline’ from Rousseau’s *Social Contract*.

‘TYRANT.

Lat. *tyrannus*, Gr. *τύραννος* *tyrannos* 'sovereign king'.

1. adj. Said of one: Who obtains without right the government of a state, especially if one rules without justice and according to one’s will.
2. adj. Said of one: Who abuses one’s power, superiority or force in any sense or substance, or, simply, who imposes that power and superiority to an extreme degree.
3. adj. Said of a passion or feeling: That dominates the spirit or sweeps away understanding.
4. f. Popular Spanish song, now in disuse, of slow pace and syncopated rhythm in ternary form, emerging from one that began with the words, ‘Ay, tyrant, tyrant!’
5. f. Ávila, Salamanca and Zamora. Strip of embroidered cloth used to adorn the lower part of a slip or skirt.
6. f. Salamanca and Zamora. Vine with more than three shoots’. (RAE 2016).

‘Dans le sens vulgaire, un tyran est un roi qui gouverne avec violence et sans égard à la justice et aux lois. Dans le sens précis, un tyran est un particulier qui s’arroge l’autorité royale sans y avoir droit. C’est ainsi que les Grecs entendaient ce mot de tyran; ils le donnaient indifféremment aux bons et aux mauvais princes dont l’autorité n’était pas légitime. Ainsi tyran et usurpateur son deux mots parfaitement synonymes.

Pour donner différents noms à différentes choses, j’appelle tyran l’usurpateur de l’autorité royale, et despote l’usurpateur du pouvoir souverain. Le tyran est celui qui s’ingère contre les lois à gouverner selon les lois; le despote est celui qui se met au-dessus des lois memes. Ainsi le tyran peut n’être pas despote, mais le despote est toujours tyran’. (Rousseau 1762: 72-73)

Will you deny that there is a certain hermeneutic irony, if not an elaborate conspiracy in the Castilian language, in finding in the entry for ‘tyranny’ some of the places and manners in

which the Dionysian has been overcome in its path through Modernity? Defining features of the Dionysian—such as the regime of the unredeemed and the indomitable, the dimension of the sovereign and the extraordinary, and the submission of the principle of individuation to a force—are also allusions to the tyrannical. But, at the same time, in the polysemy of the tyrannical, we find that in these three common places of pilgrimage, in linguistic order, the metonyms of the Dionysian and the tyrannical overlap: song or the musical order of existence, the grape vine, and the piece of cloth—whether it be the handkerchief of a Castilian lady, the veil of Maya or the hem of Baudelaire’s passer-by. But this question, beyond being a fanciful anecdote, is a conspiracy theory improper to a doctoral investigation, and for that reason, I will merely plant it as a doubt.

Just as tyranny is carried out in various modes and meanings, there are multiple ways in which the Dionysian can be configured as an aesthetic mode of caudillism. I suggest that we adopt the third entry of the dictionary of the RAE (Spanish Royal Academy) to debate the following question: if tyranny is any passion or feeling ‘that dominates the spirit or sweeps away understanding’, then the Dionysian is not merely the *potential* for tyranny, but rather tyranny itself, since feeling sweeps along the subject until his or her utter submission to the force completely dissolves the principle of individuation. That is to say that Dionysus is and only can be a tyrannical god.

In this sense, Rousseau helps us refine our question and plant a doubt regarding the irrevocability of the tyrannical nature of the Dionysian. Dionysus is clearly a sovereign power in two senses. First, the Dionysian is sovereign power in a general sense, to the extent that it is constituted as a surplus of force that, although formalisable, never becomes fully formalised. Secondly, the Dionysian is a sovereign power in a specific sense, since it is ‘one who is above judge and law’ (Rousseau 2005: 59); that is, Dionysian festiveness, while given temporality by the city itself, is initially allotted a time and space exogamous to the customs of the city and, therefore, the Dionysian has the privilege of breaking the rules and nevertheless being exempted from punishment.

Still, from the fact that the Dionysian is a sovereign power—absolute and above law—we cannot infer that his body has to be seated necessarily and exclusively on the throne of tyrannical power. As Rousseau says, the root of the problem does not lie in sovereign

power in itself, but rather in the use that is made of it, that is, in the ways in which the sovereign power of the Dionysian is usurped. Far from its primitive forms extrinsic to the polis, it has become constituted inside that intrinsic dialectic of modernity signalled by Georges Didi-Huberman or Roberto Esposito's immunization paradigm. To the extent that the sovereign power of the Dionysian in Modernity now can only be pondered in and from the *polis*, what we need is not only a Dionysian *ethos* but also a political science of *furor*.

In this regard and much to my regret, I make the following claim about theoretical and practical relationships with the Dionysian: we need a political science of the Dionysian in particular and of the tragic in general. Ironically, my own awe of and fascination with the Dionysian made this thesis possible. Yet in the end, against my own aesthetic inclination, I argue that it is irresponsible to approach the Dionysian as a collective proposal, while ignoring sociology, genealogy and the political modes of the Dionysian and instead focusing exclusively on the aesthetic experience. To do so turns the tragic into a theoretical precursor of manipulation, of the coarse and illuminist domain of the mobilization of passions and of sectarian gregariousness. This position knows the undisputed sovereign power of the Dionysian; nonetheless it turns away from the abuse of power that its sovereignty can cause and, therefore, is a silent accomplice of the decline and manipulation of the Dionysian. This takes place through the instrumentalisation of its enabling structures and formulas until all of its nuances are lost. Once Pan has awoken and realised the consequences of his naivety, if he wants to take another nap, he will have to look for shelter. And if he still seeks to comply with his etymology as a god favourable to shepherds and flocks, he should seek shelter for them, too. Therefore, although I think it is important to escape the monopoly granted in philosophy to political theory, it is also necessary to give to political theory the dignified place that it is due with respect to the Dionysian aesthetic and to develop a trend of political realism with respect to the tragic.

Tension between aesthetic theory and political theory has shaped this thesis. Although this tension hasn't been resolved, I remain inclined toward the following pole: to the extent that a degree of responsibility toward the community is retained, even in spite of living in total imbalance with the community, it is indispensable to create a political theory when developing research on Dionysian aesthetics. Some have treated the Dionysian exclusively

from the framework of phenomenology—trying to describe the modes of participation of the (generic) subject in frenzy. Others have taken the viewpoint of theology as an isolated discipline—developing a poetic writing of the experience of the infinite or a Dionysian mysticism. If one has some minimal interest in and concern for the politics of the commons and the actual material conditions of the world, one must indulge in such an aesthetic privilege only from time to time, in a carefully chosen and well-cared-for community of friends. And if these conditions to constitute a friendly refuge do not arise, then may one only indulge in a Dionysian experience in the Nietzschean space of the hermit, far away from the masses and the community. That’s to say, may one renounce the community (*Gemeinschaft*) in order to participate in communion (*Einheitsgefühl*), and in this way, exiled from the human, remain protected in the shelter of this Nietzschean privacy in which absolute loneliness with respect to the world (*einsam*) can be rewritten as an absolutely tremendous, majestic and cosmic aloneness (*allein*).

THE APPOGGIATURA OF THE INFINITE

“[La femme] C'est plutôt une divinité, un astre, qui préside à toutes les conceptions du cerveau mâle; c'est un miroitement de toutes les grâces de la nature condensées dans un seul être ; c'est l'objet de l'admiration et de la curiosité la plus vive que le tableau de la vie puisse offrir au contemplateur.”

Baudelaire (1863), *Le peintre de la vie moderne*

“Der Mann hat das Weib geschaffen –woraus doch?
Aus seiner Rippe seines Gottes, –seines “Ideals”...”

Nietzsche (1888), *Götzen-Dämmerung*

“Es dünkte ihm alles so bekannt und doch in niegesehener Herrlichkeit, da schwand auch der letzte irdische Anflug, wie in Luft verzehrt, und er stand vor der himmlischen Jungfrau, da hob er den leichten, glänzenden Schleier, und Roseblütchen sank in seine Arme.”

Novalis (1802), *Lebringe zu Sais*

In its renaissance in the nineteenth century, the Dionysian pole was initially theorized as a field related to the infinite, the sublime, the immeasurable and the unmentionable (*das Ungebeuer, das Erhabene*). Therefore, it seemed that the Dionysian did not require anything more than its own infinity and immensity to come to exist. Nevertheless, these six choreographies of the Dionysian have shown that the unshaped Dionysus, in its desire to access and participate in the human's contingent, formal, and limited existence, is always in search of a balancing or supporting point. That means that Dionysus requires the

Apollonian world of forms, figures, traces, numbers, and letters. Consequently, Nietzsche – supported by Sloterdijk’s and Didi-Huberman’s readings of the nietzschean dichotomy Apollo-Dionysus– was right when he developed the Apollo-Dionysus relation of opposition as an intrinsic dialectic, in which it is impossible to look at the Dionysian without referring to the Apollonian and vice versa.

In this dissertation, in order to speak about the Dionysian, I have needed to constantly focus on aesthetic structures that belong to the Apollonian field. The politic and aesthetic structure of gaze, the ways of inscribing movement on images, the importance of photography in the configuration of the modern experience, the prominence of cinema for the scenic constitution of dance, and the development of dance through pictorial art, sculpture, and photography were some Apollonian topics that needed to be included in this research, in order to understand how different and specific choreographies of the Dionysian were shaped and written. “It is unavoidable to provide form to the Gods”, said María Zambrano, and she was right if we consider that the Dionysian, in order to access to the human world and let the humans participate from the experience of the frenzy, requires form, figures, and *graphy*.

Giving form to the Dionysian is, therefore, inevitable. However, from a feminist point of view, it is necessary to make a gender-related historiographical analysis of the forms that *de facto* were related to the Dionysian experience. The Dionysian, from its reappearance in the nineteenth century until the first third of the twentieth century, was closely related to the figure of the exotic and erotic female dancer and the walking and silent woman dressed in veils. That means that the Dionysian was recovered through a gender-related structure, which compels us to analyse the phenomenon of Modernity, understood as movement and fugacity –the Marxist hackneyed motto “All that is solid melts into the air” that inaugurated this dissertation–, from a feminist perspective. As I have developed in this research, Modernity, when observed and analysed from a gender-critical perspective, must be considered as a sort of dishonest or tricky epistemic strategy. This astute strategy consists of putting in front or facing towards that what is rather behind or at the base, and configures and enables the phenomenon of Modernity understood as movement. Even though movement is the constitutive structure and category of the Modern, Modernity also presents movement as an object of knowledge, which can be thought, represented, and

desired. That is to say that the figure of the female dancer or the “movement-woman” works as an hypostasis of Modernity. The movement-woman operates as the embodied common place that achieves to make movement –which is the category that makes and constitutes Modernity– conceivable and thinkable. The confusion among categories, structures, subjects, and objects of knowledge is a specific feature of the phenomenon of Modernity and it makes our philosophical system of knowledge a really confusing –and even at certain times inaccessible– epistemic space. The comfortable distance presupposed by modern Philosophy between subjects, objects, and categories of knowledge, which were considered clearly distinguishable and contoured places, is impracticable in the development of a sociology and philosophy of the nineteenth-century Modernity. In the contemporary research in the field of Humanities, we are, therefore, faced with ambiguity as an unavoidable value and unsolvable condition for producing knowledge. For this reason –the hybridization and confusion among categories, structures, subjects, and objects of knowledge–, the nineteenth-century occidental reception of the tragedy and classical world, thus, has to be reviewed from a feminist perspective. If we want to get rid of heteropatriarchal prejudices and colonialist, theoretical exploitation of the tragic phenomenon and avoid the use of tragedy as a sleight of hand that, far from the tragic spirit, just supports exotic and erotic stereotypes on women, we have to review the nineteenth-century constitution of the Dionysian from a gender-critical perspective and strengthen a queer feminist line of research on the Dionysian aesthetics.

In the case of the choreographies of the Dionysian, what I have shown in this dissertation is that they were clearly constituted and theorized by heteropatriarchal desire. Salome was an omnipresent myth in Modernity, to which numerous writers and painters dedicated their works and many female actresses and dancers embodied on stage. Besides, in order to express Modernity as fugacity and movement, Charles Baudelaire made a constant use in his literature of the figure of the *femme fatale* and while the *flâneur* was the subject of desire and the observer of Modernity, the figure of the *femme fatale*, in its multiple forms, was configured as scenography and architecture of the modern city and object of desire on stage. Friedrich Nietzsche made use of a gender-based dichotomy in order to introduce the Apollo-Dionysus dialectic in *Die Geburt der Tragödie* and he considered Apollo as the masculine, rational, and balanced pole in opposition to the feminine, extreme, and frenzy one, which was the Dionysian pole of existence. Besides, he made use of the gypsy dancer

Carmen to criticise Wagner and he also presented the group of female dancers in the forest in his book *Also sprach Zarathustra* to oppose the category of Thought (*Geist der Schwere*) to the one of Life (*Mädchen-Füßen mit schönen Knöcheln*). Walter Benjamin made use of the sensual lips of the New Haven fisherwoman that appeared in David Octavius Hill's photography to embody his concept of aura or vital force on images. Jensen and Freud turned to Gradiva in order to talk about the subconscious and even Benjamin, when he saw his lover Asja Lacis walking in Capri for the first time, the image came to his mind and he represented her as a sort of contemporary Gradiva in his writing. Warburg made use of the figure of the Nymph in order to embody the movement in pictures and give a gestural memory and tradition to the survival of Antiquity. The Nymph was the bearer of Antiquity and paganism.

