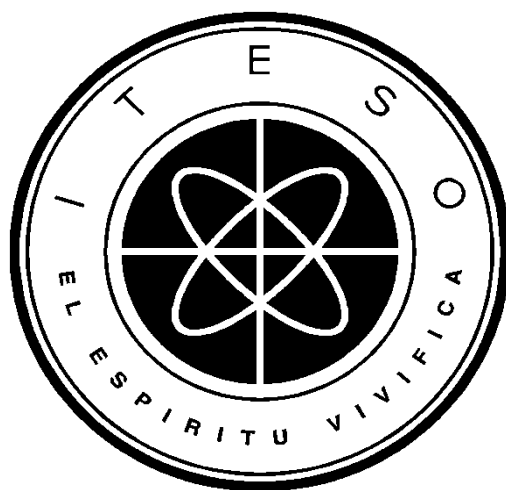


**INSTITUTO TECNOLÓGICO Y DE ESTUDIOS
SUPERIORES DE OCCIDENTE**

RECONOCIMIENTO DE VALIDEZ OFICIAL, ACUERDO S.E.P. NO. 15018
PUBLICADO EN EL DIARIO OFICIAL DE LA FEDERACION
EL 29 DE NOVIEMBRE DE 1976.



DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
LICENCIATURA EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES

INTERPRETACIÓN FILOSÓFICA DEL CONCEPTO DE *TÉCNICA* EN HEIDEGGER
COMO CLAVE DE APROXIMACIÓN A LA DANZA MODERNA

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN FILOSOFÍA Y CIENCIAS SOCIALES
PRESENTA
MÓNICA ITZEL MARTÍNEZ RAMÍREZ

TLAQUEPAQUE, JALISCO, JUNIO DEL 2025.

Expreso una profunda gratitud a mi directora de tesis, la Dra. Mariana Méndez Gallardo; a los lectores de mi tesis, el Dr. Demetrio Zavala Scherer y el Dr. Pedro Reyes Linares; a mis profesores de filosofía, en especial al Mtro. Carlos Sánchez Romero, a mis amigos y familia por su inestimable confianza, aliento y guía.

“Casi todo lo importante es difícil”.

R. RILKE.

RESUMEN

La presente tesis propone el concepto de *técnica* de Heidegger como una clave de aproximación a la danza moderna. Para tal propósito, la autora sostiene los siguientes postulados:

- i. El arte es técnica (*Τέχνη*).
- ii. La *Τέχνη* es esencialmente creación (*ποίησις*).
- iii. Se sigue desde el pensamiento de Heidegger que el arte es fundamentalmente *ποίησις*.
- iv. Por tanto, lo propio de la danza moderna (XVI-XX) consiste en ser el lugar de apertura del ser (*ποίησις*) que inaugura y sostiene la Época moderna.

PALABRAS CLAVE

Danza moderna, Heidegger, técnica, *Ποίησις*, *ἀλήθεια*.

ABSTRACT

This thesis proposes Heidegger's concept of *technique* as a key for approaching modern dance. For that purpose, the author advances the following claims:

The postulates of my thesis are as follows:

- i. Art is *techné* (*Τέχνη*).
- ii. *Techné* is, in essence, creation (*ποίησις*).
- iii. It follows from Heidegger's thought that art is fundamentally *poiesis* (*ποίησις*).
- iv. Therefore, what is proper to modern dance (16th–20th centuries) lies in its being the site of the opening of Being (*ποίησις*) that inaugurates and sustains the Modern Epoch.

KEY WORDS

Modern dance, Heidegger, technique, *Ποίησις*, *ἀλήθεια*.

ÍNDICE

Introducción	6
<i>Sobre mis postulados</i>	6
<i>De la Época Moderna</i>	8
§ 1. De la crítica a la metafísica moderna	9
§ 2. De la crítica al humanismo	12
§ 3. De la crítica a la estética	13
Capítulo primero. De la <i>Época técnica</i>	15
§ 1. De la técnica como el modo destinador	16
§ 2. De la verdad griega como <i>ἀλήθεια</i>	21
Capítulo segundo. De la técnica como esencialmente creativa	25
§ 1. Del <i>ser-obra</i> de la obra de arte	26
§ 2. De la <i>Ποίησις</i>	27
§ 3. Pensar el arte es cuidar del arte	31
Capítulo tercero. La danza como <i>Ποίησις</i>	35
§ 1. De lo propio de la danza moderna	36
§ 2. Del ballet como danza moderna	37
<i>Louis XIV</i>	37
<i>Vagánova</i>	50
§ 3. De la danza moderna del siglo XX	58
<i>Duncan</i>	58

<i>Graham</i>	60
<i>Bausch</i>	63
Conclusión	72
§ 1. De la divinización del arte como su deshumanización	72
§ 2. Del peligro de la promesa de salvación	73
§ 3. De la necesidad de pensar la danza	75
Fuentes documentales	79

INTRODUCCIÓN

Sobre mis postulados

El presente ensayo constituye una clave de aproximación filosófica a la danza moderna desde el concepto heideggeriano de *técnica*, sin llegar a ser hermenéutica o fenomenológica.

