

MATEOS DE MANUEL, V. (2019). *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad*. Madrid: Editorial CSIC, Plaza y Valdés.

La investigación de Victoria Mateos de Manuel, *El silencio de Salomé. Ensayos coreográficos sobre lo dionisiaco en la modernidad*, es el resultado de su tesis doctoral, realizada en el Instituto de Filosofía del CSIC. Este trabajo sobre teoría estética y política de la danza se inicia con la particular historia de un traspies, que alerta de que la autora se separa de la filosofía canónica. En él presenta 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» (p. 26), pero también como partícipe del acto mismo del pensamiento al situarla no sólo como mero objeto de estudio, sino como «forma o modo de memoria gestual de la filosofía». (p. 36)

Partiendo de esta hipótesis, el texto presenta la recuperación y el declive de lo dionisiaco en la modernidad mediante cinco coreografías, enmarcadas entre mediados del siglo XIX y mitad del XX. En cada una de ellas lo dionisiaco adquiere múltiples matices, derivados de la variedad de perspectivas teóricas que la autora adopta, destacando los estudios nietzscheanos, a los que contribuye y renueva con una novedosa interpretación del concepto de lo dionisiaco, capital en la obra del filósofo alemán. Los estudios feministas y de género, y la iconología y los estudios visuales son otras de las bases teóricas en las que se cimenta esta investigación. De las imbricaciones entre ambos surge el interés de Mateos en «los significados sexopolíticos del cuerpo como parte ineludible del contenido del que una iconología ha de hacerse cargo» (p. 35).

La primera de estas coreografías se presenta en el capítulo «Salomé en el contexto

finisecular de la *mujer fatal*». Este se inicia poniendo en paralelo la construcción de la ciudad moderna y diversos procesos que se producen en ella —la internacionalización y consolidación del movimiento feminista y una mayor presencia de la mujer en la vida pública— con la cristalización de un imaginario patriarcal sobre el sujeto femenino, que desarrolló figuras muy polarizadas: el ángel del hogar frente a la mujer fatal.

Todo ello se refleja en la producción artística del momento, donde la figura de la *femme fatale* va a adquirir gran visibilidad encarnada en personajes como Salomé, cuya danza conecta con el furor dionisiaco. Esta es, junto con Herodías, protagonista de cuatro obras literarias: *Herodías* de Mallarmé (1865), *Herodías* de Flaubert (1877), *A contrapelo* de Huysmans (1884) y *Salomé* de Óscar Wilde (1893), que Mateos revisa minuciosamente para reflejar la evolución en la adquisición de autonomía de sus protagonistas. Para ello vuelve sobre varios conceptos y teóricas feministas que aluden a la mirada y el lenguaje. Así las protagonistas, en el último de estos relatos, acaban reapropiándose las metáforas masculinas del lenguaje que erotizan la realidad y el imaginario de la mujer fatal. Es exactamente este giro el que realizan diversas bailarinas entre el siglo XIX y XX, cuando al interpretar el personaje de Salomé y otras mujeres fatales consiguen la autonomía en escena, pero también, fuera de esta, ya que muchas de ellas subvirtieron los roles que se les suponía en su vida privada y pública.

La autora, en un primer momento, subraya la capacidad subversiva de la danza que se está produciendo, aunque finalmente ella misma retrocede en esta afirmación al

resaltar que el intento de la disciplina de crear una autonomía sobre el movimiento, desemboca en una domesticación del mismo que limita su vinculación con el furor dionisiaco. Pero, sobre todo, al poner de manifiesto la rapidez con la que Salomé y las bailarinas que la encarnaron, que llegaron a ser un símbolo estético-político, se precipitan en un rápido declive. Esto desemboca en la reflexión que cierra el capítulo: ¿solo se permitió la pervivencia del mito de Salomé mientras este podía ser domesticado por la mirada masculina?, ¿fue abocado al fracaso en el momento que supuso un peligro para el orden imperante?

El segundo capítulo, «Nietzsche y los modos de participación de lo dionisiaco», se sumerge de lleno en la filosofía del pensador alemán caracterizada por la dialéctica Apolo-Dioniso. Desde *El Nacimiento de la Tragedia* (1872), donde se hace referencia a ellos desde la perspectiva del «carácter agonal del binarismo sexual» (p. 117), dicha dialéctica va evolucionando hasta convertirlos en clave «ontológica y estética» (p. 115).

