

## Prólogo

**L**A primera equiparación entre la danza y la felicidad colectiva de la ciudad tuvo lugar al comienzo de la cultura occidental por Homero, el gran educador de la primera Grecia según las palabras de Werner Jaeger. Efectivamente, en el canto XVIII de la *Iliada*, con la descripción del escudo de Aquiles realizado por Hefesto, nos presenta Homero cómo este dios cojo forjó en primer lugar «la tierra, el cielo y el mar, el infatigable sol y la luna llena, así como las constelaciones que coronan el firmamento». En el mismo escudo se describen las dos más bellas ciudades de los hombres, una en paz y la otra en guerra. La ciudad en paz se describe mediante la celebración de un juicio en la plaza del mercado y, especialmente, por la danza festiva: en la ciudad en paz «había bodas y celebraciones; las novias eran conducidas desde sus aposentos por la ciudad bajo el resplandor de las ardientes antorchas, y a su paso se alzaban numerosos cantos nupciales; los jóvenes bailarines danzaban en corro y las flautas y las forminges alzaban su son entre ellos mientras todas las mujeres lo presenciaban maravilladas desde el umbral de sus casas».<sup>1</sup>

La danza como alegoría de la ciudad feliz se repite en una de las escenas del gran fresco de la *Alegoría del Buen Gobierno*, pintado por Ambrogio Lorenzetti-

---

<sup>1</sup> Homero, *Iliada*, traducción de Óscar Martínez García, Madrid, Alianza, 2013, p. 545.

ti para la Sala de los Nueve o Sala de la Paz en el Palacio Público de Siena entre 1337 y 1339, y expresa la idea de que la danza colectiva aleja la tristeza de los ciudadanos, y promueve, por el contrario, el gozo y la alegría.

En el presente libro se retratan otras coreografías mucho menos melosas y que sirven de contrapunto a la danza como expresión de la felicidad. Se trata, más bien, de «coreografiar el furor», de entender la danza como «ese enigmático espacio y tiempo donde lo dionisiaco nos conmueve [...], nos inquieta y perturba [...], desgarrando nuestra limitada individuación» (p. 27). Victoria Mateos comienza su introducción con la leyenda de un tropiezo reinterpretado como paso de danza y termina el último capítulo con una gran caída, la de toda una sociedad que se encamina hacia la destrucción de los totalitarismos.

En el diálogo *Teeteto*, Platón pone en boca de Sócrates la siguiente leyenda: cuentan de Tales de Mileto que «cuando estudiaba los astros, se cayó a un pozo, al mirar hacia arriba, y se dice que una sirvienta, ingeniosa y simpática, se burlaba de él, porque quería saber las cosas del cielo, pero se olvidaba de lo que tenía delante y a sus pies. La misma burla podría hacerse de quienes dedican toda su vida a la filosofía».<sup>2</sup> Hans Blumenberg escribió uno de sus más hermosos ensayos precisamente sobre la repetida interpretación de esta anécdota a lo largo del pensamiento occidental: *La risa de la muchacha tracia. Una protohistoria de la teoría*. Por su parte, Peter Berger inició el capítulo segundo de *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana* recordando la misma anécdota y haciendo hincapié en los orígenes de la muchacha, pues Tracia era precisamente la región en la que se ha situado el origen del culto a Dioniso, de donde surgieron también la comedia y la tragedia. Y Victoria Mateos, en su propio «trabajo sobre el mito», reconvierte el tropiezo de Tales en un paso de baile y con ello puede establecer que la danza se encuentra en el origen de la especulación filosófica.

Entre el tropiezo de Tales (que podríamos fechar imaginariamente en el siglo VI antes de Cristo) y la caída del nazismo ha pasado demasiado tiempo como para abarcarlo todo con una sola mirada. La autora, consciente de los límites de

---

<sup>2</sup> Platón, *Teeteto* 174a. Cito la traducción de Álvaro Vallejo Campos en la edición de Platón, *Diálogos. Teeteto. Sofista*, Madrid, Gredos, 1992, pp. 114-115.

su tarea, elige un periodo histórico más concreto, entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX, estableciendo, además, la danza como una de las expresiones de lo dionisiaco. Con estas palabras define sus objetivos: «Este libro es una investigación sobre teoría estética de la danza, entendida la danza como expresión de lo dionisiaco, es decir, como uno de los modos posibles de participación humana en lo dionisiaco a través del gesto, el ritmo y el movimiento. Y más concretamente, esta es una investigación que trata del renacimiento y decadencia del dionisismo en los modos de concebir la danza —por lo tanto, de concebir el movimiento, el ritmo y el gesto— a través de la siguiente propuesta de acotación histórica: el fenómeno decimonónico de la *mujer fatal* y el desarrollo de las coreografías de masas a través de los totalitarismos en el primer tercio del siglo XX» (p. 28). Y se trata, a mi juicio, de un excelente trabajo de investigación, de esos que dignifican la labor académica de quien lo realiza.

