Prefacio[1]

«Coreoteca», título que pone nombre a este trabajo colectivo, fue inicialmente el término sobre el que publiqué un artículo en el número 11 de la revista *Escena Uno* en enero de 2020[2]. Era la forma socorrida que tenía, en tiempos de investigación precaria y predadora, de dejar un trazo visible de este proyecto que se venía pergeñando desde 2016, año en que junto con las investigadoras Ibis Albizu, quien había defendido una excelente tesis sobre el racionalismo cartesiano ese mismo año en la Universidad Complutense de Madrid, y Olaya Aramo, entusiasta impulsora de la iniciativa, comenzamos a organizar el que propuse como «Entreacto I. Intervalos estéticos entre danza y filosofía» y, finalmente, acabó siendo el Congreso Internacional de Filosofía de la Danza, tal y como Olaya Aramo lo había planteado en sus primeros correos electrónicos[3]. Con este artículo, se trataba de acuñar semánticamente un término que, si bien ya ha utilizado en español la compañía Zig Zag Danza o Javier Latorre para archivar sus obras coreográficas en internet, e incluso da nombre en francés (*coreothèque*) a una plataforma de danza ubicada en Delhi,

1 La edición de este libro colectivo se ha llevado a cabo en el marco del proyecto de I+D+i titulado *Tras los pasos de la Sílfide. Una historia de la danza en España, 1836–1936* (PGC2018–093710–A–I00), Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades – Agencia Estatal de Investigación.

2 Mateos de Manuel, V. (2020). Profesión: coreotecaria. *Escena Uno. Escenografía, dirección de arte y puesta en escena*, 11, s.p.

3 Sobre la disciplina de la filosofía de la danza en España, acúdase a las siguientes publicaciones pioneras: cada uno de los siete volúmenes publicados entre 2009 y 2018 por la colección «Cuerpo de letra», perteneciente a Mercat de Les Flors y el Institut del Teatre; también la publicación de Magda Polo Pujadas, Roberto Fratini Serafide y Bárbara Raubert Nonell titulada *Filosofía de la danza* (Universidad de Barcelona, 2015).

no se había planteado aún como entrada enciclopédica que requiriese de una contextualización detallada y cierto empeño de definición.

Coreo-, del griego *khorós* y del latín *chorus*, palabra que se refiere tanto a la idea homérica de la corea –baile grupal en círculo–, como al coro de la tragedia griega o *triúnica choreia* (término propuesto por Zielinski), ese acontecimiento escénico en que poesía, música, palabra y movimiento acaecían al unísono[4]. Añadamos ahora un nuevo segmento morfológico: *-teca*, del griego *thēkē*, que viene a significar 'caja' o 'armario'. Ergo, *coreoteca* (sustantivo femenino): dícese de todo aquel archivo o repositorio de danza; *coreotecario* (sustantivo masculino genérico): dícese de aquel oficio cuya misión es la conservación de la danza en particular y de las artes en general.

No era asunto baladí este intento por rescatar del limbo tal palabreja y proceder al debido acristianamiento: la conservación de la danza tiene que ver, entre otros, con un problema de soporte o medio de conservación y, por ello, es un campo esencial para investigaciones no solo referentes a la historia del arte sino, principalmente, propias de la estética filosófica. Veamos por qué.

En la naturaleza de la danza reside una extrañeza ontológica que pondría el vello de punta a la pretendida coherencia parmenídea del ser: frente a otros formatos artísticos como la pintura, la escultura o el libro, en el caso de la danza no hay una diferencia clara entre el sujeto y el objeto de la obra de arte. Frente a la diferencia meridiana entre pintor y pintura, o escultor y escultura, la danza es simultáneamente en y por el cuerpo. Si hacemos uso de la terminología aristotélica, diríase que en ella la causa eficiente (el cuerpo que baila), la causa material (el cuerpo que se baila) y la causa formal (el cuerpo bailando) coinciden[5]. El cuerpo bailarín es paralelamente soportador, soporte y soportado, produciéndose una superposición, cuando no identificación, entre artista, ejecución y obra. Como pueden ustedes observar, nos encontramos en el tratamiento filosófico de la danza ante una suerte de aristotelismo wagneriano.