Los postulados de mi tesis son los siguientes:

- i. El arte es técnica (*Τέχνη*).
- ii. La *técnica* es *creación* (*ποίησις*) esencialmente.
- iii. Se sigue desde el pensamiento de Heidegger que el arte es fundamentalmente *ποίησις*.
- iv. Por tanto, lo propio de la danza moderna (XVI-XX) consiste en ser el lugar de apertura del ser (*ποίησις*) que inaugura y sostiene la *Época moderna*.

Sobre el porqué de mi pregunta diré que, en primer lugar, considero que Heidegger lleva razón cuando afirma que una pregunta desacostumbrada abre un camino al pensar y la verdad requiere caminos¹. Por lo demás, sostengo que en la danza moderna permanece viva una antigua disputa respecto a la técnica que intuyo determinante para comprender su fundamento. Por este motivo recurrí al concepto de técnica en Heidegger, puesto que es el filósofo que hizo de la técnica una pregunta fundamental.

La técnica es un asunto importante que atañe a todo bailarín al punto de haberse vuelto un lugar común en la danza y, no obstante, se asegura que la danza es más que técnica. Lo que sea este *más*² es sobre lo que se ha pensado para determinar la esencia de la danza³.

Empero, considero que nos hemos apresurado al hacer esta afirmación, con el resultado de que hemos pasado por alto la pregunta por la técnica. Esto ha sido así porque se ha supuesto

¹ Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, p. 87.

² Activismo político, interpretación de una historia, expresión de emociones, instrumento de transmisión de valores y creencias, actividad terapéutica, espectáculo, pasión, etc.

³ Es célebre la frase de Martha Graham: “los grandes bailarines no son geniales por su técnica, son geniales por su pasión”.

que la cuestión de la técnica no es problema alguno. Por mi parte, sostengo que, lejos de ser un asunto trillado, es una cuestión preeminente porque la técnica lo es todo en la danza, dado que su historia bien se podría interpretar como la historia de la creación técnica o, dicho de un modo más preciso, como la historia de la técnica en tanto *técnica moderna* y en tanto *creación (ποίησις)*. Es decir, en los dos sentidos con los que Heidegger caracteriza a la *técnica*.

El tratamiento del problema se llevará a cabo a lo largo de tres capítulos en el orden siguiente.

Los primeros dos capítulos consisten en la exposición de los fundamentos teóricos de mi tesis. En el capítulo primero expongo cómo a la luz de la *interpretación heideggeriana* de la verdad del mundo griego (*ἀλήθεια*) se manifiesta que el modo en que el ser se abre y nos destina en la Época técnica es el de la *provocación (Herausfordern)*. En el capítulo segundo, se muestra cómo en la *técnica moderna* la esencia poética de la *Τέχνη* queda peligrosamente encubierta. Dejando velado lo más propio del ser humano y su posibilidad de salvación: la *ποίησις*.

Decidí no introducir ciertos aspectos del pensamiento de Heidegger que innegablemente guardan relación con su concepto de *técnica*; la lucha *tierra-mundo*⁴, y con la danza; la *cuaternidad*⁵, porque terminé por juzgarlos prescindibles para el modesto propósito de esta investigación. A saber, partir de la pregunta heideggeriana por lo que la “*Τέχνη*” significó para el pensar griego, puesto que es una forma desacostumbrada de pensar la técnica que nos posibilita una relación libre con ella. “La relación es libre si abre nuestro estar a la esencia de la técnica”⁶.

Así mismo, es preciso declarar que me suscribo a la interpretación de Vattimo y otros filósofos, que conciben el pensamiento de Heidegger como una profundización en la pregunta por el ser, en lugar de distinguir entre dos Heidegger según la clasificación de William Richardson.

Dicho esto, considero que la pregunta heideggeriana por la técnica y el arte constituye un puente en su pensamiento que va desde *Ser y Tiempo* (1927), obra en la que apenas se hace

⁴ Cfr. Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 2006.

⁵ Cfr. Martin Heidegger, “La Cosa” en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.

⁶ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, p. 5.

referencia a la poesía⁷, surge propiamente en su conferencia “*El origen de la obra de arte*” (pronunciada en 1935, pero publicada hasta 1950 y que se encuentra compilada en *Caminos de bosque*), y se extiende a diversos ensayos y conferencias posteriores: *Arte y Poesía*, *Carta sobre el humanismo*, *Filosofía, ciencia y técnica*, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, *Serenidad*, entre otros. Por tanto, estas son las obras que constituyen el marco teórico de la presente tesis.

El tercer capítulo trata de la aproximación a lo propio de la danza moderna mediante una reflexión sobre sus orígenes (el ballet del siglo XVI- XVII) y su estado en el siglo XX. Para combatir la tradicional clasificación que distingue al *ballet* de la *danza moderna* y de la *danza contemporánea* como tres tipos de danza distintos, es que, pese a la extensión, juzgué provechoso abarcar en continuidad la historia de la danza moderna que sostengo que va del siglo XVI al XX⁸.

De la Época Moderna

“Para ser modernos hay que reconciliarnos con la tradición”.