Es de subrayar el amplio conocimiento cultural que muestra Victoria Mateos a lo largo de este libro, así como su gran capacidad de síntesis para construir el hilo conductor que abarca y engarza todos los temas tratados. En cada uno de los capítulos va desgranando la interpretación de lo que la autora denomina «coreografías de lo dionisiaco en la modernidad»: 1) las diferentes versiones de la figura de Salomé en el contexto de la *mujer fatal* en la segunda mitad del siglo XIX; 2) la obra de Nietzsche, el filósofo para quien los individuos se revelan miembros de una comunidad superior al cantar o bailar; 3) la transformación de la interpretación de la imagen artística en Aby Warburg y su análisis de la ninfa; 4) bacantes de salón: el paso de la tragedia al drama moderno; y 5) la sociología de lo dionisiaco en los movimientos de masas del siglo XX.

Especial interés revisten, a mi juicio, las interpretaciones que Victoria Mateos realiza de Friedrich Nietzsche y de Aby Warburg. Al subrayar el papel de la danza como expresión de lo dionisiaco, es decir, como participación de los hombres y mujeres en lo dionisiaco a través del gesto, del ritmo y del movimiento, su interpretación de Nietzsche se convierte en tema central. Y dicha interpretación resulta muy interesante y renovadora en el panorama de los estudios nietzscheanos. Este libro subraya con razón que Nietzsche no solo trata la danza como objeto de reflexión filosófica, sino que, ante todo, «es un autor irrenunciable para los estudios en filosofía y danza porque hace del baile un modo es-

tético o recurso de intensificación capaz de señalar e incorporar el estilo sobre el que la filosofía habría de configurarse»; la danza en su planteamiento no es un «mero objeto de pensamiento» sino un «modo o temperamento filosófico».<sup>3</sup> En cuanto a la valiosa interpretación sobre Aby Warburg (quien no suele ser estudiado por los filósofos con la profundidad que merece), yo subrayaría el análisis del concepto de *Pathosformel*, su examen de la ninfa, la mujer como movimiento, y la importancia de este autor para los estudios de la imagen artística y el desarrollo de la iconografía.

Se trata de una investigación muy creativa, tanto por los temas tratados como por la perspectiva multidisciplinar con que los aborda. Hay que recordar que los estudios sobre filosofía y danza no son muy abundantes en nuestro país, aunque en otros ámbitos culturales estén mejor desarrollados. En esto reside también la originalidad de la autora; en introducir nuevas perspectivas para la filosofía académica en España. Esta obra es fruto de cinco años de intenso trabajo en el Instituto de Filosofía del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, y con estancias prolongadas de investigación en dos centros punteros en la investigación multidisciplinar sobre danza en Europa: el *Département Danse* de la Universidad París 8 y el *Institut für Theaterwissenschaft* de la Universidad Libre de Berlín, instituciones ya consolidadas donde se desarrolla un trabajo multidisciplinar en el contexto de facultades de Filosofía y Humanidades.

Quiero recalcar la interdisciplinariedad, la pluralidad de perspectivas y la polifonía de este libro. Además de la relación entre filosofía y danza, la investigación avanza en el análisis de los autores ya señalados (Nietzsche y Warburg especialmente), utiliza bien la metodología de los estudios visuales y la iconología, señala conexiones importantes entre la estética y la filosofía política, enlaza el análisis del texto con el análisis de la imagen, hace uso en su metodología de la perspectiva de género y realiza análisis filosóficos de obras literarias. Así, por ejemplo, estudia el relato de Heinrich Heine *Los dioses en el exilio*, en el que se expresa la fiesta dionisiaca celebrada una vez al año en medio del bosque, o también *Las bacantes* de Eurípides, tragedia que expresa un conflicto sobre la

---

<sup>3</sup> Mateos de Manuel, Victoria. *El silencio de Salomé. Seis coreografías sobre lo dionisiaco en la modernidad* (tesis de doctorado), Universidad Complutense de Madrid, Madrid, p. 16.

naturaleza de lo dionisiaco. Y el paso de la tragedia al drama moderno se estudia tanto en *Casa de muñecas* de Ibsen como en *La señorita Julia* de Strindberg, obras en las que el baile funciona como escenografía, a modo de espacio en el que se posibilita, se provoca y se desenvuelve el conflicto de los personajes. En este sentido, Victoria Mateos muestra una gran capacidad para buscar las conexiones entre temas, perspectivas y autores aparentemente muy diferentes.