Mas ahí no acaba la extrañeza que la danza produce a nivel ontológico. Una vez concluido el baile, salvo en contados casos de debate de plena actua-

[4] Véase Tatarkiewick, W. (1987). *Historia de la Estética. I. La Estética Antigua*, traducción de Danuta Kurzyca, Rosa Mª Mariño Sánchez–Elvira y Fernando García Romero. Madrid: Akal, p. 23; Oliva, C. y Torres Monreal, F. (1990). *Historia básica del arte escénico* (p. 35). Madrid: Cátedra.

[5] Para una profundización en la teoría causal artistotélica, véase Aristóteles, *Metafísica* V, 2, 1013a24–b29, (trad. V. García Yebra), Gredos, citado en J. M. Navarro Cordón y T. Calvo Martínez (Ed.) (1982). *Textos filosóficos. Antología* (p. 80). Madrid: Ediciones Anaya.

lidad como el *screendance*[6], no persiste un producto acabado y exponible al modo de la pintura, la escultura o el libro. Estos tres son modos de expresión en que la obra de arte reside y, asimismo, conserva su significado y potenciales interpretaciones en un producto que se puede circunscribir y diferenciar de otros a través de la preservación de su causa formal (el libro, el contenido lingüístico) y material (el papel, la lengua) en un mismo y único soporte. Por el contrario, el «ser de la danza» se conserva en formas de «no–ser danza», produciéndose una suerte de metátesis entre las artes que resignifica toda disquisición escolástica posible sobre la separación tangencial entre formatos estéticos y sus cánones. Una vez acabada la interpretación escénica, si bien no desaparece el cuerpo, sí lo hace la causa material (el cuerpo que se baila). Asimismo, la causa formal (el cuerpo bailando) permanece no a través de sí misma, sino por medio de un acto de deslocalización; es decir, a través de otros amparos estéticos que poco o nada tienen que ver con el acto primigenio del cuerpo en movimiento y que generan una construcción comunitaria de la memoria e historia de la danza, cuya autoría es de muy compleja determinación. Fotografías, dibujos en vasijas, apuntes, grabados, cuadros, partituras de notación cinética, cine, vestuario, reseñas de espectáculo, pasajes entreverados en tramas literarias, metáforas en la historia del pensamiento o, incluso, la transmisión oral a través de la enseñanza de cuerpo a cuerpo son algunos de estos soportes o deslocalizaciones de la danza. Por ello, puede decirse que ésta, la de la danza, es una extraña y abracadabrante fuerza económica: como en la teoría psicoanalítica del deseo, su valor –y su existencia– residen en su permanente transformación, circulación y fluctuación. El ser de la danza se instala sobre su transformación, en un carácter de metamorfosis: en sus modos de no–ser. En consecuencia, podría decirse que el empeño de conservación de la danza no es más que el vicio profesionalizado de la nostalgia, una suerte de complacencia y placer en la imposibilidad: *voluptas dolendi* en rama.

¿Cómo conservar y retener, pues, aquello que permanentemente muda y cuya potencia de ser reside precisamente en su metamorfosis a acto de no–ser? A través de la exposición de esos trazos fantasmagóricos en sentido psicoanalítico: no de la danza en sí, inexistente ya en cuanto que «acontecimiento» (una teoría del *Ereignis*), sino de sus síntomas –en el mejor de los

[6] Véase Guy, P. (2016). Where is the coreography? Who is the choreographer? Alternative Approaches to Choreography through Editing. En D. Rosenberg (Ed.), *The Oxford Handbook of Screendance Studies* (pp. 591–610). Oxford: Oxford University Press.