Taking the developed study cases of this dissertation into account, it can be confirmed that the declension of the Dionysian in Modernity –how the unshaped and frenzy Dionysian experience came to words and forms– took place through the embodiment, feminization, eroticization, and constitution as body-object of the constituting category and structure of Modernity, hence the movement, which was transformed into the polysemic concept of the moving woman. In other words, the abstract category of movement was turned into an attractive and amazing moving woman. Change, evanescence, and fugacity were transformed into a changing, transient, and fleeting woman.

Consequently, the following rhetorical question about the recovery and survival of the Dionysian in Modernity has to be considered: was the Dionysian resurrection or survival in Modernity really the historical emergence of a universal aesthetic category or was it merely a bourgeois, heteropatriarchal, occidental, epistemic, and aesthetic privilege? The gendered dialectic Apollo-Dionysus was not an innocent and free opposition, but rather a class and gender ideology, whose theory rose up in the historical context of feminist and workers movements that questioned the productive and reproductive social systems in industrial capitalism.

In addition to this, not only a feminist critical review of the historical constitution of the aesthetic category of the Dionysian but also a gender-critical analysis on the theory of the decadence of the tragic spirit is needed. Authors such as Siegfried Kracauer (2008: 52) in

The Mass Ornament or the later Jean Baudrillard (2000: 32) in *Les stratégies fatales* have considered that the increasing social laxity in relation to gender binarism or the growing transgender influence on body-aesthetics were one of the reasons related to the decay, domestication, and capitalist exploitation of the tragic spirit and the Dionysian. According to these authors, the capitalist sunset of the *Lebensphilosophien* had to do with the disappearance of certain gender roles and behaviours and the increasing mode of transgender hybridization.

However, against the opinion of these authors, I argue that the increasing transgender hybridization, although it was and still is a recurrent aesthetic instrument for the cultural industry, did not have to do with the decay of the tragic spirit. Gender confusion and mixture just revealed the heteropatriarchal privileges that had configured vitalist Aesthetics on tragedy and on the Dionysian at the turn of the century. The revitalisation of the Dionysian emerged as a gender-political ideology in Modernity, in which men were constituted as subjects of the tragic spirit, while women were placed as tragic objects and structures. Gender dichotomy was not the reason for the capitalist and totalitarian decay of the philosophies of life at the turn of the century. On the contrary, gender dualism was the reason that configured the constitution and theoretical development of the Apollo-Dionysus dialectic, not as a universal aesthetic theory but as a gender-political ideology on the experience of paroxysm.

Even though Roberto Esposito does not refer to feminism, he develops this same argument in relation to the occidental theorisation of Orient in his book from 1993 *Dieci pensieri sulla politica*:

‘[...]’, como bien argumentó Said, que el orientalismo siempre constituyó para Occidente el modo de deformar la imagen de Oriente reproduciendo al mismo tiempo la suya propia, potenciada. Pero si esto es cierto –y vemos aquí el puerto extremo al cual dichos autores todavía no parecen haberse aproximado–, hay que espolear el sentido de esta verdad hacia un resultado ineludible: Oriente es inimaginable –si no como pasado de nuestro presente, como “materia que englutir y digerir”– no sólo porque cualquier apertura de Occidente a su exterior testimonia en realidad su efectiva clausura. No sólo porque Occidente no quiere, no sabe, no puede encontrar lo otro sin simultáneamente someterlo a su propio dominio. No sólo porque el lenguaje con que siempre intentó traducir no hizo otra cosa que traicionarlo, que tornar muda su lengua originaria. Sino, más radicalmente, porque Oriente –como aquello que no es Occidente– no existe. Si el fundamento interno

de la identidad europea es la proyección imaginaria de la autoconciencia occidental, su fundación externa no es otra cosa que la expresión manifiesta de su crisis'. (Esposito 2012: 264)

Occidental reason presents itself as a universal and aseptic structure, although it is built on social privileges, gender stereotypes, and different colonialist and power relations. As Esposito expresses, even when occidental reason seems to open itself, to refuse to its privileges, and to include Otherness or Difference in its discourse, as a matter of fact, the Other remains unknown and unimaginable. Seeming to be inclusive, on the contrary, occidental reason remains patriarchal and colonialist. On this account, the Other is not spoken but turns into a mirror of occidental reason. That is to say that occidental reason, by apparently alluding and speaking about the Other, remains referring to and speaking about itself. The Other, although it is now represented and thought, stays yet unrecognizable and inconceivable and turns into a instrumentalist reflex of the Same.

Not only Roberto Esposito or Gayatri Spivak but also Luce Irigaray has talked about the problems of representation of the Other and she has dealt with this question from a feminist point of view, as Luisa Posada Kubissa summarizes in her article “«Así pues, la mujer no habrá tenido todavía (un) lugar»: Butler lee a Irigaray”.

‘Lo femenino habría constituido lo que siempre ha estado excéntrico al logos, lo que ha quedado en los márgenes de la razón constituyente desde la modernidad, y que resulta ser, por ello mismo lo irrepresentable: por ello, escribe Irigaray, «La mujer, en cuanto tal, no sería. No existiría, salvo en la modalidad del *todavía no* (del ser)».

[...], frente a la interpretación de Simone de Beauvoir de que el cuerpo femenino está marcado dentro del discurso masculinista y constituye «lo otro» de lo masculino que se auto-presenta como lo universal, a Butler le interesa más la lectura de significación. De manera que es el discurso de la razón masculina dominante, el falogocentrismo, el que da un nombre para ocultar lo femenino y ocupar su lugar. Si la marca y lo marcado son parte del mismo discurso monológico masculino, lo femenino no se representa ni siquiera como «lo otro», sino que permanece como lo irrepresentable para Irigaray: como lo que Butler denominaría lacanianamente lo *forcluido* o lo excluido’. (Posada 2015: 69-73)

Esposito’s and Irigaray’s perspectives lead us to the following question in relation to the issue of this dissertation: dealing with the gender binarism, on which the configuration of the Dionysian in Modernity was based, also implies having necessarily to deal with the question of representation from a feminist perspective. The Dionysian is, by definition,

irrepresentable, but, nevertheless, it needs to be represented, staged, and performed to survive through history (*das Nachleben der Antike*). That means that the Dionysian aesthetic category has to do with the epistemic debate of representation. To address this issue, I will like to return to the initial figure of Salome, which gives title to this dissertation and to which the opening chapter of this research was dedicated. The figure of Salome represents a crossing place or embodied intersection, where the question of representation from a feminist perspective and the aesthetic question about the Dionysian ontology meet. Moreover, the figure of Salome shows that the internal debate on representation in feminist theory is an unsolvable discussion that will not arrive to any conclusion because the three main speeches –equality-feminism, difference-feminism, and queer theory– are right, since each of them focuses on a different point of view on the question of representation, which is not a flat but a multidimensional problem.

Firstly, Simone de Beauvoir was right when she postulated that it is the Patriarchal Reason which, by considering itself as the voice of the absolute and universal, generated the possibility of representing Otherness and constituted Otherness as such. For example, Salome represents the Other that resulted from the reception and hybridization of texts and images of the heteropatriarchal tradition, which was inaugurated with the Bible.

Secondly, Luce Irigaray focuses on a different problem in relation to the possibility or impossibility of Salome's representation. She argues that the feminine order is unrepresentable, because Otherness does not speak by itself, but always through the mouth of the Same or through Occidental Reason. The representation of Otherness is just a ventriloquist effect exerted by Occidental Reason. This is exactly the problem that we find in the theorization of the moving-woman in Modernity. She is constantly represented at the turn of the century; Salome was constantly written, painted, or performed, and she, therefore, seemed to be an accepted and empowered figure who had her own voice. Nevertheless, although she was omnipresent, it did not mean that she had an own voice, since she worked as the embodiment of the voice of writers and artists, who used her body to hide their own stereotypes and opinions. She was the Other through which the Same or Occidental Reason was talking about itself and its own heteropatriarchal desires and fears.

Finally, queer theory takes charge of the possibility of rewriting Otherness, which was firstly written by Sameness. Through performance and parody, the subaltern subject achieves to speak ironically about the imposed original and, in this way, the subaltern gains the agency of the identity that was firstly imposed extrinsically. Through the parody, the subject achieves to create a difference (*différance-différence*), which is not a repetition but a novel creation. This ability of rewriting the stereotype and of political agency can be observed in the case of the scenic Salomes. They were women who gained access to the artistic world and became artistic subjects through the reappropriation of the myth of the *femme fatale*, which initially placed themselves as mere infantile, subordinate, and frenzy objects of desire.

Besides, queer theory brings a new argument against the classical and unsolvable opposition between Sameness and Otherness to light. Occidental reason has enunciated Otherness. However, not only Otherness is a constructed value, but also Sameness or Occidental Reason in itself is a built category. Sameness is a constructed symbolic value, too; and just the same as Otherness, it is the result of a cultural historical construction and hybridization. Occidental reason is not a compact and unappealable identity. On the contrary, exactly as the Otherness, occidental reason is the result of performatively constituted practices and, therefore, possible to have it broken up, disassembled, criticised, and rewritten. The power and enunciation place of Sameness is not an unappealable, definitive, solid, and immovable starting point for reason and theory. On the contrary, it is a created identity, which needs legitimation practices and attitudes that support and corroborate its authority and power status. Consequently, through the scenic reappropriation of the biblical role of Salome, the artistic female subject claims and assumes the outraged role of the *femme fatale* with sovereignty and not as a mere reproduced and imitated stereotype. Even further, by refusing to social privileges due to the fact that she identifies herself and honours the place of the fallen woman, she discredits the indisputable and undisputed authority place of Occidental Reason, Sameness or Patriarchy existing up until then.

To sum up, each one of these three gender critical perspectives deals with a different space of meaning-production in the question of the representation and of the voice of Otherness. Therefore, they are not antagonistic perspectives on feminism, but all complementary and

necessary theoretical positions that deal with different angles of the representation of Otherness and the experience of the Dionysian, the latter revealed not exactly as an artistic or aesthetical expression but mainly as a political experience.

Besides, the complexity of the problem of representation of Otherness does not only lie on the irrepresentability of the Subaltern, but on the question of its only possible representation as metaphor, myth, or allegory. This means that by those bodies placed in the symbolic space of Otherness, there is no coexistence between citizen and symbolic space, since they first appear as symbolic values and not as political subjects of the public sphere. An allegory delimits the margins of the political space but it is excluded from the public arena. It makes representation possible, but cannot be represented. Therefore, Salome is not a politically recognized subject, but first and foremost a muse, an allegory, a myth, a fiction, a dream, or a fear that embodies and gives form to the Dionysian. In relation to this, I will like to ask the following question. What would then happen if we allow Salome to speak about her experience of the frenzy and not only to be the object or embodiment where the Dionysian was placed and embodied for the gaze of the male bourgeois subject? What are the dreams, passions and thoughts of the dreamed Parnassus?

There is a legend of the ideology of the Dionysian –a legend that Safranski recovers to explain Nietzsche’s Apollo-Dionysus dichotomy– and that I would like to expose as a way of concluding these conclusions. This story tells that the Muses, thrown out from the Parnassus, did not finally arrive to the city. They were, instead, thrown to the sea, where, being transformed into mermaids, they lived submerged among sporadic ships, boats, and shipwrecks. From their exile from the Parnassus, the most absurd story of mythology was born. It was such an extravagant event that it needed to be raised to the consideration of being a great deed in order to dissimulate that this story was just an unacceptable bluff. ‘The mermaids and, eventually, Ulysses’ –so could we rewrite the scenography of that myth. In this story, we find some singing mermaids, a protagonist who was tremendously domineering and gossiping, and some obedient sailors who did not want to have problems and, therefore, followed the leader submissively. The hero Ulysses wanted to hear the musical order of existence but, as a perfect despot, could not share that experience with his boat-fellows and, as a perfect coward, he just wanted to try the risk without assuming the responsibility. In this way, while Ulysses covered the ears of the world with rough wax, he

was tied to the mast in order to stay important, visible, and bereaved in the centre of the ship by hearing the musicality of existence. The singing mermaids intoned their attractive and dangerous blisses. Maybe some of them were thinking and inspired by the sailors while singing. Others did not even remark that Ulysses' ship was in front of them, showing such histrionic paraphernalia. The rest of the mermaids did not even arrive to sing a single lyric; they were just watching at the boat, totally astonished. Quickly, the existence was filled up with ropes, screams, masts, and wax. And all of this happened because the sailors and Ulysses did not want to throw themselves to the sea and drown. Would it not have been easier if Ulysses and his sailors had learned to swim before getting on board and travelling across the sea? To hide the lack of perspectives and nonentity of the heroes, this mythological falsehood was born: that the mermaids sank ships and they devoured the sailors. In this way, although the mermaids did not even enter the doors of the city and perhaps never sang with such an ecstatic harmony, they were not even allowed to live in the ocean peacefully.