O. PAZ.

La propuesta de Heidegger está íntimamente relacionada con el modo en que lee su contexto, a saber, como “una época de crisis, que amenaza con destruir al pueblo alemán si no se compromete con sus propias raíces”⁹. Toda época carga y reposa en sus propias preguntas fundamentales, las cuales le abren su posibilidad de arraigar. No obstante, no resuelven que la existencia esté siempre suspendida sobre un abismo, es decir, la falta de fundamento (*Abgrund*).

Considero que la reflexión sobre la técnica ocupa un lugar fundamental en el pensamiento heideggeriano porque no es un fenómeno exclusivo de la danza moderna, el mundo se tecnificó. Habitamos la *Época técnica*.

⁷ Heidegger refiere a la poesía como “estado de ánimo” en la sección primera de *Ser y tiempo*, parágrafo 34.

⁸ Decidí no tratar la danza de nuestro siglo porque la falta de distancia que guardo con respecto a ella dificulta mi comprensión.

⁹ Charles Bambach, *Heidegger 's Roots. Nietzsche, National Socialism and the Greeks*, Cornell University, New York, 2003, p. 28 -Traducción propia.

Heidegger sostiene que toda época se fundamenta en una postura metafísica que consta esencialmente de los principios descritos a continuación:

- i. La interpretación de la esencia del ser de lo ente y el proyecto de esencia de la verdad.
- ii. El modo y la manera en que el hombre se determina como tal a partir de la relación con el ser y el sentido según el cual es medida¹⁰.

Por tanto, el pensamiento heideggeriano se pregunta por los principios metafísicos fundamentales del mundo moderno. Comienza reparando en que, puesto que Platón y Aristóteles constituyen la culminación del mundo griego y la posibilidad del acontecimiento de la Edad Moderna, el pensamiento moderno ha interpretado el mundo griego “*pre-platónico*” como una mera preparación a Platón, dicho en otros términos, como una preparación de la modernidad. “Esta larga costumbre de contemplar el mundo griego a través del tamiz de una interpretación moderna y humanista nos impide pensar el ser que se abría a los antiguos griegos en lo que tiene de propio y extraño”¹¹.

Más importante aún, no podremos meditar sobre el fundamento de nuestra época si partimos de sus supuestos infundados o si nos limitamos a un intento impotente de huida a la tradición metafísica anterior. De modo que, para pensar la historia¹² de la metafísica moderna de un modo desacostumbrado, Heidegger se esfuerza por hacerlo *a la luz* de su interpretación del mundo griego.

§ 1. De la crítica a la metafísica moderna

Heidegger comienza poniendo en *duda* un *supuesto metafísico fundamental*: la comprensión del ser como *presencia*; del ser como lo que está ahí; lo que permanece; en términos modernos, lo objetivo¹³.

¹⁰ Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, pp. 83-87.

¹¹ *Ibidem*, p. 83.

¹² Heidegger intentó distanciarse de la historia como disciplina porque en ese momento esta se esforzaba por alcanzar el estatuto de ciencia. Nuestro autor consideró que si la historia, en cuanto ciencia, calcula lo venidero a partir de su representación del pasado determinada, a su vez, por el presente; la historia implica la destrucción del futuro. Por ello, frente a la posición historicista citada, Heidegger propuso la “historicidad”: un modo de comprender la historia que muestra la originaria relación del ser humano con la sentencia destinal del ser.

¹³ Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 13.

En la filosofía platónica lo verdadero debe estar en conformidad con lo que se manifiesta (*homóiosis*)¹⁴. Este es el origen de la entificación del ser: si el ser es “el estar presente de algo” o “el estar siendo de algo”, el ser no se distingue del ente (del latín *ens, entis*: siendo). “Así, la presencia se redujo históricamente a la entidad del ente”¹⁵.

En Platón, lo verdadero es la *idea*: el ente en cuanto inteligible. No obstante, a Heidegger le parece que con dicha noción de verdad, Platón olvidó pensar *lo oculto* desde donde admite que se manifiesta la *idea*. Olvido que arrastró la metafísica, puesto que continuó considerando al ser como *mera presencia*¹⁶.

Luego, Aristóteles distingue dos modos de entender el ser: como esencia (*éidos*) y como acto efectivo de ser (*oüsia o enérgeia*); siendo esta última la que corresponde primariamente al ser¹⁷. Esta forma de entender el ser como *llegar a ser* dará lugar a la concepción medieval del ser como *actualitas (actus essendi)*, donde el *esse* constituye y actualiza a la materia y a la forma, esto es, a la misma esencia, haciendo de ella un ente real y existente. El ente no será definido como *lo que es*, sino como *lo que tiene ser*, acentuando el acto de ser que el ente ejerce, no teniendo por sí su ser y cuya esencia está en potencia respecto a su ser actual, distinguiendo a los entes de aquel que es el Ser: Dios como acto puro de ser, presencia absoluta (eterna).

Corresponde a la filosofía de Descartes expresar el fundamento metafísico de la autocerteza cuando el ser humano deviene *sujeto*. El concepto *subjectum* aún refiere al término griego *ὑποκείμενον (hiipokéimenon)* que designa lo que yace ante nosotros y que, como fundamento, reúne todo sobre sí¹⁸. Por tanto, es lo que está debajo sosteniendo (el suelo).