casos–, o de sus fetiches –en el peor–: allí donde ya solo queda, abandonado de tradición y sentido, un objeto artístico clausurado e inerte. El proyecto de la coreoteca es, en consecuencia, una forma de estética y conservación tanto psicoanalítica como benjaminiana: mostrando la emergencia del elemento represor –por ejemplo, una *revue* de espectáculo de Gautier en 1830 sobre el baile de la cachucha de Dolores Serral y Mariano Camprubí[7]– se apunta o, a lo sumo, se deja intuir el inaugural escenario reprimido –la danza acontecida desde la perspectiva deseante del escritor–. Es decir, mostrando esta guardarropía textual –las reflexiones de los diversos autores (tómese este género gramatical por un masculino eunuco) que aquí se presentan– apuntamos hacia el subtexto o desnudo –la danza–. Todo ello a sabiendas de que, quizás, como en el caso de aquel fetichista fallido, dígase Karl Kraus en 1908, todo acabe en incorrectísima retranca: «Il n'y a pas d'être plus malhereux sous le soleil qu'un fetichiste qui inaguit après une bottine et qui doit se contenter d'une femme entière»[8].

Este libro es, por lo tanto, una inicial selección de nueve charoladas calzas de trapero que dan cuenta de que, si bien el origen es ya irrecuperable y se ha desvanecido, este, no obstante, tuvo lugar y permanece como sombra, pues en la experiencia de carestía se deja decir ya no el sujeto–objeto primigenio sino, precisamente, aquello que nos seduce: su estela, aliento o aura. Los textos que ustedes encontrarán en este volumen son, precisamente, el fruto madurado de una selección de ponencias que llevamos a cabo las tres organizadoras de la primera edición del congreso en 2017, la cual tuvo lugar en las Facultades de Filosofía y Bellas Artes de la Universidad Complutense de Madrid con el apoyo del Instituto de Filosofía del CSIC. Este libro es, por lo tanto, un archivo, tal y como indica el subtítulo del volumen, mas lo es en su sentido más propiamente derrideano: un intento de dar soporte fuera del cuerpo a la danza, de dotarla de un «arkhé», un «allí donde», «un abrigo», un «lugar desde el cual el orden es dado principio nomológico»[9].

Abordando el problema de la huella iniciamos precisamente este volumen con una primera sección titulada «Cuestiones historiográficas». Esta aborda, como bien señala su título, diversos problemas historiográficos –y también

7 Navarro García, J. L. (2010). *Historia del Baile Flamenco. Volumen I* (pp. 201-202). Sevilla: Signatura Ediciones.

8 Karl Kraus en Assoun, P.-L. (1994). *Le fétichisme* (p. 42). París: Presses Universitaires de France.

9 Derrida, J. (1996). *Mal de archivo. Una impresión freudiana* (p. 17), (Trad. Paco Vidarte). Madrid: Trotta.

metodológicos– de la filosofía de la danza, los cuales tratan de desmitificar ciertos presupuestos asentados en el campo y abrir necesarios espacios de debate. En primer lugar, Miguel Ballarín lleva a cabo una exposición bibliográfica comentada, sobre la que sustenta un detallado ejercicio de reflexión, contra un extendido prejuicio histórico en el campo de los estudios sobre danza: el ninguneo sistemático que, supuestamente, habría sufrido esta disciplina por parte de las humanidades. Lo que muestra el amplio análisis de archivos textuales por parte de este autor es precisamente lo contrario, tal y como concluye el capítulo: que «no ha de confundirse la ausencia de menciones explícitas a bailes concretos por parte de autores canónicos con una falta de referencias implícitas a tales bailes en los sistemas artísticos y categorías estéticas de esos mismos pensadores» (p. 35).

A continuación, siguiendo esta línea de revitalización del carácter filosófico por derecho propio de la danza, Xavier Escribano reivindica la esfera del arte como lugar que no se encuentra en oposición al pensamiento sino que, por el contrario, es espacio de producción de sentido y reflexión. Lleva a cabo esta tarea a través de un desenfoque temático: sacando la danza de la historia de la estética para reintroducirla en la historiografía fenomenológica, con especial énfasis en Merleau-Ponty, artículo que complementa y profundiza con el cuidado volumen colectivo que ha editado en 2019 con la editorial Síntesis y en el que participan figuras de relevancia en el campo fenomenológico hispanohablante de la corporalidad, como son Agustín Serrano de Haro o Ariela Batán[10]. Al respecto, la perspectiva del texto de Xavier Escribano y la del artículo de Marie Bardet, presente en la tercera sección de este libro, entran en un fructífero debate que avivará la reflexión lectora: mientras que Escribano, retomando en clave merleau–pontiana la lectura de la danza en *El alma y la danza* de Valéry (1923), recupera la noción de un «yo natural» y propone una comprensión de la danza como retorno a un origen pre–cotidiano y una «corporalidad animada» (p. 53), Bardet plantea una lectura deleuzeana de la danza en la que toda compactibilidad del yo queda disuelta en una mera conjunción de relaciones sin nudo gordiano ni univocidad escópica.