BIBLIOGRAFIA

- Abad Carles, Ana: *Historia del ballet y de la danza moderna*, Madrid, Alianza Editorial, 2004.
- Adams, Henry: *La dinamo y la Virgen*, introducción de Juan López Gavilán, traducción y notas de Paul S. Derrick y Juan López Gavilán, León, Publicaciones Universidad de León, 1996 [1918].
- Adorno, Theodor W./ Horkheimer, Max: *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, introducción y traducción de Juan José Sánchez, Valladolid, Colección Estructuras y Procesos, 1998.
- Adorno, Theodor/ Simpson, George: “On popular music”, en *Studies in Philosophy and Social Science*, New York, Institute of Social Research, 1941, 17-48.
- Águila, Rafael del: “Los fascismos”, en Fernando Vallespín (ed.), *Historia de la teoría política*. Volumen 6, Madrid, Alianza, 1994, pp. 219-221.
- Aguilar Gómez, José M. del: “Las Ideas Estéticas en Baudelaire”, en *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, nº 39 mayo 2005, s.n.
- Alhadeff, Albert: *The Raft of the Meduse. Géricault, Art, and Race*, Munich, Prestel, 1988.
- Anderson, Perry: “Modernidad y Revolución”, en Casullo, Nicolás (comp.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, pp. 92-117.
- Arlette, Silvia (dir): “Mujeres. María Zambrano” [documental], España, RTVE, 1991, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/programas-y-concursos-en-el-archivo-de-rtve/mujeres-maria-zambrano/2798839/> [consultado el 13.4.2016].
- Arnoldy, Édouard: *Pour une histoire culturelle du cinema. Au-devant de «scènes filmées», de «films chantants et parlants» et de comédies musicales*, Liège, Éditions du Céfal, 2004.
- Arroyo Arce, Nadia (com.): *Eugène Atget. El viejo París* (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Mapfre, del 27 de mayo al 27 de agosto de 2011), Madrid, TF Editores, 2011.
- Arz, Maïke: *Literatur und Lebenskraft: vitalische Naturforschung und bürgerliche Literatur um 1800*, Berlin, M & P Verlag für Wissenschaft und Forschung, 1996.
- Aumont, Jacques/ Benoliel, Bernard (ed.): *Le cinema expressionniste. De Caligari a Tim Burton*, Rennes, La Cinémathèque Française-Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- Baecque, Antoine de: “Écrans. Le corps au cinema”, en Courtine, Jean-Jacques (ed.), *Histoire du corps 3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Paris, Editions du Seuil, 2005, pp. 372-391.
- Bachmann, Marie Laure: *La Rythmique Jaques-Dalcroze. Une éducation par la musique et pour la musique*, Paris, A la Baconniere, 1995.

Badiou, Alain: *Pequeño manual de Inestética*, traducción de Lucía Vogelfang, Jorge L. Caputo, Marcelo G. Burello y Guadalupe Molina, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2009.

Badiou, Alain/ Troung, Nicolas: *Éloge du théâtre*, Paris, Flammarion, 2013.

Balzac, Honoré de: *Le Chef-d'oeuvre inconnu*, suivi de *La Leçon de violín* par E.T.A. Hoffmann, Paris, Livre de Poche Les Classiques d'Aujourd'hui, 1999 [1845].

– “La obra maestra desconocida”, en Didi-Huberman, Georges: *La pintura encarnada*, seguido de *La obra maestra desconocida*, trad. de Manuel Arranz, Valencia, Pretextos, 2007, pp. 167-202.

– *Historia de los trece*, trad. de Antonio Ribera, Barcelona, Ediciones Nauta, 1969.

Barbaglio G./ Dianich S.: *Nuevo Diccionario de Teología*, trad. de M. Olasagatsi, A. Ortiz, A. Neira, Ed. Cristiandad, Madrid, 1982.

Bardet, Marie: *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*, trad. de Pablo Ires, Buenos Aires, Cactus, 2008.

Barthes, Roland: *La cámara lúcida, notas sobre la fotografía*, trad. de Joaquín Sala Sanahuja, Barcelona, Paidós, 2009.

– *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*, trad. de C. Fernández Medrano, Barcelona, Paidós, 1986.

Baudelaire, Charles: *Constantin Guys. Le Peintre de la vie moderne*, Genève, Éditions La Palatine, 1943 [1863].

– “The Salon of 1859”, en: *Art in Paris 1845-1862. Salons and other exhibitions*, trad. y edición de Johnathan Mayne, Londres, Phaidon Press, 1965, pp. 144-216.

– *Salon de 1846*, trad. de Joaquim Dois Rusiñol, Valencia, Fernando Torres, 1976.

– “Critique d'art”, en Pichois, Claude (ed.), *Œuvres complètes II*, París, Gallimard « Pléiade », 1976, pp. 351-778.

– *Salones y otros escritos sobre arte*, traducción de Carmen Santos, introducción, notas y biografías de Guillermo Solana, Madrid, Visor, 1999.

– “El pintor de la vida moderna”, en Prado, Javier del / Millán Alba, José A. (ed.), *Baudelaire. Obras completas*, Madrid, Espasa, 2000 [1863], pp. 1365-1418.

– *Salon de 1859* (Texte de la Revue française établi avec un relevé de variantes, un commentaire et une étude sur Baudelaire critique de l'art contemporain par Wolfgang Drost avec la collaboration de Ulrike Riechers), Paris, Honoré Champion, 2006.

– *El spleen de París. Pequeños poemas en prosa*, edición de Manuel Neila, Salamanca, Ediciones Espuela de Plata, 2009.

- *Le Peintre de la Vie Moderne*, notas y epílogo de Jérôme Solal, París, Éditions Mille et Une Nuits, 2010.
- *Las flores del mal*, edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo, Madrid, Cátedra, 2014 [1861].
- *El Spleen de París*, edición bilingüe de Enrique López Castellón, Madrid, Abada Editores, 2016.
- Baudrillard, Jean: *Cultura y simulacro*, trad. de Pedro Rovira, Barcelona, Kairós, 2012 [1981].
- *Las estrategias fatales*, trad. de Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2000 [1983].
- *Simulacra and simulation*, 1981. <http://www.bconradwilliams.com/files/7313/9690/1991/Baudrillard-Jean-Simulacra-And-Simulation2.pdf> [consultado el 10.09.2016]
- Bauman, Zygmunt: *Modernidad líquida*, trad. de Mirta Rosenberg en colaboración con Jaime Arrambide Squirru, México, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- Baxmann, Inge: *Gemeinschaft. Körper- und Tanzkulturen in der Moderne*, Münschen, Fink, 2000.
- Benjamin, Walter: *Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus. Zwei Fragmente*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1969.
- *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1977 [1936].
- *Das Passagen Werk*, en Tiedemann, Roff (Ed.): *Walter Benjamin. Gesammelte Schriften. Band V*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1982.
- “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos Interrumpidos I*, prólogo, traducción y notas de Jesús Aguirre, Buenos Aires, Taurus, 1989 [1936], pp. 15-58.
- “La lejanía y las imágenes”, en *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, Buenos Aires, Taurus, 1989, pp. 152-153.
- “Experiencia y pobreza”, en Tillman Rexroth (ed.): *Walter Benjamin. Obras. Libro IV/ vol. 1*, trad. de Jorge Navarro Pérez, Madrid, Abada Editores 2010, p. 216-222.
- *Breve historia de la fotografía*, trad. de Wolfgang Erger, Madrid, Casimiro, 2011 [1931].
- “Tesis de filosofía de la historia”, en Sánchez Sanz, José/ Piedras Monroy, Pedro, “A propósito de Walter Benjamin. Nueva traducción y guía de lectura de las «Tesis de filosofía de la historia»”, en *Revista de Filosofía*, 2ª época, nº 2, febrero 2011, pp. 1-32.
- *El libro de los pasajes*, ed. de Rolf Tiedemann, Madrid, Akal, 2013.
- *Baudelaire*, ed José Manuel Cuesta Abad, Madrid, Abada Editores, 2014.

- Bentley, Toni: *Sisters of Salome*, Lincoln, London, University of Nebraska Press, 2005.
- Benton, Charlotte/ Benton, Tim/ Wood, Guislaine (ed.): *Art deco 1910-1939*, London, Victoria and Albert Publishing, 2015.
- Berger, John: *Modos de ver*, Barcelona, Gustavo Gili, 2010.
- Bergson, Henry: *L'évolution créatrice*, Paris, J. Vrin, 2010.
- Berman, Marshall: *All that Is Solid Melts Into Air. The Experience of Modernity*, New York, Penguin Books, 1988.
- Betton, Gérard: *Histoire du cinema*, Paris, Presses Universitaires de France, 1984.
- Blanchard, Pascal (ed.): *Human Zoos. Science and Spectacle in the Age of Colonial Empires*, Liverpool, Liverpool University Press, 2008.
- Blumenberg, Hans: *La risa de la muchacha tracia*, trad. de Teresa Rocha e Isidoro Reguera, Valencia, Pre-Textos, 2000.
- Bohigas, Oriol: *Reseña y catálogo de la arquitectura modernista*, Barcelona, Palabra en el tiempo, 1973.
- Bodeux, Emile: *La danse à travers les Ages et les Pays, Paris y Bruselas*, Les éditions artistiques et scientifiques, 1935.
- Bondy, François/ Abelein, Manfred: *Deutschland und Frankreich: Geschichte einer wechselvollen Beziehung*, Düsseldorf, Econ Verlag, 1973.
- Bornay, Erika: *Las hijas de Lilith*, Madrid, Ensayos de Arte Cátedra, 1990.
- *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Madrid, Cátedra, 1994.
- Bozal, Valeriano: *Goya*, Madrid, Machado Libros, 2010.
- Brandstetter, Gabriele: *Tanz-Lektüren. Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.
- Brenner, Athalya (ed.): *A feminist companion to Esther, Judith and Susanna*, London, T & T Clark International, 2004.
- Bryson, Norman: *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, trad. de Miguel Ángel Coli, Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- Buck-Morss, Susan: *Origen de la dialéctica negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, México, Siglo XXI, 1981.

– “The Flaneur, the Sandwichmann and the Whore: The Politics of Loitering”, en *New German Critique*, no. 39, Second Especial Issue on Walter Benjamin (Autumn 1986), pp. 99-140.

– *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, trad. de Nora Rabotnikof, Madrid, Visor, 2001.

– *Mundo soñado y catástrofe. La desaparición de la utopía de las masas en el Este y el Oeste*, trad. de Ramón Ibáñez Ibáñez, Madrid, Antonio Machado Libros, 2004.

Burke, Edmund: *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y de lo bello*, introducción y estudio preliminar de Menene Gras Balaguer, Madrid, Alianza Editorial, 2014.

Burt, Ramsay: *The male dancer*, New York, Routledge 1995.

Bulgákov, Mijaíl: *El maestro y Margarita*, trad. de Amaya Lacasa Sancha, Madrid, El País Clásicos del Siglo XX, 2002.

Butler, Judith: *Gender Trouble. Feminism and the subversión of identity*, New York and London, Routledge, 1990.

Calatrava, Juan: “Poeta y ciudad: Baudelaire “Pintor de la vida moderna”, en *Revista Sileno*, nº 1, 1996, pp. 54-62.

Canetti, Elias: *La antorcha al oído: historia de una vida 1921-1931*, trad. de Juan J. Del Solar, Barcelona, Munchnik, 1985.

- *Masa y poder*, trad. de Horst Vogel, Madrid, Alianza, 2003.

Cansinos Assens, Rafael: *Salomé en la literatura*, Madrid, América, 1919.

Carmona Hurtado, Jordi: “Aura y fetiche”, en *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas*, 13-2006/1, Universidad Complutense de Madrid.

Casajús Quirós, Concha: *Historia de la fotografía de moda. Aproximación estética a unas nuevas imágenes* [tesis doctoral], Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1993.

Martínez Montiel, Luis F./ Rodríguez Gordillo, José Manuel (com.), *Carmen. Lecturas de un mito* (Exposición celebrada en Madrid, Casa del Lector. Matadero, del 21 de abril al 4 de octubre de 2016).