Nietzsche intentó reconciliar ambos órdenes al tiempo que, como pensador vitalista, se afanó en conciliar filosofía y vida. Para él la vida era equiparable al éxtasis báquico en tanto que se experimenta en el cuerpo. Este éxtasis dionisiaco no puede ser abordado por el pensamiento filosófico, que solo puede volver sobre acontecimientos pasados o quedarse en la inminencia del clímax, y tampoco expresarse por el lenguaje, que es una barrera de contención del paroxismo o, como dice metafóricamente Nietzsche en *La gaya ciencia* (1882), un modo de «bailar junto al abismo» (p. 129). La autora expone en esta metáfora una constante en los escritos del primer Nietzsche: la búsqueda de recursos para acercarse a lo dionisiaco sin sucumbir del todo a él.

Sin embargo, estos intentos no resuelven los problemas que genera el ejercicio de la filosofía: el drama de la sobreabundancia y la soledad, y lo insoportable del deseo. Esto lleva a Nietzsche en *Así habló Zaratustra* (1883-5) a abandonar definitivamente su intención de filtrar lo dionisiaco mediante lo apolíneo, lo cual genera ciertas contradicciones: este planteamiento obligaría al filósofo a abandonar su estatus de hombre que habla y escribe para entregarse al baile, lo que sitúa la danza en las antípodas de la filosofía. Sin embargo, la autora parece señalar que para Nietzsche danza y pensamiento no son opuestos y que podría ser la danza el lenguaje que finalmente permita al filósofo reconciliar filosofía y vida.

Por último, se aborda la complejidad polisémica que lo dionisiaco adquiere en la obra del filósofo alemán. Para ello, Mateos vuelve sobre *Así habló Zaratustra* y pone en relación dos metáforas, la del super hombre como estrella danzarina (p. 151) y la de «danzar con los pies del azar» (p. 152), que se refiere a lo dionisiaco como experiencia religiosa solitaria de unión metafísica con el cosmos.

El tercer capítulo, «Aby Warburg, *Pha-tosformel* y la ninfa. La desintoxicación del dionisismo» se inicia presentando a Warburg como un nietzscheano contradictorio, sobre todo en su concepción de lo dionisiaco. Nietzsche lo consideraba como un concepto metafísico y generó una dialéctica en la que los lenguajes de Apolo y Baco eran excluyentes uno del otro y, por tanto, el paroxismo no podía ser contenido en una sola imagen o en el lenguaje, solo en la danza frenética. Sin embargo, en Warburg lo dionisiaco pasa de ser una experiencia metafísica a estar inscrito en el sujeto y en el tiempo humano, produciéndose una psicologización del paroxismo. Para él, lo dionisiaco no solo está en la danza frenética, sino que se transmite como memoria

iconográfica de las pasiones humanas, formalizado en otras formas artísticas como la pintura y la escultura. Esto lo lleva a aunar los lenguajes de lo apolíneo y lo dionisíaco, considerando al primero el soporte formal en el que este último pervive.

Warburg denomina a estas imágenes que contienen lo dionisíaco *Pathosformel*. La ninfa es fundamental para la construcción de este concepto, en especial la ninfa del Renacimiento pues esta encarna lo dionisíaco y la liberación de la emoción contenida, al tiempo que se produce en ella un equilibrio entre el *ethos* y el *pathos*. La autora, haciéndose eco de Didi-Huberman, se cuestiona si esto es solo una estrategia de Warburg para la domesticación de lo dionisíaco, y si su ninfa renacentista solo es una «mujer fatal adormecida en la forma fósil de sirvienta complaciente» (p. 231), la representación «de lo reprimido bajo la forma fósil del elemento represor» (p. 231). Esta reflexión queda reafirmada en su análisis del proyecto de Warburg el *Atlas Mnemosyne* (1929). En él se recoge un catálogo de estas *Pathosformel* que permiten acercarse a Dioniso en una experiencia contemplativa, en la que el *pathos* queda filtrado por el *ethos* y lo dionisíaco domesticado.

Las consecuencias de la formalización de lo dionisíaco en las *Pathosformel* se desarrollan en direcciones opuestas: por un lado, estas permiten que lo dionisíaco pueda afectarnos no solo desde la inmediatez de la vivencia, sino en la distancia histórica, por el otro, nos hablan de su decadencia materializada en la ninfa barroca, en la que se produce un vaciamiento del gesto en pro de una teatralización de las pasiones.