Por su parte, Pedro Penuela, quien cierra esta primera sección temática, nos propone un ensayo creativo sobre las nociones de huella y fantasma en la historia de la danza, analizando tres casos de estudio disciplinar: *contact improvisation*, *Tanzteather* y *butoh*. Su reflexión muestra que la cuestión de la

[10] Véase Escribano, X. (Ed.) (2019). *De pie sobre la tierra: caminar, correr, danzar. Ensayos filosóficos e interdisciplinares de antropología de la corporalidad*. Madrid: Síntesis.

citación y configuración de una tradición de sentido en la danza –tal y como fue el caso de Kazuo Ohno con Antonia Mercé «La Argentina»– emerge en un contexto de espectralidad en el que tanto la noción de ausencia como la de presencia son inevitablemente paradójicas, y el significado de nociones fundamentales para la estética filosófica como «autenticidad», «inspiración», «citación» o «copia» se desdibujan. En la danza se produce, frente al concluyente concepto de autoría y propiedad intelectual en la legalidad vigente, una revalorización de la ambigüedad como espacio sin necesidad de resolución y, en consecuencia, una problematización enjundiosa, aunque también lacerante, sobre la circunscripción de los derechos de autor y el significado del amenazante término «plagio» (del latín *plagium*, originariamente «apropiación de esclavos ajenos»).

La segunda parte del libro, titulada «Estudios de género», presenta tres propuestas desde la perspectiva de un «feminismo expandido», término acuñado por Paul B. Preciado para referirse a una comprensión amplia y desencorsetada de la progenie feminista, que trata de atender tanto a las contradicciones internas del movimiento como a las diversas corrientes de teorización de ese foco de atención que ha venido a llamarse «perspectiva feminista», en la que también se encontrarían la teoría *queer*, la teoría *crip* o los estudios poscoloniales.

Abre esta sección el artículo de Eloy V. Palazón, quien retoma la cuestión de la espectralidad desde una perspectiva distinta a la de Pedro Penuela. Aplicando las categorías de Gere (2004), que definieron las así denominadas «danzas del SIDA» en los años ochenta, Palazón analiza la obra coreográfica de Aimar Pérez Galí titulada *The Touching Community*. Palazón desarrolla en su artículo la idea de que, aunque «los avances de la industria farmacológica han hecho que la propagación del virus pueda ser contenida y que el desarrollo del síndrome sea cada vez más minoritario» (p. 78), la obra de Pérez Galí puede aún formar parte de la categoría propuesta por Gere. A través del VIH–SIDA se produjo una refundación en el contexto contemporáneo tanto del imaginario medieval de la danza de la muerte como de los episodios de coreomanía, temas que ya aparecen en el sobrevuelo del fantasma sifilítico en el *fin de siècle* en obras de teatro como *La ronda* de Arthur Schnitzler (1897). El artículo de Palazón muestra un temor psicoanalítico comunitario en el que pugnan los conceptos de sujeción/identidad y exposición/apertura: la dualidad en cada individuo entre el miedo al desdibujamiento de sí (Tánatos) y la necesidad de generar vínculos de piel que emborronen la frontera entre sujetos (Eros).