Castellanos, Paloma: *Diccionario histórico de la fotografía*, Madrid, Istmo, 1999.

Casullo, Nicolás: “Modernidad, biografía del ensueño y la crisis” en Casullo, Nicolás (ed.), *El debate modernidad-posmodernidad*, Buenos Aires, Puntosur, 1989, pp. 9-66.

Charcot, Jean-Martin/ Richer, Paul: *Les démoniaques dans l'art. Suivi de La foi qui guérit de J.M. Charcot*, introducción de Pierre Fédida, epílogo de Georges Didi-Huberman, París, Macula, 1984 [1887].

– *Los endemoniados en el arte*, introducción y traducción de Ángel Cagigas, Jaén, Ediciones del Lunar, 2000.

– *Nouvelle iconographie de la Salpêtrière clinique des maladies du système nerveux*, París, Lecrosnier et Babe, 1888-95.

Chauvelot, Diane: *Historia de la histeria: Sexo y Violencia en lo Inconsciente*, Madrid, Alianza, 2001.

Clark, Toby: *Arte y propaganda en el siglo XX*, trad. de Isabel Balsinde, Madrid, Akal, 2000.

Cleminson, Richard: *Anarchism, Science and Sex. Eugenics in Eastern Spain, 1900-1937*, Bern, Peter Lang AG, 2000.

Cogeval, Guy/ Jiménez Burillo, Pablo (com.): *El canto del cisne: pinturas académicas del Salón de París: colecciones Musée D'Orsay* (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Mapfre, del 14 de febrero al 3 de mayo de 2015), Madrid, TF Editore, 2015.

Danzker, Jo-Anne Bimie (ed.): *Getanzter Jugendstil, Ausstellung München, München Villa Stuck 19. Oktober 1995*, München, Museum Villa Stuck Prestel, 1995.

Darwin, Charles: *On the Origins of Species by Means of Natural Selection*, New York, Sterling, 2008 [1859].

Dauat, Jean-Luc: *La photographie. Histoire d'un Art*, París, Editions d'Art Albert Skira, 1982.

Daumier, Honoré: *Das litographische Werk*, ed. de Klaus Schrenk con un ensayo de Charles Baudelaire, München, Manfred Pawlak Verlagsgesellschaft mbH Herrsching, 1977.

Debat, Michelle (ed.): *L'impossible image: photographie-danse-choreographie*, París, La Lettre Volée, 2009.

– *Photographie et danse*, París, Ligeia CNL, 2012.

– *Territoires de la photographie et de la danse* [seminario de máster], París, Université Paris 8 Saint Denis, 2014.

Deleuze, Gilles: *El pliegue. Leibniz y el barroco*, trad. de José Vázquez y Umbelina Larraceleta, Barcelona, Paidós, 1989.

Detienne, Marcel: *Dioniso a cielo abierto. Un itinerario antropológico en los rostros y las moradas del dios del vino*, trad. de Margarita Mizraji, Barcelona, Gedisa, 2003.

Derrida, Jacques: "Signature Event Context", en *Limited Inc*, trad. de Samuel Weber y Jeffrey Mehlman, Evanston, Northwestern University Press, pp. 309-330.

Descartes, René: *The World and Other Writings*, trad. de Stephen Gaukroger, Cambridge, Cambridge University Press, 1998.

Díaz, Julio: “Planet Terror: Esbozo para una tanatopolítica” en Arribas, Sonia/ Cano, Germán/ Ugarte, Javier (ed.), *Hacer vivir, dejar morir: biopolítica y capitalismo*, CSIC, Catarata, 2010, pp. 223-246.

Didi-Huberman, Georges: *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, París, Éditions Macula, 1982.

– *Ninfa moderna. Essai sur le drapé tombé*, París, Gallimard, 2002.

– *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, París, Les Éditions de Minuit, 2005.

– “L'espace-danse. Étoile de mer. Explosante-fixe”, en *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, Centre Pompidou, hiver 2005-2006, n° 94, pp. 36-52.

– “Cuando las imágenes tocan lo real”, en Didi-Huberman, Georges/ Chéroux, Clément/ Arnaldo, Javier (ed.), *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 2007, pp. 9-36.

– *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*, trad. de Tania Arias y Rafael Jackson, Madrid, Cátedra, 2007.

– *El bailar de soledades*, trad. de Dolores Aguilera, Valencia, Pre-Textos, 2008.

– *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. de Juan Calatrava, Madrid, Abada Editores, 2009.

– “Atlas. «Portar el mundo entero de los sufrimientos»”, en Didi-Huberman, Georges (ed.), *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (Exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 26 de noviembre de 2010 al 27 de marzo de 2011), Madrid, Publicaciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2010, pp. 50-116.

Diego, Estrella de: *El andrógino sexuado. Eternos ideales, nuevas estrategias de género*, Madrid, La Balsa de la Medusa, 2012.

– *Otras narrativas del Prado* [seminario], Madrid, Centro de Estudios del Museo del Prado, 2015.

Driesch, Hans: *Der Vitalism als Geschichte und als Lehre*, Leipzig, J. A. Barth, 1905.

– *The Science and Philosophy of the Organism*, Aberdeen, The University, 1908.

Drucker, Peter F.: *Landmarks for Tomorrow. A Report On the New 'Post-Modern' World*, London, Harper & Row, 1996 [1965].

Duncan, Alastair: *Art Nouveau*, London, Thames and Hudson Ltd, 1994.

Duthie, Enid Lowry: *L'influence du symbolisme français dans le renouveau poétique de l'Allemagne. Les Blätter für die Kunst de 1892 à 1900*, Genève, Slatkine Reprints, 1974.

Duras, Marguerite: *Écrire*, Paris, Gallimard, 1993.

Eco, Umberto: *Historia de la belleza*, trad. de Maria Pons Irazazábal, Barcelona, Debolsillo, 2014.

Ecotais, Emanuelle de l'/ Sayag, Alain (com.): *Man Ray. La Photographie à l'envers* (Exposición celebrada en París, Centre Pompidou, año 1998), París, Centre Pompidou, 1998.

Elliott, Paul: "Vivisection and the Emergence of Experimental Physiology in Nineteenth Century: Attitudes and Arguments", en Rupke, Nicolaas A. (ed.), *Vivisection in historical perspective*, London, New York, Routledge, 1987, pp. 48-77.

Elston, Mary Ann: "Women and Anti-vivisection in Victorian England, 1870-1900", en Rupke, Nicolaas A. (ed.), *Vivisection in historical perspective*, London, New York, Routledge, 1987, pp. 259-294.

Elvira Barba, Miguel Ángel: *Arte y mito: manual de iconografía clásica*, Madrid, Ediciones Silex, 2008.

Esposito, Roberto: *Communitas. Origen y destino de la comunidad*, trad. de Carlo Rodolfo Molinari Marotto, prólogo de Jean-Luc Nancy, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2003.

– *Immunitas. Protección y negación de la vida*, trad. de Luciano Padilla López, Buenos Aires, Amorrortu Editores, 2005.

– *Diez pensamientos acerca de la política*, trad. de Luciano Padilla López, México, Fondo de Cultura Económica, 2012.

Esquilo, "Prometeo encadenado", en José Alsina Clota (ed.), *Esquilo. Obras completas*, Madrid, Cátedra, 2000, pp. 429-486.

Eurípides: *Andrómaca. Heracles Loco. Las Bacantes*, introducción, traducción y notas de Francisco Rodríguez Adrados, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Ewing, William A./ Brandow, Todd (ed.): *Edward Steichen. Fotografía de moda. Los años de Condé Nast, 1923-1937*, Madrid, Armero Editores, 2008.

Fabbri, Véronique: *Danse et philosophie. Une pensée en construction*, París, L'Harmattan, 2007.

Federici, Silvia: *Caliban and the Witch: Women, the Body and Primitive Accumulation*, Brooklyn, NY, Autonomedia, 2004.

Ferretti, Marina/ Rey, Xavier (com.): *Degas, an Impressionist Painter?* (Exposición celebrada en Giverny, Musée des Impressionismes, del 27 de marzo al 19 de julio de 2015), París, Musée des Impressionismes Giverny y Éditions Gallimard, 2015.

Filler, Martin: *La arquitectura moderna y sus creadores. De Frank Lloyd Wright a Frank Gehry*, trad. de Pablo Sauras, Barcelona, Alba Editorial, 2015.

Fischer, Lucy: “The Image of Woman as Image: The Optical Politics of “Dames””, en *Film Quarterly*, vol. 30, No. 1 (Autumn, 1976), pp. 2-11.

Flaubert, Gustave: *Madame Bovary*, Madrid, Espasa Calpe, 1981 [1856].

– “Herodías” en, *Tres cuentos*, Buenos Aire, Espasa Calpe, 1959, pp. 101-144.

Font, Domenech (dir.) (1986): *La memoria fértil. María Zambrano. Éxtasis de una palabra perdida* [documental], España, RTVE, <http://www.rtve.es/alacarta/videos/la-memoria-fertil/memoria-fertil-maria-zambrano/2798743/> [consultado el 3.12.2015].

Forster, Ricardo/ Tatián, Diego: *Mesianismo, nihilismo y redención. De Abraham a Spinoza. De Marx a Benjamin*, Buenos Aires, Altamira, 2005.

Foucault, Michel: “Nietzsche, la généalogie, l’histoire” en VV.AA.: *Hommage a Jean Hyppolite*, París, Presses Universitaires de France, 1971, pp. 145-172.

– *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, trad. de Elsa Cecilia Frost, Madrid, Siglo XXI, 2006 [1966].

– “El significado y la evolución de la palabra «parresía»”, en *Discurso y verdad en la Antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2004, pp- 35-52.

– *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, Madrid, Siglo XXI, 2005 [1979].

Franko, Marc: *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.

Freud, Sigmund: “El delirio y los sueños en la «Gradiva» de W. Jensen, en Ortega, Virgilio (ed.), *Sigmund Freud. Obras completas, volumen 6: Ensayos XXVI-XXXV*, Barcelona, Orbis, 1988 [1906], pp. 1285-1336.

– “Nota sobre el concepto de inconsciente en psicoanálisis”, en Strachey, James/ Freud, Anna (ed.), *Sigmund Freud. Obras Completas. Vol 12 (1911-1913)*, trad. de José L. Echeverry, Buenos Aires, Amorrortu, 2010.

Frisby, David: *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge, Massachusetts, The MIT Press, 1986.

Gall, Franz Joseph: *Sur les fonctions du cerveau. Tome 1. Sur l’origine des qualités morales*, París, L’Harmattan, 2004 [1822].

– *Sur les fonctions du cerveau. Tome 2. Sur l’organe des qualités morales. Avec une introduction de Serge Nicolas et une étude de N.J. Otin*, París, L’Harmattan, 2006.

Galton, Francis: "Eugenics: Its Definition, Scope and Aims", en *The American Journal of Sociology*, Volume X, July 1904, n° 1. <http://galton.org/essays/1900-1911/galton-1904-am-journ-soc-eugenics-scope-aims.htm> [consultado el 10.3.2016]

Garelick, Rhonda K.: *Electric Salome: Loïe Fuller's Performance of Modernism*, Princeton, The Princeton University Press, 2009.

Garrard, Mary D. : "Artemisia and Susanna", en Garrard, Mary D./ Bronde, Norma (ed.): *Feminism and Art History*, London, Harper & Row, 1982, pp. 147-155.

Gayle, Rubin: "El tráfico de mujeres. Notas sobre una economía política del sexo", en *Revista Nueva Antropología*, vol. 8, no. 30 (1986), pp. 95-145.

Gentile, Emilio: *El fascismo. Historia e Interpretación*, trad. de Carmen Domínguez Gutiérrez, Madrid, Alianza Editorial, 2004.

Gierstberg, Frits/ Gollonet, Carlos/ Reynaud, François (com.): *Eugène Atget: el viejo París* (Exposición celebrada en Madrid, Fundación Mapfre, del 18 de abril al 29 de julio de 2012), Madrid, Fundación Mapfre Instituto de Cultura, 2011.

Gil, José: *Movimento Total. O Corpo e a Dança*, trad. de Miguel Pereira, Lisboa, Relógio d'Água, 2001.

Gilman, Sander L.: "Black Bodies, White Bodies: Toward an Iconography of Female Sexuality in Late Nineteenth-Century Art, Medicine, and Literature", en Gates, Henry (ed.), *Race, Writing and Difference*, Chicago, University of Chicago Press, 1985, pp. 223-261.

Ginot, Isabelle/ Michel, Marcelle: *La danse au XXe siècle*, París, Larousse, 2002.

Golden, Mason: "Emerson-Exemplar: Friedrich Nietzsche's Emerson Marginalia", en *Journal of Nietzsche Studies*, Vol. 44 (2013), n° 3, pp. 398-408.