En cuanto al modo en que el ser humano era medida en Grecia es preciso que volvamos sobre la sentencia de Protágoras: “en lo tocante a saber algo sobre los dioses (lo que en griego quiere decir “contemplar” algo, “ver” algo), no tengo capacidad ni para decir qué son ni qué no son ni cómo puede ser su aspecto (ιδέα)”¹⁹. Protágoras, junto con Heráclito y Parménides, sitúa al ser humano de modo restrictivo; éste es medida (*μέτρον*) restringiéndose a lo desoculto; reconociendo, de este modo, el ocultamiento de lo ente y la imposibilidad de

¹⁴ *Ibidem*, p. 82.

¹⁵ Ángel Xolocotzi, *Fundamento y abismo. Aproximaciones al Heidegger tardío*, México: Porrúa, 2011, p. 15.

¹⁶ Dicha concepción del ser es indisociable de una noción estática del tiempo como presente.

¹⁷ Gianni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1998, pp. 82-83.

¹⁸ Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, pp. 72-73.

¹⁹ *Ibidem*, p. 85.

decisión respecto a su presencia o ausencia²⁰.

En el pensamiento pre-platónico cualquier subjetivismo es imposible, porque el hombre no es *fundamento*. El ser humano ocupa un lugar privilegiado entre los entes: mientras los entes son permanente presencia (*Vorhandenheit*); el ser humano existe (*existere*), es poder ser, es pura posibilidad²¹.

“Lo ente, en la medida en que es un ente, era un *sub-jectum*, eso que yace por sí mismo ahí delante y que, como tal, al mismo tiempo es el fundamento de sus propiedades constantes y sus estados cambiantes”²². El ser permanente de los entes era “su reposar en ellas mismas dentro del mundo que les es propio, no su ser objeto para su uso y sustitución”²³. El giro se manifiesta en Descartes, quien asegura que lo que constituye el ser de la cosa es la certeza (*certitudo*) que el sujeto tiene de ella. La “objetividad” se presenta como el modo de fundamentación de la filosofía moderna y pretende ser aquello no-subjetivo, sin embargo, no es más que el correlato del sujeto. El *ego cogito* (sujeto pensante) es lo indubitable porque es lo subyacente en cada pensamiento²⁴.

La proposición “*ego cogito (ergo) sum*” expresa que *al pensar el ser humano se presenta (se re-presenta)*. Pensar es ahora *representar*. Representar significa “situar algo ante sí a partir de sí mismo (*raepresentatio*) y asegurar como tal el elemento situado de este modo”²⁵. Este pensar asegura *a priori* la certeza de aquel que representa (el ser humano).

En la modernidad, el hombre es aquel que en todas las relaciones con lo que es y, por tanto, también consigo mismo, se erige como el *productor (el creador)* que se *autoimpone* y eleva al nivel de un *dominio incondicionado*²⁶. Por tanto, la época inaugurada en el pensamiento cartesiano es la *Época técnica*: el mundo reducido a útiles o lo que es lo mismo; instrumentos. El *ser-instrumental* implica que el ser pende enteramente de su relación con el ser humano.

²⁰ “La sofística sólo es posible sobre el fundamento de la *οὐσία*, esto es, de la interpretación griega del ser como presencia y de la verdad como desocultamiento (*ἀλήθεια*) que, a su vez, sigue siendo una determinación esencial del ser, motivo por el que, aquello que se presenta, se determina como tal a partir del desocultamiento, y la presencia a partir de lo que ya no está oculto” (Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, p. 85).

²¹ Gilles Deleuze, *¿Qué es el acto de creación?*, TRAMA, s.f., 1987, p. 26.

²² Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, p. 86.

²³ Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, p. 81.

²⁴ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 119.

²⁵ Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, p. 87.

²⁶ Martin Heidegger, “¿Y para qué poetas?” en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 213.

Nietzsche no sólo fue el primero en advertir las implicaciones de la filosofía moderna, sino que su filosofía, el nihilismo, es la consumación de la metafísica; de este pensar inaugurado por Platón que olvidó preguntarse por el *ser en general*. Para Nietzsche, el ser del ente (esto es, lo que constituye el ente como tal) es la “voluntad de poderío”. Heidegger considera más apropiado el término “voluntad de voluntad”, para resaltar que es una voluntad vacía.

En efecto, poderío no es otra cosa que posibilidad de disponer de algo, es decir, posibilidad de querer. Querer el poderío significa querer querer [...] que la voluntad quiera sólo querer significa que ella “es puro querer sin algo querido”; la voluntad está sola, no tiene ningún término al cual tender más allá de sí misma. “Voluntad de voluntad” indica *la total falta de fundación* que caracteriza al ser al término de la metafísica²⁷.

La metafísica implica un modo de ser del hombre en el mundo. “Precisamente la *técnica* es el fenómeno que expresa, en el plano del modo de ser del hombre en el mundo, el desarrollo y el cumplimiento de la metafísica [moderna]”²⁸.