El capítulo cuatro «Bacantes de Salón. De la tragedia al drama moderno», se inicia presentando el nuevo régimen de la mirada que coloniza todos los ámbitos de la vida. En relación con ello la autora recupera

sabiamente la iconografía de Susana y los viejos para interpelar al lector como espectador de la obra de arte y, por tanto, como cómplice de este nuevo régimen.

El grueso del capítulo se dedica al paso de la tragedia clásica al drama moderno y a la domesticación de lo dionisíaco, reflejada en el baile que se convierte en un acto social para ser mirado. Dicho giro y sus rasgos se introducen por medio de la comparación de *Prometeo Encadenado* de Esquilo, todavía perteneciente a la tragedia griega, *Las Bacantes* de Eurípides, señalada por Nietzsche como ejemplo de este giro en el propio género trágico griego y *Los dioses en el exilio* (1853) de Heinrich Heine. En esta última, los rasgos que caracterizan este paso alcanzan su punto álgido: se pone en duda el régimen divino de lo dionisíaco que acaba por incluirse en un régimen psicoanalítico, los personajes se mueven impulsados por deseos miserables e impúdicos y, sobre todo, se pone de relieve la perpetuación del nuevo régimen de la mirada, que lejos de ser castigada supone la reconfiguración de la experiencia dionisíaca al servicio de los fisgonas.

El capítulo se cierra poniendo atención en dos nuevas obras teatrales, *Casa de muñecas* (1879) de Henrik Ibsen y *La señorita Julia* (1888) de August Strindberg. Estas dan nombre al epígrafe, pues se identifica a sus protagonistas con bacantes de salón, cuya danza es ejemplo perfecto de la domesticación de lo dionisíaco en la modernidad y reflejo del orden social heteropatriarcal y burgués. Mateos genera un hilo conductor muy sugerente a partir de varios infinitivos verbales, sobre los que aplica las teorías feministas y de clase, para remarcar la importancia que adquiere la «gestión sexopolítica de los cuerpos» (p. 295) en el paso de la tragedia al drama moderno: estas bacantes bailan para *complacer*; van a *ensayar* el baile para adaptarlo a la mirada

y *atemperar* todo aquello que en él excede los movimientos socialmente codificados — lo que borra todo rastro de delirio báquico de la danza—, estas coreografías las van a *aislar* en el ámbito privado y remarcar los roles que se les asigna, así como *aislar* a los personajes que intentan subvertirlos, se va a *estigmatizar*, *patologizar* y *aniñar* el comportamiento de las protagonistas que se sale de las normas sociales, aboliendo su autonomía.

La investigación se cierra con «Sociología de lo dionisiaco. El ordenamiento de lo informe en la sociedad de masas», que se introduce en las coreografías de masas que surgen de la capitalización de lo dionisiaco y su instrumentalización por los totalitarismos. Esto, a partir de la lectura de *El hombre y lo divino* (1973) de María Zambrano, se pone en relación con la decadencia de lo trágico, producida por la disolución progresiva de lo divino en lo humano y que lleva al ser humano a quedar despojado de los rasgos de la resistencia y la medida, los cuales evitan que la fuerza estética de lo dionisiaco sea fagocitada por parte de la industria cultural y los totalitarismos. Dicha cuestión nos introduce en los planteamientos teóricos de Siegfried Kracauer, que pone el foco en la industrialización como elemento clave de la decadencia del espíritu trágico. Esto no responde ya a la pérdida de lo divino, sino de lo humano mismo, que queda subsumido por aquello de lo que alguna vez se valió, la técnica.

Además, Kracauer, en textos como *El ornamento de la masa* (1927), se sirve de la danza para entender la estructura social de la modernidad y la ordenación ornamental de las masas. Este filósofo pone el punto de mira sobre las *Tiller Girls* que, para ocultar la ideología, hacen uso de una organización de la masa basada en el placer ornamental. El baile de las *Tiller Girls* a primera vista

elimina cualquier ideología al centrarse en el disfrute formal, pero en realidad enmascara la ideología capitalista y es instrumentalizado por la Industria Cultural. Además, de la estética de estas coreografías se deduce la concepción del cuerpo que se tiene en las sociedades capitalistas, que solo importa en tanto que pieza de un engranaje mayor.

El nacionalsocialismo también hizo uso de la gestión de la masa basada en el placer ornamental, así como de otras estrategias estéticas que quedan reflejadas en los films *Der Triumph des Willens* (1935) y *Olympia* (1935) de Leni Riefenstahl: utilización de la danza para la estetización de la política, la presentación del cuerpo desnudo para exaltar la belleza aria, el uso del misticismo y el arcaísmo para dotar al nacionalsocialismo de una aura de tradición, la evocación a lo dionisiaco a través de tintes festivos y el intento de separar la masa del caos acercándola a la ordenación ornamental.