Gombrich, E. H.: *Aby Warburg. Una biografía intelectual. Con una memoria sobre la historia de la Biblioteca a cargo de F. Saxl*, trad. del inglés a cargo de Bernardo Moreno Carrillo, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

– "Aby Warburg und der Evolutionismus des 19. Jahrhunderts", en Galitz, Robert/ Reimers, Brita (ed.): *Aby M. Warburg. »Ekstatische Nymphe... trauernder Flußgott« Portrait eines Gelehrten*, Hamburg, Dölling und Galitz Verlag, 1995, pp. 52-71.

– *El sentido del orden. Estudio sobre la psicología de las artes decorativas*, trad. de Esteve Riambau i Saurí, Madrid, Debate, 1999 [1979].

González Calleja, Eduardo: "Sobre el «dominio de las masas». Visiones y revisiones en la sociografía de los regímenes autoritarios y fascistas del período de entreguerras", en E. Acton/ I. Saz (ed.), *La transición a la política de masas*, Valencia, Universitat de València, 2001, p. 129-156.

González de Zárate, Jesús María: *Mitología e Historia del Arte*, Vitoria-Gasteiz, Instituto Ephialte, 1997.

Gonzalez García, José María: *La máquina burocrática. Afinidades entre Max Weber y Kafka*, Madrid, Visor, 1989.

– *La diosa Fortuna. Metamorfosis de una metáfora política*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2006.

– “Walter Benjamin y los Ángeles de la Memoria en la ciudad de Berlín”, en Cantarino Suñer, María Elena/ Oncina Coves, Faustino (eds.), *Estética de la memoria*, Valencia, Universitat de València, 2011, pp. 59-84.

– “Walter Benjamin: The Angel of Victory and the Angel of History”, en Weidner, Daniel/ Weigel, Sigrid (eds.), *Benjamin-Studien 2*, München, Fink, 2011, pp. 195-222.

- “Heinrich Heine y Max Weber: El regreso de los antiguos dioses griegos” (conferencia), en *Homenaje a Antonio Pérez Quintana*, Instituto de Filosofía, CSIC-Madrid, 2014.

□ “La literatura en el pensamiento de Max Weber. Desencantamiento del mundo y retorno de los dioses”, en Álvaro Morcillo Laiz y Eduardo Weisz (eds), *Max Weber en Latinoamérica. Nuevas interpretaciones, estudios empíricos y recepción*, México, FCE, 2015, pp. 123-151.

– *La mirada de la justicia*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2016.

Gordon, Rae Beth: *Why the French love Jerry Lewis. From Cabaret to Early Cinema*, Stanford, Stanford University Press, 2001.

– *Dances with Darwin, 1875-1910. Vernacular Modernity in France*, Cornwall, Ahsgate, 2009.

– *De Charcot à Charlot. Mises en scène du corps pathologique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

Grande, Felix: *Memoria del flamenco*, Madrid, Alianza Editorial, 1979.

Grimal, Pierre: *Diccionario de mitología griega y romana*, prefacio de Charles Picard, prólogo de Pedro Pericay, traducción de Francisco Payarols. Barcelona, Paidós, 1979.

G. Romero, Pedro/ Molins de la Fuente (com.): *La noche española. Flamenco, vanguardia y cultura popular 1865-1936* (Exposición celebrada en Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, del 20 de diciembre de 2007 al 24 de marzo de 2008), Madrid, Museo de Arte Contemporáneo Reina Sofía, Madrid, 2008.

Green, Martin: *Mountain of truth: the counterculture begins Ascona 1900-1920*, Hanover, Londres, University Press of New England, 1986.

Greenberg, Clement: *La pintura moderna y otros ensayos*, edición de Félix Fanés, Madrid, Siruela, 2006.

Greenhalgh, Paul (ed.): *Art Nouveau 1890-1914*. London, Victoria and Albert Museum, 2000.

Guest, Ivor: *The romantic ballet in Paris*, Hampshire, The Carlesworth Group, 2008.

Guilbert, Laure: *Danser avec le IIIe Reich. Les danseurs modernes sous le nazisme*, Paris, Editions Complexe, 2000.

Habermas, Jürgen: *El discurso filosófico de la modernidad*, trad. por Manuel Jiménez Redondo, Buenos Aires, Madrid, Katz, 2008.

– “Modernidad: un proyecto incompleto”, en Nicolás Casullo (ed.), *El debate Modernidad-Posmodernidad*, Buenos Aires, Editorial Punto Sur, 1989, pp. 131 – 144.

Halbertsam, Judith: *Masculinidad femenina*, traducción de Javier Sáez, Madrid, Egales, 2008.

Haley, Bruce: *The healthy body and victorian culture*, Cambridge, London, Massachussets, London, Harvard University Press, 1978.

Hall, James: *A cultural history of self-portrait*, London, Thames & Hudson, 2014.

Hanse, Olivier: *À l'école du rythme: utopies communitaires allemandes autor de 1900*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2010.

Haraway, Donna: “The Promises of Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriated Others”, en Grossberg, Lawrence/ Nelson, Cary/ Treichler, Paula A. (eds.), *Cultural Studies*, Nueva York, Routledge, 2000, pp. 295-337.

– *The Haraway Reader*, Nueva York, Routledge, 2004.

Harbin, Billy J./ Marra, Kim/ Schanke, Robert A. (ed.): *The Gay and Lesbian Theatrical Legacy: A biographical dictionary in American Stage History in the Pre-Stonewall Era*, Michigan, The Michigan University Press, 2007.

Hardy Leahey, Thomas: *Historia de la psicología. Corrientes principales del pensamiento psicológico*, traducción de José Luis Arántegui, Madrid, Debate, 1992.

Harvey, David: *París, capital de la modernidad*, traducción de José María Amoroto Salido, Madrid, Akal, 2008.

Heine, Heinrich: *Lutetia*, 1854, disponible en <http://www.heinrich-heine-denkmal.de/heine-texte/lutetia57.shtml> [consultado el 1.1.2016].

– “Los dioses en el exilio”, en *Istor: revista de historia internacional*, año 8, nº 30, 2007 [1834], pp. 114-136.

Hennebelle, Guy/ Bassan, Raphaël (ed.): *Cinemas d'avant-garde (experimental et militant)*, Paris, Edytions Papyrus, 1980.

Hermann Randall, John: “The Changing Impact of Darwin on Philosophy”, en Philip Appleman (ed.): *Darwin*, New York, W. W. Norton, 1979.

Hermosa, Marina de la: “Apuntes para una genealogía crítica de la disforia” [conferencia], en Preciado, Beatriz (dir.), workshop *Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer y trans*, Madrid, Museo Nacional de Arte Centro de Estudios Reina Sofía, 2012.

Hernández González, Miguel/ Prieto Pérez, José Luis: *Historia de la ciencia. Volumen 2. La ciencia contemporánea: el siglo XIX. La ciencia contemporánea: el siglo XX*, Tenerife, Fundación Canaria Orotava de Historia de la Ciencia, 2007.

Herrera, Aurora (coord.): *Body Stages. The Metamorphosis of Loïe Fuller*, Madrid, La Casa Encendida, 2014.

Hesíodo: *Teogonía. Trabajos y días. Escudo*. Certamen, introducción, traducción y notas de Adelaida Martín Sánchez y María Ángeles Martín Sánchez, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Heynen, Hilde: *Architecture and Modernity. A critique*, Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1999.

Hobbes, Thomas: *Leviatán*, traducción de Antonio Escohotado, prólogo de Carlos Moya, Buenos Aires, Editorial Losada, 2003.

Homero: *Odisea*, estudio introductorio de Mercedes Castellanos, Barcelona, Editorial Juventud, 1971.

Howe, Dianne S.: *Individuality and Expression. The Aesthetics of the New German Dance, 1908-1936*, New York, Peter Lang, 1996.

Horkheimer, Max: (ed.), *Studien über Autorität und Familie. Forschungsberichte aus dem Institut für Sozialforschung*, Lüneberg, Dietrich zu Klampen Verlag, 1987.

– “Teoría tradicional y teoría crítica”, en Horkheimer, M. (ed.): *Teoría crítica*, Buenos Aires, Amorrortu, 1974, pp. 223-271.

– “Autoridad y familia”, en *Autoridad y familia y otros escritos*, traducción de Román G. Cuartango, introducción de Antonio Aguilera, Barcelona, Paidós Studio, 2001, pp. 151-238.

Hugo, Victor: *Cromwell*, Madrid, Espasa Calpe, 1967.

Hurtig, Marcus Andrew: “Aby Warburgs Vortrag »Dürer und die italienische Antike«”, en Hurtig, Marcus Andrew/ Ketelsen, Thomas (ed.): *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, pp. 13-32.

Huysmans, Joris-Karl: *A contrapelo*, edición y traducción de Juan Herrero, Madrid, Cátedra, 2012.

Ibsen, Henrik: *Una Casa de Muñecas. Un enemigo del pueblo*, traducción de Clelia Cgamatrópulos, introducción, notas y apéndice de Jorge Dubatti, Buenos Aires, Colihue Clásica, 2006.

Impelluso, Lucia: *Héroes y dioses de la Antigüedad*, traducción de Alfonso Esteban Fernández, Barcelona, Electa, 2002.

Jacob, John/ Noriko Fuku (com.): *Man Ray. Despreocupado pero no indiferente*, Madrid, La Fábrica Editorial, 2007.

Jagose, Annamarie: *Queer Theory. Eine Einführung*, Berlin, Querverlag, 2001.

Jarry, Alfred: *Ubu completo. Ubu rey. Ubu cornudo. Ubu encadenado. Ubu en el disparadero*, Barcelona, Fantamara, 1982 [1986].

Javér, Carl (dir): *Monte Verità. Der Traum vom alternativen Leben* [documental], Suiza, Deckert Distribution, 2014.

Jay, Martin: *La imaginación dialéctica. Historia de la Escuela de Frankfurt y el Instituto de Investigación Social (1923-1950)*, traducción de Juan Carlos Curutchet, Madrid, Taurus, 1974.

Jensen, Wilhelm: *Gradiva. Ein pompejanischen Phantasiestück*, Berlin, Berliner Ausgabe, 2013 [1903].

Jiménez Perona, Ángeles: “La construcción del concepto de ciudadanía en la Modernidad”, en *Revista Arenal*, Universidad de Granada, nº 1, enero-junio 1995, pp. 25-40.

Jones, Donna V.: *The racial discourses of life philosophy: négritude, vitalism and modernity*, New York, Columbia University Press, 2010.

Jovellanos, Gaspar Melchor de: “Legislación. Memoria para el arreglo de la Policía de los espectáculos y diversiones públicas, y sobre su origen en España”, en (1839): *Obras completas. Tomo II*, Barcelona, Librería de Oliva, 1839 [1809], pp. 241-296.

Kafka, Franz: *Cuentos completos*, traducción de José Rafael Hernández Arias, Madrid, Valdemar, 2009.

Kant, Immanuel: *Crítica de la razón pura*, prólogo, traducción, notas e índices de Pedro Ribas, Buenos Aires, Alfaguara, 2005.

– *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*, traducción, estudio, notas e índice de Dulce María Granja Castro, México, Fondo de Cultura Económico, 2005.

Karina, Lilian/ Kant, Marion: *Hitler's dancers. German Modern Dance and The Third Reich*, trad. de Jonathan Steinberg, New Work, Berghahn Books, 2003.

Karch, Matthias/ Höfler, Carolin (com.): *Marschordnungen. Das Reichparteitagsgelände in Nürnberg* (Exposición celebrada en Berlín, Topographie des Terrors, del 13 de abril al 28 de agosto de 2016), Berlin, TU Braunschweig, 2016.

Kemp, Wolfgang: “Walter Benjamin und die Kunstwissenschaft. Teil 2: Walter Benjamin und Aby Warburg”, en *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft*, Bd. 3, Nr. 1, 1975, p. 5-25.

Klages, Ludwig: *La nature du rythme. Pour comprendre la philosophie vitaliste allemande*, traducción y presentación de Olivier Hanse, París, Budapest, Torino, L'Harmattan, 2004.

Kleist, Heinrich von: *Penthesilea*, traducción, prólogo y notas de Carmen Bravo-Villasante, Madrid, Ed. Magisterio Español, 1978.

King, Keneth: “The Dancing Philosopher”, *Topoi*, vol. 24, 2005, pp. 103 -111.

König, Oliver: *Nacktheit. Soziale Normierung und Moral*, Darmstadt, Opladen, Westdeutscher Verlag, 1990.

Krauss, Rosalind: *L'originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, París, Macula, 1993.

Laurent Assoun, Paul-Laurent, *Le fétichisme*, París, Presses Universitaires de France, 1994.

Kracauer, Siegfried: *La fotografía y otros ensayos. El ornamento de la masa I*, traducción de Laura S. Carugati, prólogo de Christian Ferrer, epílogo de Karsten Witte, Barcelona, Gedisa, 2008.