§ 2. De la crítica a la antropología

El origen del término “humanismo” se remonta a la República romana. Los romanos sostenían que su *Paideia*, la formación en el *Ethos*, el *Mythos* y el *Logos*, era la *humanitas* en contraposición a la “barbarie”. No obstante, por “humanismo” Heidegger se refiere al uso que el término *humanitas* cobró a partir del Renacimiento, consistente en la “*erudito et institutio in bonas artes*”²⁹, y su devenir hasta la actualidad.

En la conferencia, publicada más tarde bajo el título: *L’existencialisme est un humanisme (El existencialismo es un humanismo, 1946)*, Sartre pregunta: “*Comment redonner un sens au mot ‘Humanisme’?*” (¿Cómo devolverle el sentido a la palabra “Humanismo?”). Heidegger le responde entrelazando dos argumentos: el primero es que esta pregunta obedece a un empeño obstinado de Occidente por dotar de sentido a algo que, de tenerlo, no requeriría tal esfuerzo;

²⁷ Giovanni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 81.

²⁸ *Ibidem*, p. 86.

²⁹ Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, pp. 90-92.

el siguiente es que, dicho empeño responde a la demanda constante del mercado de la opinión³⁰ pública³¹.

Nuestro autor considera que cuando Descartes crea el presupuesto metafísico del ser humano en tanto sujeto, es decir, “fundamento de lo dado”, permite el advenimiento de la antropología. Por *antropología* se refiere al intento por dotar de sentido la totalidad de los entes a partir del hombre y para el hombre³².

Por añadidura, *La filosofía de la filosofía* de Dilthey no es más que un intento elegante de supresión de la filosofía desde una posición antropológica. No obstante, la antropología es incapaz de “superar a Descartes o incluso rebelarse contra él, porque ¿cómo puede la consecuencia atacar al fundamento sobre el que se alza?”³³. La antropología pregunta por el ser humano fundada en una interpretación metafísica que anticipadamente lo ha definido como *sujeto*, por lo que se dedica a asegurar a *posteriori* dicha interpretación, dejando en claro que la pregunta auténtica por nuestro ser la supera³⁴.

§ 3. De la crítica a la estética

Al devenir el ser humano *subjectum*, se convierte en aquel ente sobre el que se fundamentan todos los demás en cuanto a su modo de ser y su verdad; es la referencia de lo ente como tal. De modo que el mundo se torna vivencia y el arte vivencia estética. El mayor signo de ello es cuando se habla de *la imagen del mundo*, dejando de manifiesto que el mundo ha devenido imagen. *Imagen* significa que la totalidad de lo ente aparece ante nosotros precisamente respecto a nosotros³⁵.

Lo propio de la metafísica moderna es establecer que lo ente llegue a ser en la *representatividad*. Solo pensando como modernos podemos hablar de una imagen del mundo medieval o de una imagen antigua del mundo.

Heidegger considera que resultaría imposible concebir en la Edad Media el mundo como

³⁰ A este fenómeno moderno, le llama Heidegger la *dictadura del Uno* o la *dictadura de la publicidad*.

³¹ Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Hermen Ediciones, México, 1991, pp. 15-28.

³² Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, p. 76.

³³ *Ibidem*, p. 81.

³⁴ *Ibidem*, pp. 89-90.

³⁵ “La ‘imagen del mundo’, comprendida esencialmente, no significa por lo tanto una imagen del mundo, sino concebir el mundo como imagen. Lo ente en su totalidad se entiende de tal manera que sólo es y puede ser desde el momento en que es puesto por el hombre que representa y produce” (Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, p. 74).

imagen puesto que lo ente era el *ens creatum* (creación divina) y el hombre pertenecía a un determinado grado dentro del orden de lo creado³⁶; no era “el genio creador” que llegaría a hacer de sí mismo en la modernidad.

En el mundo griego sería cuanto más impensable lo ente como representación subjetiva. A saber, en Parménides, el ser es el que exige y determina la percepción de lo ente.

Lo ente es aquello que surge y se abre y que, en tanto que aquello presente, viene al hombre como a aquel que se abre él mismo a lo presente desde el momento en que lo percibe. Lo ente no accede al ser por el hecho de que el hombre lo haya contemplado primero, en el sentido, por ejemplo, de una representación como las de la percepción subjetiva. Es más bien el hombre el que es contemplado por lo ente, por eso que se abre a la presencia reunida en torno a él. La esencia del ser humano era contemplada por lo ente y soportada de este modo por él, durante la época griega³⁷.

Por eso, a fin de llevar su esencia a su cumplimiento, el ser humano se dedicaba a mantener el ser (que se abre a sí mismo). Heidegger lo denomina: el *cuidado* por el ser.

Por este motivo, en la Grecia clásica, las obras de arte no pertenecían al ámbito cultural como hoy en día, concretamente porque “cultura” es un concepto moderno que comenzó cuando la verdad se volvió *certitudo*, “cuando el hombre se puso a sí mismo para él mismo e hizo de sí mismo su propio cultivo y, por su propia obra creadora, un creador”³⁸.

Nuestro autor sostiene que *originariamente* el arte captaba el desocultamiento de aquello que se presentaba: el ser. Que Platón determinara la entidad de lo ente como *eidos* (*visión*), fue la condición de posibilidad de que el mundo pudiera llegar a convertirse en *imagen* inaugurando la *Época técnica* y, con ello, que el arte se asumiera estéticamente. “En la medida en que es cada vez más completamente un producto técnico, el mundo es, en su ser mismo, producto del hombre”³⁹.