Prosigue esta sección Fernando López Rodríguez, quien presenta un análisis del cuerpo como «somateca», término también propuesto por Paul B. Preciado en 2012 para referirse a la forma dérmica de textualidad en que la comprensión del cuerpo excede el ámbito biológico para integrarse en una genealogía de corte foucaltiano. López desarrolla una suerte de fenomenología descriptiva del «cuerpo flamenco» (pp. 95-105) más allá de la distinción sexo–política entre un baile (femenino) «de cintura para arriba» (p. 101) y un baile (masculino) esencialmente percutor, «de cintura para abajo» (p. 101). En este intento por exceder ese límite epistemológico de género, López Rodríguez llega a la conclusión de que sí ha existido en el «cuerpo flamenco» una construcción genealógica masculinizante y popular. Asimismo, este autor abre un espacio de comprensión de la idea de consenso desde el marco flamenco, noción sobre la que Olaya Aramo –quien ha troquelado el término de «consenso somático» frente a la popularización de la noción feminista de «consenso verbal»– está investigando actualmente desde el *contact improvisation*. El juego flamenco, desde la perspectiva de López Rodríguez, plantearía la libertad, frente a una idea de confusión carente de límites, como un espacio que ha de darse y solo puede darse en el marco de unas reglas de juego. Dice así este autor:

> Los flamencos improvisan en el interior de un marco rítmico, melódico, gestual y coreográfico que posee «fuerza de ley»: de alguna manera, se coaccionan entre sí para dotarse mutuamente de un espacio de «libertad» (p. 103).

A la propuesta de López Rodríguez sucede el texto de una servidora, el cual cierra esta segunda sección. Se trata de un análisis del papel de la danza en la obra de un nietzscheano: Thomas Mann y su *novella* de 1903, *Tonio Kröger*. Trato con ello, en primer lugar, de ampliar la noción de textualidad corporal e incluir en ella la literatura como lugar indispensable de la memoria de la danza. En segundo término, el texto funciona como una crítica al ensueño nietzscheano del superhombre–filósofo–bailarín que causó gran impacto en el *fin de siècle*: Isadora Duncan, por ejemplo, se inspiró en el *Übermensch* nietzscheano para construir la figura de la «supermujer». Ésta encarnaba el sueño femenino de una aristocracia estética cuya fuerza estribase no en su poder económico o su posición en la escala social, sino en la posesión de una sensibilidad extrema que condujese a identificar arte y vida. *Tonio Kröger* es el fármaco frente a esta hipótesis, argumentándose en esta obra una oposición sexopolítica entre las letras y la danza: frente al melifluo aburguesamiento de la comunidad que danza en

Thomas Mann, ahora la «hipersensibilidad» no cae del lado del bailarín sino del escritor, quien considera que su oficio no es un don jubiloso que merezca elogio sino, más bien, un castigo divino que hace del intelectual, inevitablemente, un disidente irredento frente a la lacayuna cortesía de la danza.

La tercera y última sección, titulada «Dualismos», contiene tres textos que adoptan una perspectiva crítica y contemporánea respecto a esta cuestión, tratando de reescribir el binarismo cuerpo–alma o, incluso, ampliando la noción pensable del dualismo más allá del cartesianismo. En primer lugar, Rebeca Mateos Morante recupera la noción de ensayo como parte de la obra coreográfica. El concepto de ensayo está ya acuñado para la historia del pensamiento desde Montaigne en el siglo XVI. Éste supuso una defensa de una mayor autonomía y libertad en los procesos de reflexión y escritura, frente a anteriores y apolilladas formas discursivas del medievo, fuertemente mediadas por el argumento de autoridad y la estructura lógica, como podían ser las sumas y las sentencias. Del mismo modo, existe también el papel del ensayo en la danza como lugar por derecho propio de este arte, debiendo adquirir esta parte del proceso creativo una idiosincrasia propia que eleve y reconozca el papel del entrenamiento fragmentario, lo inacabado, inconcluso o en curso para la constitución de una estética del movimiento. Mateos Morante trabaja en su propuesta textual la noción de «dualismo especular» para desarrollar, desde una perspectiva lacaniana, la compleja relación entre presentación y representación en la relación del bailarín con el espejo durante los ensayos desde un caso de estudio: el discipulado de uno de los mitos institucionales de la danza española, Guillermina Martínez Cabrejas «Mariemma».