Kofman, Sarah: *Cámara oscura de la ideología*, trad. de Anne Leraux, Madrid, Taller de Ediciones Josefina, 1975.

Kurz Bayertz: “Biology and Beauty: Science and Aesthetics in fin-de-siècle Germany”, en M. Teich and R. Porter (ed.), *Fin de Siècle and its Legacy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1990.

Laban, Rudolf von: *Choreutik. Grundlagen der Raumharmonielehre des Tanzes*, Wilhelmshaven, Noetzel, 1991.

– *Kinetographie-Labanotation. Einführung in die Grundbegriffe der Bewegungs- und Tanzschritt*, Wilhelmshaven, Noetzel, 1995.

Lacan, Jacques: *El Seminario de Jacques Lacan. Libro 3. La Psicosis 1955-1956*, texto establecido por Jacques-Alain Miller y Dian Rabinovich, Buenos Aires-Barcelona-México, Paidós, 1981.

– *El seminario de Jacques Lacan. Libro 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis: 1964*, texto establecido por Jacques-Alain Miller, Buenos Aires, Paidós, 2010.

Lacoste, Jean-Yves (dir.): *Diccionario Akal Crítico de Teología*, trad. dirigida por Julio A. Pardos y Jorge Pérez de Tudela, Madrid, Akal, 2007.

Lamothe, Kimerer L.: “«A God Dances through Me». Isadora Duncan on Friedrich Nietzsche's Revaluation of Values”, en *Journal of Religion*, April 1, 2005, pp. 241-266.

– Nietzsche’s Dancers: *Isadora Duncan, Martha Graham, and the Revaluation of Christian Values*, New York, Palgrave MacMillan, 2006.

Laplanche, Jean/ Pontalis, Jean-Bertrand: *Diccionario de psicoanálisis*, bajo la dirección de Daniel Lagache, traducción de Fernando Cervantes Gimeno, Barcelona, Editorial Labor, 1971.

Laqueur, Thomas: *Making sex. Body and Gender from the Greeks to Freud*, Cambridge, Massachussets, London, Harvard University Press, 1990.

Launay, Isabelle: *Esthétiques de la modernité en Europe* [seminario], París, Université Paris 8 Saint-Denis, 2015.

– *Poétiques de la citation en danse* [seminario], París, Université Paris 8 Saint-Denis, 2015.

Laurent Assoun, *Le fétichisme*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Lauret, Rene: *France and Germany: An Historical Survey of Franco German Relations*, Chicago, Henry Regnery Company, 1964.

Lavrentiev, Alexander: *Alexander Rodchenko. Photography 1924-1954*, Köln, Könemann, 1965.

Leclerc, Yvan: “«Madame Bovary, c’est moi» formule apocryphe”, 2014, disponible en http://flaubert.univ-rouen.fr/ressources/mb_cestmoi.php [consultado el 10.5.2016]

Lawrence, D.H/ Miller, Henry: *Pornografía y obscenidad*, traducción y notas de Aldo Pellegrini, Barcelona, Editorial Argonauta, 1981 [1928].

Lepecki, André: *Agotar la danza. Performance y política del movimiento*, traducción de Antonio Fernández Lera, Madrid, Universidad de Alcalá, 2008.

Lepenes, Wolf: *Las tres culturas. La sociología entre la literatura y la ciencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

Le Rider, Jacques: “Nietzsche et Baudelaire”, en *Littérature*, 1992, vol. 86, n° 2, pp. 85-101.

Lessing, Gotthold Efraim: *Laocoonte o sobre los límites en la pintura y la poesía*, traducción y notas de Enrique Palau, Barcelona, Orbis, 1985 [1766].

Lélut, François.: *Qu’est-ce que la phrénologie? Ou Essai sur la signification et le valeur des systèmes de psychologie en général, et de celui de Gall en particulier*, París, L’Harmattan, 2006 [1836].

Lodder, Christina: *El constructivismo ruso*, versión española de María Cándor Oruña, Madrid, Alianza Editorial, 1983.

Lofthouse, Richard A.: *Vitalism in modern art c.- 1900-1950. Otto Dix, Stanley Spencer, Max Beckmann, and Jacob Epstein*, Lewiston, Queenston, Lampeter, Edwin Mellen Press, 2005.

Luelmo Jareño, José María de: “La historia al trasluz: Walter Benjamin y el concepto de imagen dialéctica”, en *Revista Escritura e Imagen*, Vol. 3 2007, pp. 163-176.

Lumière, Louis (director): *Montage de Films de Danse de Louis Lumière 1895-1903* [documentación], París, Centre Nationale de Danse, Cinématèque de la Danse.

Macel, Christine/ Lavigne, Emma (coord.): *Danser sa vie. Art et danse de 1900 à nos jours*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011.

Maier, Charles S.: *La refundación de la Europa burguesa. Estabilización en Francia, Alemania e Italia en la década posterior a la I Guerra Mundial*, traducción de Francisco González Castro, Madrid, Ministerio de Trabajo y Seguridad Social, 1988.

Maikuma, Yoshihiko: *Der Begriff der Kultur bei Warburg, Nietzsche und Burckhardt*, Königstein, Athenäum Verlag, 1985.

Maquiavelo, Nicolás: *El príncipe, El Arte de la Guerra, Discursos sobre la Primera Década de Tito Livio, Vida de Castruccio Castracani, Discursos sobre la situación de Florencia*, estudio introductorio de Juan Manuel Forte Monge, traducción de Antonio Hermosa Andújar, Madrid, Gredos, 2010.

Mallarme, Stephan: “Considérations sur l’art du ballet et la Loïe Fuller”, *The National Observer* (Londres), 13 mai 1893, disponible en <http://www.plaisirsdujazz.fr/wp-content/uploads/2013/02/Mallarmé-sur-Loïe-Fuller.pdf> [consultado el 10.5. 2016]

– *Antología*, prólogo de J. Lezama Lima, epílogo de Rubén Darío, Madrid, Visor Libros, 1991.

Marg, Volkwin (ed.): *Choreographie der Massen. Im Sport. Im Stadion. Im Rausch. Berlin*, Akademie der Künste, 2012.

Marey, Etienne-Jules: *Développement de la méthode graphique par l’emploi de la photographie*, Paris, G. Masson, 1885.

– *Die Chronotographie*, traducción de A. Von Heydebreck, Berlin, Mayer & Müller, 1893.

– *Movement*, traducción de Eric Pritchard, London, William Heinemann, 1895.

Marinas, Miguel: *La fábula del bazar. Orígenes de la cultura del consumo*, Madrid, Antonio Machado Libros, 2001.

Mariño Sánchez, Diego: *Injertando a Dioniso. Las interpretaciones del dios, de nuestros días a la Antigüedad*, Madrid, Siglo XXI, 2014.

Marx, Karl /Engels, Friedrich: “Kommunistisches Manifest”, en *Werke. Band 4*, Berlin, (Karl) Dietz Verlag, 1972, pp. 459- 493.

Marx, Karl: *La lucha de clases en Francia 1848-1850*. Madrid, Espasa Calpe, 1992 [1850].

Mas, Salvador: *Alemania y el mundo clásico (1896-1945)*. Selección, traducción y estudio preliminar de Salvador Mas, Madrid, Plaza y Valdés, 2014.

Mate, Reyes: *Medianoche en la historia. Comentarios a las tesis de Walter Benjamin «Sobre el concepto de historia»*, Madrid, Trotta, 2006.

Mateos de Manuel, Victoria (2014): “Queer topics in the debates about scientific knowledge: gender performance and performativity”, en Serrano, Dolores et. al. (coord.): *Género y conocimiento: tejiendo redes en un mundo global*, Instituto Universitario de Estudios de las Mujeres, Universidad de La Laguna, pp. 564-573.

– “Hacia una fenomenología de la danza. Intencionalidad co-encerrada en Ideas II”, *Revista Eikasía*, nº 67, diciembre 2015, pp. 369-378.

– “Nietzsche, Warburg, Salome. Dance and the tragic spirit”, en Thiel, Julia Elena/ Müller-Wienberger, Karina/ Lehmann, Sonja (eds.), *Neue Muster, alte Maschen? Interdisziplinäre Perspektiven auf die Verschränkung von Geschlecht und Raum*, Transcript, Bielefeld, 2015, pp. 63-84.

– “Julia Margaret Cameron: La soberbia de estar fuera de foco”, en Plataforma Cultura La Grieta, 2015. <http://lagrietaonline.com/author/victoria-mateos-de-manuel/> [consultado el 01.09.2016]

Mathei, Dennis: »*Oh my god –it’s techno music*« *Definition und Abgrenzung des Technostils unter Berücksichtigung historischen, stilistischer und soziologischer Aspekte*, Elektronische Publishing Osnabrück, 2012.

McCarren, Felicia: *Dance Pathologies. Performance, Poetics, Medicine*, Standford, Standford University Press, 1998.

Medrano García, Salomé: «*Carmen*», *de la literatura a la imagen* [tesis doctoral] Universidad de Barcelona, 1990, disponible en http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/41674/2/SMG_TESIS.pdf [consultado el 13.06. 2016]

Melville, Herman: *Moby Dick*, traducción de Juan Gómez Casas, Madrid, El País, 2004.

Michaud, Philippe-Alain: *Aby Warburg and the Image in Motion*, traducción de Sophie Hawkes, prólogo de Georges Didi-Huberman, New York, Zone Books, 2007.

Michelet, Jules: *La femme*, prefacio de Thérèse Moreau, París, Flammarion, 1981 [1860].

– *L’Amour. Avec une étude de Jules Lemaître*, París, Calmann-Lévy, s.f. [1859].

Miguel Álvarez, Ana de: “La articulación del feminismo y el socialismo: El conflicto clase-género”, en Amorós, Celia/ Miguel, Ana de (eds.), *Teoría feminista: De la Ilustración a la Globalización. De la Ilustración al Segundo Sexo*, Madrid, Minerva Ediciones, 2007, pp. 295-332.

Miller, Henry/ Lawrence D. H.: *Pornografía y obscenidad*, introducción y traducción de Aldo Pellegrini, Buenos Aires, Argonauta, 1967.

Millet, Kate: *Política sexual*, prólogo a la edición española de Amparo Moreno, Madrid, Cátedra, Instituto de la Mujer, 2010 [1970].

Moholy-Nagy, László: *Pintura, fotografía, cine*, traducción de Gonzalo Vélez y Cristina Zelich, Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 2005 [1925].

Molina Petit, Cristina: “El feminismo socialista estadounidense desde la «Nueva Izquierda». Las teorías del sistema dual (capitalismo + patriarcado)”, en Amorós, Celia/ Miguel, Ana de (eds.), *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad. Volumen 2*, Madrid, Minerva Ediciones, 2007, pp. 147-188.

Molins, Patricia/ Wollen, Peter: *Salomé, un mito contemporáneo*, Madrid, T.F. Editores, 1995.

- “Identidades en construcción” [conferencia], Patricia Molins (dir.), ciclo de conferencias *El flamenco en el cine. Ensayo de una narración*, Segovia, Museo de Arte Contemporáneo Esteban Vicente, 20 febrero- 24 abril 2013.

Moncada, Sancho de: *Restauración política de España*, edición a cargo de Jean Vilar, presentación de Enrique Fuentes Quintana, Madrid, Instituto de Estudios Fiscales, 1974 [1619].

Moormann, Eric M./Vitterhoeve, Wildfried: *De Acteón a Zeus. Temas de mitología clásica en literatura, música, artes plásticas y teatro*, traducción de Lilian Horst y Roberto Mansberger, Madrid, Akal, 1997.

Mora, Teodoro: “Nietzsche, Eurípides, Diógenes, el “imposible diálogo” en la inversión de los valores desde la desmitificación griega a la secularización moderna”, en *Hybris. Revista de Filosofía*, Vol. 5 N° Especial: El arte de Dionisos, julio 2014, pp. 87-99

Moscovici, Serge: *La era de las multitudes. Un tratado histórica de la psicología de las masas*, trad. de Aurelio Garzón del Camino, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

Mosse, George L.: *La nacionalización de las masas: simbolismo político y movimiento de masas en Alemania desde las Guerras Napoleónicas al Tercer Reich*, trad. de Jesús Cuellar Menejo, Madrid, Marcial Pons, 2005.

– *Nazi Culture: Intellectual, Cultural and Social Life in the Third Reich*, traducciones de Salvator Attanasio, New York, Grosset & Dunlap, 1966.

– *Masses and Man: Nationalist and Fascist Perceptions of Reality*, Wayne, Wayne State University Press, 1980.

Müller, Hedwig/ Stöckemann, Patricia: «...jeder Mensch ist ein Tänzer». *Ausdruckstanz in Deutschland zwischen 1900 und 1945*, Giessen, Anabas, 1993.