³⁶ La autora juzga problemático este postulado heideggeriano porque si bien los pensadores medievales concibieron al ser humano como creatura, este es *imagen* y semejanza de Dios (*imago Dei*) y la imagen se hace y se rehace en su mediación con su creador. De ahí que el ser humano sea concebido como “creador creado” por Escoto Eriúgena. Cfr. Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, p. 74.

³⁷ Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, p. 74.

³⁸ Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, p. 92.

³⁹ Giovanni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 84.

CAPÍTULO PRIMERO

De la Época técnica

§ 1. Del modo destinador de la técnica

La pregunta por la *esencia* de la técnica ha quedado sepultada en el pasado, pues no parece hacer falta. La definición *instrumental*, que corresponde con la forma cotidiana de entender la técnica, es, en términos generales, la siguiente: *la técnica es un hacer del hombre, es decir, un medio para unos fines*⁴⁰. Considerar a la técnica como un medio es considerarla algo neutral.

No obstante, Heidegger encuentra contradictoria la pretensión moderna de dominar la técnica: si tenemos que dominar la técnica, es decir, hacerla un instrumento, es porque no es originariamente un instrumento⁴¹. Ergo, la técnica no se reduce a ser medios técnicos: “así como la técnica no es lo mismo que la esencia de la técnica, la esencia de la técnica no es nada técnico”⁴².

Por *esencia*, Heidegger no se refiere a su significado escolar (el género universal, *quid*, en latín)⁴³, porque la esencia no es en modo alguno un género en el pensamiento griego: es un modo de verdad. En cuanto tal, es un *modo destinador* porque la forma en que se esencia el ser determina una época.

Heidegger propone apegarse a la etimología alemana de la palabra esencia. El verbo *wesen* (esenciar) tiene la misma significación y conformación fonética que *währen* (perdurar). Es entonces la esencia lo perdurante. Esto no parece relevante, ya Sócrates y Platón habían pensado la esencia en el sentido de “lo que perdura”, pero lo habían concebido como “lo permanente (*εἶδος*)”.

No obstante, nuestro autor considera que no hay fundamento alguno para sostener que lo perdurante es lo constante. En lugar de utilizar el término “*fortwähren*” (siempre-perdurante), toma prestado de una novela corta de Goethe, *Los maravillosos años del vecino*, el término “*fortgewähren*” que quiere decir “confiar-siempre”. Para expresar que en lugar de confiar en

⁴⁰ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, p. 6.

⁴¹ *Ibidem*, p. 7.

⁴² *Ibidem*, p. 5.

⁴³ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2012, p. 65.

lo perdurante, debemos comprender que solo lo confiado por el ser al ser humano perdura garantizando y reuniendo (lo confiante, lo otorgante, *das Gewährende*)⁴⁴.

Preguntémosnos, ¿es la esencia de la *técnica moderna* un modo de verdad? ¿Cómo destina el ser de la técnica a la *Época moderna*? Cotidianamente la *técnica moderna* se encarga de “emplazar a la naturaleza como provocación”⁴⁵ y de promover siempre nuevas cosas, es decir, se caracteriza por “impulsar a la máxima utilización con el mínimo gasto”⁴⁶.

La *técnica moderna* es un modo de verdad que asegura una dirección: la de la *provocación*. Este modo de verdad consiste en concebir a la naturaleza como “*el quedar para ser solicitado*”, lo que Heidegger llama en ocasiones: *las existencias*⁴⁷. Las existencias son “los bienes que permiten obtener el beneficio de la explotación”⁴⁸.

Por “*provocación*” (*herausfordern*), Heidegger se refiere a que nos provoca a disponer (*stellen*) de la naturaleza como si fuera una estación de recursos (*bestände*). Así, los entes se vuelven lo dispuesto para consumo (*ersetzbarkeit*) y el *ser* deviene *ser-reemplazable*. Esto posibilita que en la industria de consumo todo ente pueda tomar el lugar de otro. En nuestra época predomina la “sustitución” (*ersatz*)⁴⁹.

El *reino de la sustitución* supone que “la permanencia no es ya la constancia de lo transmitido, sino lo siempre nuevo del cambio-permanente”⁵⁰. Heidegger denomina a la búsqueda incesante de nuevas cosas que ver la “*avidez de novedades*”⁵¹ (*neugier*)⁵². Lo producido se desgasta y se reemplaza con facilidad. Esto implica un aspecto que se podría denominar como la *desaparición de la tradición*.

Lo anterior es signo de que la existencia humana ha *caído* bajo la *dictadura de la publicidad*: “La originaria pertenencia de la verdad al ser [...] queda oculta donde domina la publicidad.

⁴⁴ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, pp. 142-143.

⁴⁵ Jorge Acevedo, *Heidegger y la época técnica*, Universitaria, Santiago de Chile, 2016, p. 70.

⁴⁶ *Idem*.

⁴⁷ Este término lo usamos cotidianamente para saber si una empresa cuenta con materias o productos en *existencias* o en *stock*.