Una relevancia especial tiene la conclusión politológica de su análisis de la manipulación del dionisismo en los espectáculos de masas de los Estados autoritarios de los años treinta del pasado siglo, conclusión que aboga por un análisis político —y no solo estético— de lo dionisiaco en particular y del fenómeno trágico en general. En este sentido, comparto la complejidad de la perspectiva de la autora, expresada en las siguientes palabras del final del libro: «En contra de mi inclinación estética, conmoción respecto a lo dionisiaco que posibilitó esta investigación, 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» (p. 395). Toda una declaración de principios que mueve con fuerza el impulso analítico de la autora.

Quisiera terminar este breve prólogo animando a la lectura reposada y tranquila del libro. Quien se adentre en sus páginas se verá gratamente sorprendido por la inteligente selección de temas, la claridad expositiva, la profundidad de su argumentación, la imbricación entre palabra e imagen, la multiplicidad de perspectivas y, de manera especial, por una escritura personal, con una «voluntad de estilo» propio que es muy de agradecer en los tiempos actuales movidos por la prisa en publicar, la cual suele impedir la reflexión sosegada y la escritura de calidad.

JOSÉ MARÍA GONZÁLEZ GARCÍA  
Madrid, 17 de septiembre de 2018



## Introducción

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

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

### 1. *CANCIÓN DE LAS SIMPLES COSAS*

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

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

goría suprema del pensamiento, implica en estos tiempos que corren atarse una soga al cuello?», le espetó a la Filosofía el marchante. Y ella, candorosa, 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).<sup>1</sup>

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

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

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

---

<sup>1</sup> La anécdota de la muchacha tracia es un lugar común en la historia de la filosofía al que diversos autores recurren. Peter L. Berger en *Risa redentora. La dimensión cómica de la experiencia humana* lleva a cabo una especulación geográfica refiriéndose al hecho de que la sirvienta fuera precisamente de Tracia, «la región donde se ha situado el culto a 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 en *La risa de la muchacha tracia* recorre la anécdota de la muchacha tracia y Tales en el pensamiento occidental y sitúa en la distancia entre la caída de Tales y la risa tracia la incompreensión del mundo hacia la figura del investigador teórico, recurriendo también a otros personajes históricos como Sócrates, Alfonso X el Sabio, Tico Brahe o Alexander von Humboldt.

te que, por supuesto, lejísimos queda de la realidad de lo posible y lo probable. La explicación oficial de la Historia de las Ideas dijo que Tales cayó por desatender el mundo. Así lo apuntó la rumorología de la sirvienta tracia, lo testificó Platón y lo acabaron por confirmar sus epígonos, ergo, todos nosotros. Por despistado. Por torpe. Porque creyéndose muy inteligente no fue más que un necio. Así fue Tales una y otra vez vilipendiado como el ángel caído de la filosofía. Permítame ahora, apreciado lector, delirar y apartarme brevemente de esta insistente calumnia. Será solo un momento y, además, le está a usted permitido acompañarme en tal delirio. Yo le prometo que nadie, ni siquiera la 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 «manioobra financiera» de la cosecha de aceitunas,<sup>2</sup> no se cayó de facto al pozo, sino que hizo como si cayese? He aquí la ficción, el delirio, la esperanza: Tales, justamente porque se hizo cargo de la profundidad e inmensidad del universo, no pudo más que caer. Diríase incluso que decidió, consciente y gustosamente, entregarse al desplome, y que lo hizo por coherencia, que era lo único que le quedaba ante el desajuste con la sociedad. Tales cayó para poder ponerse a la altura de sí mismo. He aquí la hipótesis de partida: Tales no tropezó involuntariamente, sino que dio un deliberado traspie.

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

---

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

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

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

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

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

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

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

---

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

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

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

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

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

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

## 2. COREOGRAFIAR EL FUROR

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

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

---

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