Murga Castro, Idoia: *Escenografía de la danza en la Edad de Plata (1916-1936)*, Madrid, CSIC, 2009.

Muybridge, Eadweard: *The Human and the Animal Locomotions Photographies*, edición de Hans Christian Adam, Köln, Taschen, 2010 [1887].

Navarro García, José Luis: *Historia del baile flamenco. Volumen I*, Signatura, Sevilla, 2008.

Nehamas, Alexander: *Nietzsche. La vida como literatura*, traducción de Ramón J. García, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1985.

Newhall, Beaumont: *Historia de la fotografía*, edición de Homero Alsina Thevenet, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.

Nietzsche, Friedrich: »Götzen-Dämmerung«, en Colli, Giorgio/ Montinari,azzino (eds.), *Friedrich Nietzsche. Kritische Gesamtausgabe. Sechste Abteilung. Dritter Band*, Berlin, Walter de Gruyter & Co 1969, pp. 51-160.

– *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Mit einem Essay von Thomas Mann "Die Philosophie Nietzsches im Lichte unserer Erfahrung"*, Frankfurt am Main, Fischer Verlag, 1977.

– *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral*, con el ensayo "La voluntad de ilusión en Nietzsche" de Hans Vaihinger, traducción de Luis Manuel Valdes y Teresa Orduña, Valencia, Teorema, 1980.

– *Así habló Zarathustra. Un libro para todos y para nadie*, traducción de Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza, 1981.

– *Humano, demasiado humano*, prólogo y cronología de Dolores Castillo, traducción de Carlos Vergara, Buenos Aires, EDAF, 1984.

– *Ecce homo*, traducción de Federico Milá, México, Fontamara, 1998 [1888].

– *Aurora. Pensamientos sobre los prejuicios morales*, edición de Germán Cano, Madrid: Biblioteca Nueva, 2000.

– *The Gay Science*, Cambridge, Cambridge University Press, 2001.

– *Crepúsculo de los ídolos o cómo se filosofa con el martillo*, edición de Daniel Gamper, Madrid, Biblioteca Nueva, 2002.

– *Consideraciones Intempestivas*, Buenos Aires, Alianza, 2002B.

– *Escritos sobre Wagner*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003A.

– *La filosofía en la época trágica de los griegos*, Madrid: Valdemar, 2003B.

– *El Nacimiento de la Tragedia o Grecia y el pesimismo*, introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Madrid, Alianza Editorial, 2004.

- *La genealogía de la moral*, edición de Diego Sánchez Meca, traducción de José Luis López y López de Lizaga, Madrid, Tecnos, 2007a.
- *El nacimiento de la tragedia. O helenismo y pesimismo*, edición de Germán Cano, Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- *Sabiduría para pasado mañana. Antología de Fragmentos póstumos (1869-1889)*, edición de Diego Sánchez Meca, Madrid, Tecnos, 2009.
- *Schopenhauer como educador*, edición de Jacobo Muñoz, Madrid, Biblioteca Nueva, 2009A.
- *El viajero y su sombra. Segunda parte de Humano, demasiado humano*, traducción de Carlos Vergara, México, Biblioteca EDAF, 2011.
- *Nietzsche contra Wagner*, traducción, introducción y notas de Román Setton, Buenos Aires, Editorial Losada, 2012.
- *La Gaya Ciencia*, traducción de José Carlos Mardomingo, prólogo de Agustín Izquierdo, Madrid, Biblioteca EDAF, 2013.
- *Die Geburt der Tragödie oder Griechentum und Pessimismus*, München, Holzinger, 2014.
- Nietzsche Source Digitale-Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe
- Nitsche, Jessica: *Walter Benjamins Gebrauch der Fotografie*, Berlin, Kulturverlag Kadmos, 2010.
- Nijinsky, Vaslav: *Diario*, traducción de H.D. Moradell, Barcelona, El Acanalado, 2003.
- Noel, Eugenio: *Escenas y Andanzas de la Campaña Antiflamenca*, Valencia, F. Sempere y Compañía, 1915.
- Nye, David: “Electricity and signs”, en Schwartz, Vanessa R./ Przyblyski, Jeannene M. (Ed.): *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York, London, Routledge, 2004, pp. 211-217.
- Oliva, César/ Torres Monreal, Francisco: *Historia básica del arte escénico*, Madrid, Cátedra, 1990.
- Ortega Galiano, José Iván: “Salomé y la observación del prójimo: La definición solipsista de la subjetividad individual a través de la mirada”, Liceus, Portal de Humanidades, 2007. <http://www.liceus.com/cgi-bin/ac/pu/0400.asp>.
- Ortega y Gasset, José: *Tres ensayos sobre la mujer*, Barcelona, Almacenes Generales de Papel, 1972.
- *La rebelión de las masas*, Barcelona, Altaya, 1993 [1930].
- Otin del Castillo, José M^a: “Introducción a la psicología criminal. Perspectiva histórica”, en *Psicología criminal*, Valladolid, Lex Nova, 2009, pp. 25-28.

Ovidio: *Metamorfosis*, introducción y notas de Antonio Ramírez de Verger, traducción de Antonio Ramírez de Verger y Fernando Navarro Antolín, Madrid, Alianza Editorial, 2003.

Packham, Catherine: *Eighteenth-century vitalism: bodies, culture, politics*, Basingstoke, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Paglia, Camille: *Sexual Personae. Art and Decadence from Nefertiti to Emily Dickinson*, New York, Vintage Books, 1991.

Panero Gómez, Ana: "Recorridos olvidados: la flâneuse silenciada", *Arte y Ciudad – Revista de Investigación*, nº 4, octubre de 2013, pp. 49 -64.

Panofsky, Erwin: *Estudios sobre iconología*, introducción de Enrique Lafuente. Madrid, Alianza Editorial, 1972.

– *Vida y arte de Alberto Durero*, versión española de María Luisa Balseiro, Alianza Editorial, Madrid, 1995.

Parcerisas, Pilar (com.): *Man Ray: luces y sueños. Colección Goldberg-D'Affitto, Nueva York* (Exposición celebrada en Valencia, Museu Valencià de la Il·lustració de la Modernitat, del 18 de octubre de 2006 al 2 de enero de 2007), Segovia, Fundació Caixa Girona, 2006.

Pardo, José Luis: Intervención en la mesa redonda dirigida por Ibis Albizu Filosofía y danza, Residencia de Estudiantes, 28 de mayo de 2015.

Pateman, Carole: *El contrato sexual*, traducción de María Luisa Femenías revisada por María-Xosé Agra Romero, Barcelona, Anthropos, 1995.

Peri Rossi, Cristina: *Salomé*, selección de obras de Ana Álvarez López y Coco Cardona. Madrid, Fernando Villaverde Ediciones, 2004.

Perrot, Michele: *Des femmes rebelles – Olympia de Gouges, Flora Tristán, George Sand*, París, Poche, 2014.

Picó Sentelles, David: *Filosofía de la escucha. El concepto de música en el pensamiento de Friedrich Nietzsche*, prólogo de Miguel Morey, Barcelona, Crítica, 2005.

Piéjus, Anne: "Discours sur la musique et théorie des passions en France au XVIIIe siècle", en Emmanuel Coquery (com.), *Figures de la passion* (Exposición celebrada en París, Musée de la Musique, del 23 de octubre de 2011 al 20 de enero de 2002), París, Musée de la Musique, 2001.

Platón: *República*, edición de Conrado Eggers Lan, Madrid, Editorial Gredos, 1986.

– *Teeteto*, edición de Serafín Vegas González, Madrid, Clásicos del Pensamiento, Biblioteca Nueva, 2003.

Plaza Orellana, Rocío: *El Flamenco y los románticos. Un viaje entre el mito y la realidad*, Sevilla, Bienal del Arte Flamenco, 1999.

Ploetz, Alfred: *Die Tüchtigkeit unserer Rasse und der Schutz der Schwachen. Ein Versuch über Rassenhygiene und ihr Verhältnis zu den humanen Idealen, besonders zum Socialismus. Grundlinien einer Rassen-Hygiene*, Fischer, Berlin, 1895.

Poe, Edgar Allan: *Los mejores cuentos de Edgar Allan Poe*, Madrid, Mestas, 2014.

Port, Ulrich: *Pathosformeln. Die Tragödie und die Geschichte exaltierter Affekte (1755-1888)*, Munich, Wilhelm Fink Verlag, 2005.

Posada Kubissa, Luisa: “La diferencia sexual como diferencia esencial: sobre Luce Irigaray”, en Amorós, Celia/ Miguel, Ana de (ed.): *Teoría feminista: de la Ilustración a la globalización. Del feminismo liberal a la posmodernidad*, Madrid, Minerva Ediciones, 2005, pp. 253-288.

– *Razón y conocimiento en Kant. Sobre los sentidos de lo inteligible y lo sensible*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008.

– “«Así pues, la mujer no habrá tenido todavía (un) lugar»: Butler lee a Irigaray”, *Revista Clepsidra* 13, marzo 2015, pp. 65-77.

– *Filosofía, crítica y (re)flexiones feministas*, Madrid, Fundamentos, 2015.

– “Observaciones, universalismo ético y Kant: lectura desde el feminismo filosófico”, *Revista Estudios Kantianos* 1 (2016), pp. 43-53.

Preciado, Paul B. (dir.): *Somateca. Producción biopolítica, feminismos, prácticas queer y trans* [ciclo de formación], Madrid, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.

– “Droits des femmes au travail sexuel”, en *Libération*, 2013.

Preckler, Anna Maria: *Historia del Arte universal de los siglos XIX y XX*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2003.

Quiguer, Claude: *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession modern style*, Paris, Klincksieck, 1979.

Rampley, Matthew: *The Remembrance of Things Past. On Aby M. Warburg and Walter Benjamin*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag, 2000.

Rappaport, Erika: “A new era of shopping”, en Schwartz, Vanessa R./ Przyblyski, Jeannene M. (eds.), *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York, London, Routledge, 2004, pp. 151-164.

Raulff, Ulrich: *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen, Max-Planck-Institut für Geschichte, 2003.

Ribalta, Jorge: *Laocoonte salvaje*, Cáceres, Periférica/ Casa Sin Fin, 2012.

Riefenstahl, Lenni (dir.): *Olympia 1. Teil. Fest der Völker* [documental], Alemania, Olympia-Film, 1938.

– *Olympia 2. Teil. Fest der Schönheit* [documental], Alemania, Olympia-Film, 1938.

– *Der Triumph des Willens* [documental], Alemania, Universum Film AG, 1935.

Riquer, Martín de/ Valverde, José María: *Historia de la literatura universal. Volumen 7. Romanticismo y Realismo*, Barcelona, Planeta, 1994.

Rosas Tosás, Mar: *Mesianismo en la filosofía contemporánea. De Benjamin a Derridá. Barcelona*, Herder, 2016.

Rosset, Clément: *Fantasmagorías. Seguido de lo real, lo imaginario y lo ilusorio*, traducción de Maysi Veuthey. Madrid, Abada Editores, 2008.

Röbler, Anette: *Rassismus und Fremdenfeindlichkeit –Eine Sozialgeschichte*, Norderstedt, Grin, 2009.

Roudinesco, Élisabeth/ Plon, Michel: *Diccionario de psicoanálisis*, traducción de Jorge Piatigorsky, Barcelona: Paidós, 1998.

Rousseau, Jean Jacques: *Emilio, o de la educación*, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

– *Del contrato social. Sobre las ciencias y las artes. Sobre el origen y los fundamentos de la desigualdad entre los hombres*, prólogo, traducción y notas de Mauro Armiño, Madrid, Alianza Editorial, 2005A.

– *Du contrat sociale*, 1762. <http://classiques.uqac.ca> [consultado el 01.09.2016]

Rubin, Gayle: “El tráfico de mujeres: Notas sobre la “economía política” del sexo”, en *Revista Nueva Antropología*, noviembre 1986, volumen VIII, número 030, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 95-145.

Rupke, Nicolaas: “Introduction”, en Rupke, Nicolaas A. (ed.), *Vivisection in historical perspective*, London, New York: Routledge, 1987, pp. 1-13.

Safranski, Rüdiger: *Nietzsche. Biografía de su pensamiento*, traducción del alemán por Raúl Gabás, Barcelona, Tusquets, 2010.

Said, Edward: *Orientalismo*, presentación de Juan Goytisolo, traducción de María Luisa Fuentes, Barcelona, Debolsillo, 2015.

Salomé, Lou Andreas: *Fenitschka, Una divagación*, traducción de Angela Ackermann Pilári, Barcelona, Icaria, 1982.

Sartre, Jean Paul: *Baudelaire*, Madrid, Alianza Editorial, 1994.

Schiebinger, Londa: "Why Mammals are Called Mammals, Gender Politics in Eighteenth-Century Natural History", en *The American Historical Review*, Vol. 98, No. 2, April 1993, pp. 382-397.