⁴⁸ Alejandro Donoso, *Existencias*, Economipedia, 01/VI/2020, <https://economipedia.com/definiciones/existencias.html> Consultado 07/VIII/2024.

⁴⁹ Jorge Acevedo, *Heidegger y la época técnica*, Universitaria, Santiago de Chile, 2016, pp. 70-71.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 39.

⁵¹ Para la presente investigación me he basado en la traducción de *Ser y Tiempo* de Jorge Eduardo Rivera por considerarla más precisa. No obstante, juzgo que José Gaos traduce con mayor fidelidad el concepto “*Neugier*” como “*avidez de novedades*” en lugar de “*curiosidad*”, como lo hace Rivera.

⁵² Martin Heidegger, *Seminario de Le Thor 1969*, Alción Editora, Córdoba, 1995, p. 111.

La publicidad repite las habladurías, es una comprensión ‘a medias’ de las cosas; es la ‘posibilidad de comprenderlo todo sin apropiarse previamente de la cosa’⁵³.

Así se dificulta la posibilidad de una comprensión distinta del mundo. La vida cotidiana consiste en un estado donde lo repetido y lo difundido públicamente impide la discusión porque todo se da por entendido, cuando nada lo está. Por eso es que hay un desarraigo de aquello que se habla: en este caso, la técnica de la danza moderna.

La creencia de que la técnica es meramente un instrumento, nos impide ver que hemos caído en su servidumbre. Este no es solamente un peligro entre otros, es *El peligro* de nuestra época⁵⁴. Heidegger juzga urgente preguntarse por la esencia de la técnica para poder entablar una relación libre con ella. Puesto que, es precisamente el olvido de esta pregunta, que ni siquiera se percibe como tal, el signo de su necesidad⁵⁵.

El mundo deviene en la modernidad un conjunto de útiles y cuando Heidegger asevera que “el útil no es, en rigor, jamás”⁵⁶ se refiere a que no tiene existencia. El útil “es” para algo, y ese para algo es *por mor* del ser humano. El ser humano es el que tiene existencia. El útil (*Zeug*) adquiere significado con respecto al ser humano porque este es “el fundamento”. Expresado de otro modo, si el mundo es el conjunto de útiles, por increíble que parezca, sin ser humano no hay mundo. De este modo, el ser humano se asegura de dominar “lo abierto” (*φύσις*).

Así, se ha reducido la esencia de la naturaleza a recursos disponibles para ser explotados. No obstante, al objetivar a la naturaleza, el ser humano se ha objetivado a sí mismo. Pues, ha hecho de sí un material humano *dispuesto para el consumo* (*Ersetzbarkeit*). Sobrada cuenta de ello el término “recursos humanos”.

Si en nuestra época se manifiesta la esencia de la *técnica* como el destino de la verdad de lo ente en su *totalidad*,⁵⁷ no es verdadera la opinión corriente que considera a la *técnica* como

⁵³ Le monde Diplomatique, *Martin Heidegger y la crítica de la sociedad pomposamente trivial*, Le monde Diplomatique Edición Colombia, 13/III/2025, <https://www.eldiplo.info/martin-heidegger-y-la-critica-de-la-sociedad-pomposamente-trivial/> Consultado 04/VIII/2024.

⁵⁴ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, pp. 5-6.

⁵⁵ *Idem*.

⁵⁶ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2012, p. 90.

⁵⁷ Martin Heidegger, “¿Y para qué poetas?” en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 214.

ciencia aplicada. La relación es a la inversa: la ciencia natural moderna se funda en el desarrollo de la esencia de la *técnica moderna*⁵⁸.

Efectivamente, el uso de maquinarias y la fabricación de máquinas no son ya en absoluto la propia técnica, sino sólo el instrumento más adecuado para la instauración de su esencia en el medio objetivo de sus materias primas. Hasta eso, el hecho de que el hombre se convierta en sujeto y el mundo en objeto, es una consecuencia de la esencia de la técnica que se establece a sí misma y no al contrario⁵⁹.

La producción calculadora de la técnica moderna es aquel “hacer sin imagen”⁶⁰ puesto que debe su presencia a la conciencia que se ha vuelto una cosa más (*res cogitans*).

Paradójicamente, en esta época en la que el hombre es acechado por el peligro de la *técnica moderna*, “se pavonea como señor de la Tierra”⁶¹. Cuando es el *Señorío de la técnica moderna* el que domina todos los ámbitos de la vida. Este dominio se manifiesta de diversas maneras⁶², mas en el ámbito en el que esencialmente domina la *técnica moderna* es en el pensar. El pensar se ha reducido a calcular qué medios pueden llevar al fin esperado, sin meditar sobre lo esencial (el *ser*). El pensar se ha vuelto técnico.

El peligro de la *técnica* consiste en que el modo de verdad de la *técnica moderna*, la certeza científica, pese a tratarse de una creación, se erige como la *única verdad* y descarta todo pensar que no calcule técnicamente y, por tanto, no sea útil; categorizándolo despectivamente como poesía o misticismo⁶³. Esto es profundamente peligroso porque si se acepta, como se ha hecho, que el conocimiento técnico-científico es la única verdad, no hay manera de pensar críticamente en torno a este. Se acepta porque funciona y no se hacen cuestionamientos.