Para concluir, cabe destacar que en el desarrollo de estos capítulos queda reflejada la exhaustiva recopilación de referencias, no solo filosóficas, sino también a las artes visuales y escénicas, a la literatura, a la cultura popular más actual —se hace referencia al *twerking* y a las discotecas como nuevo templo de lo dionisiaco— y, sobre todo, a un sinfín de coreógrafos, bailarines y corrientes dancísticas, imposibles de abarcar en esta reseña. Esta multitud de referencias permite a la autora generar relatos que se superponen y que tienen como hilo conductor —además de la danza, que es objeto central de la investigación—, conceptos e ideas cuya aparición se hace recurrente: las referencias a la mirada y las relaciones de poder que se generan en torno a ella, los juegos de palabras y remisiones al lenguaje, y sobre todo las ideas y textos de Nietzsche que no únicamente aparecen en el capítulo dedicado a este filósofo.

Esto reafirma, como ya mencionábamos en la revisión metodológica de la investigación, que Nietzsche es uno de los máximos referentes para Mateos. Quizás por ello en los capítulos iniciales deposita tantas esperanzas en la capacidad subversiva de lo báquico, sobre todo, en su régimen estético. Sin embargo, la autora no se encierra en una alabanza ciega de lo dionisiaco, consigue plasmar con claridad las causas y consecuencias de su decadencia y acaba concluyendo que constituye un régimen tiránico, más aún si solo nos centramos en su experiencia estética «cómplice silenciosa del declive y de la manipulación de lo dionisiaco a través de la instrumentalización de sus estructuras» (p.

397). Por tanto, es necesario interpelar el régimen de lo dionisiaco desde la filosofía política y la ética aplicada a la acción.

Por último, conviene subrayar que esta investigación permite ampliar los horizontes epistemológicos, los marcos teóricos y los objetos de estudio tanto de la filosofía como de los estudios de danza, y se introduce en un terreno del conocimiento que en España todavía se encuentra poco explorado. Todo ello hace que este libro sea de obligada lectura para aquellos que se adentran en este campo de estudio.

*Blanca Molina Olmos*  
(Universidad Autónoma de Madrid)

VÁZQUEZ GARCÍA, F. (2021). *Cómo hacer cosas con Foucault. Instrucciones de uso*, Madrid: Dado Ediciones, 238 pp.

El propósito confesado de este reciente libro de Francisco Vázquez, uno de los mejores conocedores de la obra del pensador de Poitiers, es “ofrecer una guía válida para orientar al investigador en ciencias sociales o humanidades en la utilización de la *metodología arqueogenealógica* sugerida por Michel Foucault”. Un método en el que se unen dos polos: el arqueológico (análisis de las formaciones discursivas) y el genealógico (que explora los discursos y sus transformaciones afrontándolos como tecnologías de poder ejercidas sobre uno mismo y sobre los otros). Y ese propósito lo realiza mostrando la instrumentalización personal que ha ido realizando de esta “caja de herramientas” a lo largo de sus obras en torno a la historia de la sexualidad en España. Porque, como advierte Vázquez, no basta con conocer esta metodología o entrenarse en su manejo, sino que exige conocer la obra de Foucault, la gestación y utilización de sus herramientas

en sus coordenadas históricas, y adaptarlas y ponerlas a prueba críticamente en cada nueva problematización histórica. Por ello, Vázquez no se limita a mostrar la utilidad de las herramientas que ha ido modelando en su “taller filosófico”, sino que nos ilustra en su manejo, mediante ejemplos tomados principalmente de su último trabajo (*Pater Infamis*, 2020, Madrid: Cátedra).

Como el propio Francisco Vázquez señalaba en una entrevista (*Con-Ciencia Social*, n.º 17, 2013, 117), su puesta a prueba de la “caja de herramientas” foucaultiana ha sido siempre desarrollada en su obra en contraste y colaboración con los historiadores. En los estudios empíricos que ha realizado sobre problemáticas como la prostitución, el homoerotismo o el hermafroditismo en España, Vázquez ha colaborado con historiadores como Andrés Moreno Mengíbar y Richard Cleminson. Además, su recepción de la obra de Foucault se realizó desde sus