– Nature's Body: *Gender in the Making of Modern Science*, Beacon, Beacon Press, 1993B.

Schwartz, Vanessa R.: *Spectacular Realities. Early Mass Culture in Fin-de-Siècle*, Paris, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1999.

Schmidt, Peter: *Aby Warburg und die Ikonologie. Mit einem Angang unbekannter Quellen zur Geschichte der Internationalen Gesellschaft für Ikonographische Studien von Dieter Wuttke*, Bamberg, Stefan Wendel Verlag, 1989.

Sennett, Richard: *Carne y piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, traducción de César Vidal, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Shawn, Ted: *Thirty years of american dance (1927-1959) and the American Ballet*, Massachusetts, The Eagle Printing and Binding Company, 1959.

Shawn, Ted/ Poole, Gray: *One thousand and one nights stands*, introduction by Walter Terry, New York, Da Capo Paperback, 1979.

Shulman, Alix Kates: "Dances with feminists", *Women's Review of Books*, Vol. IX, no. 3, December 1991.

Silvana Vargas, Mariela: "La vida después de la vida. El concepto de "Nachleben" en Benjamin y Warburg", en *Thémata. Revista de Filosofía*, nº 49, enero-junio 2014, pp. 317-331.

Silverman, Debora L.: "Psychologie nouvelle", en Schwartz, Vanessa R./ Przyblyski, Jeannene M. (Ed.): *The Nineteenth-Century Visual Culture Reader*, New York, London, Routledge, 2004, pp. 371-392.

Singer, Peter: *Liberación animal*, Madrid, Trotta, 1999 [1976].

Simmel, Georg: "Weibliche Kultur", en Rüdiger Kramme/ Angela Rammstedt/ Otthein Rammstedt (eds.), *Georg Simmel. Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908. Band I. Gesamtausgabe Band 7*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1995 [1911], pp. 64-83.

Sloterdijk, Peter: *Eurotaoismus. Zur Kritik der politischen Kinetik*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1989.

– *El pensador en escena. El materialismo de Nietzsche*, traducción de Germán Cano, Valencia, Pre-textos, 2000.

– *El Desprecio de las masas. Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, traducción de Germán Cano, Valencia, Pre-textos, 2005.

Sontag, Susan: *Sobre la fotografía*, traducción de Carlos Gardini revisada por Aurelio Major, México, Ediciones Santallana, 2006 [1976].

Soriau, Étienne: *Diccionario Akal de Estética*, traducción de Ismael Grasa Adé, Xavier Meilán Pita, Cecilia Mercadal y Alberto Ruiz Samaniego, revisión de la edición española de Fernando Castro Flórez, Madrid, Akal, 1998.

Soulié, Rémi: *Nietzsche ou la sagesse dionysiaque*, France, Points, 2014.

Sparshott, Francis: *Off the Ground. First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*, Princeton, Princeton University Press, 1988.

Squiers, Carol: “Edward Steichen en las publicaciones de Condé Nast”, en William A. Ewing/ Todd Brandow (eds.), *Edward Steichen. Fotografía de moda. Los años de Condé Nast, 1923- 1937*, Madrid, Armero Ediciones, 2008.

Stebbins, Genevieve/ Delsarte, François: *Delsarte system of expression*, E.S. Werner, 1887.

Stehrenberg, Cécile Stephanie: “Bichos raros. Los Coros y Danzas de la Sección Femenina en Guinea Ecuatorial”, en Platero, Raquel (Lucas) (coord.), *Cuerpos y sexualidades en la encrucijada*, Barcelona, Bellaterra, 2012, pp. 301-324.

Steingress, Gerhard: *... y Carmen se fue a París. Un estudio sobre la construcción artística del género flamenco (1833-1865)*, Almuzara, Córdoba, 2006.

– *Sociología del cante flamenco*, Jerez, Centro Andaluz de Flamenco, 1991.

– “La Presentación del Flamenco Como Construcción Híbrida”, en: *El Flamenco Como Núcleo Temático*, Córdoba, Universidad de Cordoba, Servicio de Publicaciones, 2002, pp. 31-43.

Stolzenberg, Andreas/ Ketelsen, Thomas (2012): “Aby Warburg in Köln. Ein Vorwort” en Hürtig, Marcus Andrew/ Ketelsen, Thomas (ed.): *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud, Verlag der Buchhandlung Walther König, pp. 7-12.

Stoongaard-Nielsen: “Superficies oculares: umbrales de la percepción visual en Retrato de una dama de Henry James”, en Cometa, Michel/ Lastra, Antonio/ Villar Hernández, Paz (eds.), *Estudios culturales. Una introducción*, Madrid, Ed. Verbum, 2007, pp. 97-118.

Strindberg, August: *La señorita Julia. Acreedores*, Madrid, Sopec Editorial, 1996.

Suquet, Annie (2012): *L'Éveil des modernités. Une histoire culturelle de la danse (1870-1945)*, París, Centre Nationale de la Danse.

Tapié, Alain (dir.): *Miroirs d'Orients*, Lille, Palais de Beaux Arts de Lille, 2009.

Tatarkiewicz, Wladyslaw: *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, presentación de Bohdan Dziemidok, traducción de Francisco Rodríguez Martín, Madrid, Tecnos, 1976.

– *Historia de la Estética. I. La Estética Antigua*, traducción de Danuta Kurzyca, Rosa M^a Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 1987.

– *Historia de la Estética. II. La Estética Medieval*, traducción de Danuta Kurzyca, M^a Elena Azofra y Felipe Hernández, Madrid, Akal, 1989.

– *Historia de la Estética III. La Estética Moderna*, traducción de Danuta Kurzyca, Antonio Moreno y Juan Barja, Madrid, Akal, 1991.

Thomas, Valérie/ Perrin, Jérôme (com.): *Loïe Fuller. Danseuse de l'art nouveau*, París, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2002.

Tisseron, Serge (dir.): *Gaëtan Gatian de Clérambault. Psychiatrie et photographie*, Montreuil, Lab. Delagrangé, 1990.

Tönnies, Ferdinand: *Comunidad y sociedad*, traducción de José Rovira Armengol, Buenos Aires, Ed. Losada, 1947.

Toulmin, Stephen: *Cosmopolis. The Hidden Agenda of Modernity*, New York, The Free Press, 1990.

Toffler, Alvin: *The Third Wave*, New York, William Morrow, 1980.

Toller, Ernst: *Masse Mensch*, Stuttgart, Philipp Reclam, 1979 [1919].

Turda, Marius: *Modernisme et eugénisme*, traducido del inglés por Émile Syssau, París, L'Harmattan, 2011.

Tydeman, William/ Price, Steven: *Wilde-Salome*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996.

Valéry, Paul: *Teoría estética y poética*, traducción de Carmen Santos, Madrid, Antonio Machado Libros, 2009.

– *Eupalinos o el arquitecto; El alma y la danza*, traducción de José Luis Arantegui, Madrid, Visor, 2000.

– *Degas, danza, diseño*, traducción de María Teresa Gallego Urrutia, Barcelona, Nortésur, 2012 [1938].

Vigarelo, Georges/ Holt, Richard: “Le corps travaillé. Gymnastes et sportifs au XIXe siècle”; en Corbin, Alain (ed.): *Histoire du corps 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, París, Éditions du Seuil, 2005, pp. 313-377.

– *Une histoire culturelle du sport. Techniques d'hier... et d'aujourd'hui*, París, Éditions Robert Laffont, 1988.

Villarejo Ortega, Francisco: *Tratamiento de la epilepsia*, Madrid, Ed. Díaz de Santos, 1998.

Vondung, Klaus: *Magie und Manipulation, Ideologische Kult und Politische Religion des Nationalsozialismus*, Göttingen, 1971.

Walkowitz, Judith R.: *Prostitution and Victorian Society. Women, class, and the state*, Cambridge, Cambridge University Press, 1980.

– *City of dreadful delight. Narratives of sexual danger in late-victorian London*, prólogo de Catharine R. Stimpson, Chicago, The University of Chicago Press, 1992.

– “Sexualidades peligrosas” en Fraisse, Geneviève/ Perrot, Michelle (dir.): *Historia de las mujeres. El siglo XIX*, traducción de María José Rodríguez Galdo et. al., Madrid, Santillana, 2000, pp. 389-426.

– *Nights out. Life in Cosmopolitan London*, New Haven, London, Yale University Press, 2012.

Warburg, Aby (1893): *Sandro Botticellis “Geburt der Venus” und “Frühling”. Eine Untersuchung über die Vorstellungen von der Antike in der italienische Frührenaissance*, Hamburg, Leipzig, Verlag von Leopold Voss, 1893. Disponible en: <https://ia801902.us.archive.org/20/items/sandrobotticelli00warb/sandrobotticelli00warb.pdf> [consultado el 12.5.2015]

– “Dürer und die italienische Antike”, en *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg vom 3. bis 6. Oktober 1905*, 1906, pp. 55-60, disponible en <http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/volltexte/2011/1630> [consultado el 30.2.2015]

– *Der Bilderatlas Mnemosyne*, en Warnke, Martin/Brink, Claudia (eds.): *Gesammelte Schriften, Abteilung 2, Band 1*, Berlin, Akademie Verlag, 2000.

– *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, edición a cargo de Felipe Pereda, Madrid, Alianza Editorial, 2005.

– *El ritual de la serpiente*, traducción de Joaquín Etorena Homaeche, epílogo de Ulrich Raulff, Madrid, Sexto piso, 2008.

– *Atlas Mnemosyne*, traducción de Joaquín Chamorro Mielke, edición de Martin Warnke, colaboración de Claudia Brink, edición española de Fernando Checa, Madrid, Akal, 2010.

Warner, Marina: *Monuments and Maidens. The Allegory of the Female World*, London, Vintage, 1996.

W. Scott, Joan: “La mujer trabajadora en el siglo XIX”, en Duby, Georges/ Perrot, Michele (eds.) (2000), *Historia de las Mujeres. El siglo XIX*, traducción de Marco Aurelio Galmarini, Madrid, Taurus Minor, pp. 427-461.

Weber, Max: *Economía y sociedad. Esbozo de psicología comprensiva*, ed. de Johannes Winkelmann, trad. de José Medina Echevarría, Juan Roura Faella et. al., México. Fondo de Cultura Económico, 1993 [1922].

Wedepohl, Claudia: “Von der »Pathosformel« zum »Gebärdensprachatlas«. Dürers Tod des Orpheus und Warburgs Arbeit an einer ausdrucksstheoretisch begründeten Kulturgeschichte”, en Hürttig, Marcus Andrew/ Ketelsen, Thomas (ed.): *Die entfesselte Antike. Aby Warburg und die Geburt der Pathosformel*, Köln, Wallraf-Richartz-Museum & Foundation Corboud, Verlag der Buchhandlung Walther König, 2012, pp. 33-50.

Weigel, Sigrid: “Bildwissenschaft aus dem “Geiste wahrer Philologie”. Benjamins Wahlverwandschaft mit der “neuen Kunstwissenschaft” und der Warburg-Schule”, en Detlev Schöttker (ed.), *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*, Berlin, Haus am Waldsee, Suhrkamp, 2004.

– *Gramatologie der Bilder*, Berlin, Suhrkamp Verlag, 2015.

Wilde, Oscar: *Una mujer sin importancia. Comedia en tres actos y cuatro cuadros*, traducción de Ricardo Baeza, Madrid, Prensa Moderna, 1926.

– *Salomé*, traducciones de Rafael Cansinos-Assens y Luis Antonio de Villena, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

– *La decadencia de la mentira*, introducción, traducción y notas de Luis Martínez Victorio, San Lorenzo del Escorial, Libros C. de Langre, 2002 [1891].

Winckelmann, Johannes Joachim: *Historia del arte en la Antigüedad seguida de Observaciones sobre la arquitectura de los antiguos*, introducción y traducción de Manuel Tamayo Benito, Madrid, Aguilar, 1989 [1764].

Witte, Bernd: Walter Benjamin. *Una biografía*, traducción de Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1990.

Wittig, Monique: *The Straight Mind and Other Essays*, Boston: Beacon Press, 1992.

Zambrano, María: *El hombre y lo divino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012 [1955].

– “Lou Andreas Salomé: Nietzsche”, en *Revista de Occidente*, Tomo 39, 1933, pp. 106-108.

Zavatta, Benedetta (2013): “Historical Sense as Vice and Virtue in Nietzsche’s Reading of Emerson”, en *Journal of Nietzsche Studies*, Vol. 44, nº 3, pp. 372-397.

Zola, Émile: *La bestia humana*, traducción de Carlos Docteur, Madrid, Librería Internacional de Romo y Füssel, 1897.

– *La taberna*, traducción de Amancio Peratoner, Buenos Aires, Barcelona, 1889.

– *La jauría*, traducción de Esther Benítez, Madrid, Alianza Editorial, 1981.