Prosigue esta sección un artículo de Herminia Pagola, investigadora especializada en el pensamiento de Eugenio Trías, quien hace una lectura de la danza desde el concepto de «filosofía del límite» en este filósofo y escritor español. La filosofía de Trías cae del lado del nietzscheanismo a través de la refundación de la polaridad Apolo–Dionisos: la danza es entendida como una experiencia del límite con «alzado ético» (pp. 147-165); es decir, una expresión de la singularidad y de la enajenación del sujeto que es producto de una pasión que nada tendría que ver, por ejemplo, con el imaginario ortopédico asociado al *ballet* y su manifestación como mera espectacularización del poder político, cuestiones que Ibis Albizu ha analizado en profundidad en su estudio de las relaciones entre danza y racionalismo cartesiano.[11] Pagola,

[11] Véase Albizu, I. (2017). La impronta matemática del ballet: entre el cuerpo artístico y el cuerpo deportivo. *Bajo palabra. Revista de Filosofía*, II Época, pp. 93–102; Albizu, I. (2016). *El surgimiento del racionalismo cartesiano en la teoría de la danza barroca: de Arbeau a*

exponiendo la línea trazada por Trías, presenta la danza, a partir de este autor, no como una forma de exceso a la racionalidad, sino como una expresión de racionalidad en el límite que tiene ecos, a mi modo de ver, con la noción de lo sublime matemático kantiano y, asimismo, con el concepto de lo impolítico en Roberto Esposito: aquellas formas de subjetividad que no consiguen ser reducidas o asimiladas ni al engranaje social y político, ni tampoco a la plena peculiaridad del sujeto.

Cierra esta tercera sección, y también este libro, el trabajo de la reconocida investigadora Marie Bardet, quien ha sido a lo largo de estas dos ediciones del congreso, la segunda en 2019 con sede en Centro Danza Canal y UNED, una de sus *key speakers*. Partiendo de la correspondencia entre Elisabeth de Bohemia y René Descartes, intercambio textual del que es gran conocedora por ser la editora de su publicación en español con la editorial Cactus, Bardet propone una superación del dualismo alma–cuerpo a partir de la noción de gesto como «relación no entre dos objetos constituidos, sino entre dos relaciones en curso» (p. 171), «como un modo de pensar en términos de "relaciones de relaciones" más que de sustancias» (p. 171). Es un capítulo que nos introduce en la historiografía francesa de la estética de la danza a través de la mención a relevantes académicas internacionales en este ámbito como son Isabelle Launay, Laeticia Doat, Marie Glon, Isabelle Ginot o la propia Marie Bardet, quienes convocan la centralidad del gesto para repensar la danza. En ello se contempla el fuerte influjo del concepto de *Pathosformel* de Aby Warburg, cuyo pensamiento ha enraizado en la academia francesa a través, principalmente, de Georges Didi–Huberman[12]. A partir de su idea de «pe(n)sar el gesto» (pp. 167-182), el texto de Bardet reescribe, además, los conceptos de reflexión y peso/gravedad que aparecen con tintes peyorativos en Nietzsche, quien tilda al pensamiento de gravoso, de «espíritu de la pesadez» frente a la gratificante ligereza del baile y de la vida en *Así habló Zaratustra*.

Mas no es ésta, la idea de la refundación y enciclopedización del gesto como modos de superar la creciente automatización de la subjetividad y aletargamiento de la vida, un planteamiento que aparezca con exclusividad en Bardet. Por el contrario, esta perspectiva sobrevuela todos los artículos

Feuillet pasando por la "Académie Royale de Danse" de Luis XIV [tesis doctoral]. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

12 Véase Didi–Huberman, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg.* Madrid: Abada Editores; Didi–Huberman, G. (2010). Atlas. Portar el mundo entero de los sufrimientos. En *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestas?* (pp. 50–116). Madrid: Publicaciones del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

aquí recogidos: acciones como «mirar», «tocar», «con–mover» o «ensayar» son lugares comunes en este volumen colectivo. Quizá es que, simplemente, como señalan Hogues y Weiss y recoge en su texto Pedro Penuela (p. 66), hablamos de danza porque no hemos encontrado aún otro «concepto paraguas» más adecuado bajo el que dar nombre y conservar los infinitos e insignificantes momentos de dolor y goce que, en la cotidianeidad, experimenta cada uno de nuestros cuerpos.

He aquí, pues, esta iniciática coreoteca: muestrario de nimios placeres. Y nimios suplicios.

Madrid, a 17 de octubre de 2019
Victoria Mateos de Manuel