Heidegger le da privilegio al arte frente a la ciencia o *técnica moderna* porque “el arte y la técnica científica consideran y elaboran el espacio con intenciones diversas y de diversas maneras”⁶⁴; el arte lo crea, la ciencia lo calcula y domina. Al medir una piedra, por ejemplo,

⁵⁸ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, p. 84.

⁵⁹ Martin Heidegger, “¿Y para qué poetas?” en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 215.

⁶⁰ “IX elegía” en *Elegías de Duino* de Rainer Rilke en Martin Heidegger, “¿Y para qué poetas?” en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 226.

⁶¹ Jorge Acevedo, *Heidegger y la época técnica*, Universitaria, Santiago de Chile, 2016, pp. 72-82.

⁶² *Ibidem*, p. 75.

⁶³ *Ibidem*, p. 73.

⁶⁴ Martin Heidegger, *El arte y el espacio*, Herder, Barcelona, 2009, p. 15.

se tiene la medida de la piedra, pero se ha perdido la piedra misma. En cambio, el arte muestra el ser desvelado en la piedra.

Es importante hacer la precisión de que la advertencia de Heidegger sobre el peligro de la técnica moderna y el pensar calculador de la ciencia no significa de ninguna manera que proponga volver a una etapa pre-técnica, esto resultaría absurdo para el propio autor por dos motivos principales:

i. El peligro de la técnica no reside en los instrumentos técnicos, reside en la *esencia* de la técnica. Es la esencia de la técnica, en tanto, modo de verdad que se presenta como *el único*, un destino peligroso que acecha al ser humano⁶⁵.

ii. La técnica moderna nos ha traído innegables ventajas y, en nuestro tiempo, se ha vuelto imprescindible. Al punto que, sin percibirlo, dependemos tanto de la técnica moderna que hemos venido a dar en su servidumbre. Y esto es así porque la dependencia con la técnica moderna, está en un nivel más radical que el de la voluntad humana: el nivel ontológico. “El ser se nos ha dado, y nos ha destinado en esta época, en la forma de la técnica moderna”⁶⁶.

La conclusión de Heidegger sobre las indudables ventajas de la *técnica moderna* y su peligro latente es la siguiente: si la *técnica moderna* amenaza al ser humano, es debido a que *esencialmente* no es algo a la mano del hombre, no es un instrumento; es una manifestación del ser, es la forma en la que el ser se da (como *provocación*) y define el destino del hombre en esta época. Por tanto, “ninguna organización solamente humana está en condiciones de lograr el dominio sobre esta época”⁶⁷.

Es preciso reparar en la sutileza argumentativa que permite a Heidegger distanciarse de la antropología: el responsable de la *provocación*, que saca de lo oculto todo lo que llamamos *verdadero*, es el ser humano al pensar de modo técnico. Pero, si el hombre explota a la naturaleza en el modo de la técnica moderna es porque ha sido interpelado a ello⁶⁸.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 77.

⁶⁶ *Idem*.

⁶⁷ Martin Heidegger, *Serenidad*, Del progreso, Bogotá, No. 3, <https://ciudadanoaustral.org/biblioteca/13.-Heidegger-Serenidad.pdf> Consultado 06/VII/2024.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 21.

Heidegger afirma que precisamente porque el hombre impulsa la técnica al tomar parte en la *provocación* “como un modo de hacer salir lo oculto”, no es un *recurso*. El “hacer salir lo oculto”⁶⁹ (el acontecimiento de la verdad) es el ámbito al que el ser humano ha sido llevado.

§ 2. De la verdad en tanto *Alήθεια*

Nuestro autor sostiene que la total falta de fundación de nuestra época se manifiesta en la indicación cartesiana de dejar sin examinar el sentido del ser involucrado en la idea de sustancialidad⁷⁰ al juzgarla “inaccesible en sí misma”⁷¹ y al afirmar que “el ser mismo no nos afecta”⁷².

Heidegger es un pensador muy ambicioso. Sostiene que todo el pensamiento metafísico desde Platón⁷³ olvidó pensar el *ser en general* debido a los siguientes prejuicios:

- i. Se considera al *ser* como el concepto más universalmente comprendido porque el *ser* está implícito en todo ente. No obstante, el sentido del *ser* no está explicitado, y mientras no lo esté, se comprende al *ser* como si fuese un ente, cuando ontológicamente no lo es: el ser es la posibilidad de aparición de todo ente. Esta *diferencia ontológica* del *ser* con respecto al ente ha sido ignorada. Como resultado, no solo el *ser* en general permanece oculto en el fenómeno del ente, sino que ahora es necesario destruir los prejuicios de la metafísica para que se nos muestre.
- ii. Se cree que el *ser* no es un predicado real, es indefinible o una mera función copulativa. O bien se cree que “el ser es lo más cercano y, por ello, es lo más difícil de ver”⁷⁴, pues aparece como algo evidente. Pero, el hecho de que no se pueda acceder al sentido del *ser* como se accede a los entes no quiere decir que se debe abandonar la pregunta por el sentido del ser, más bien demuestra su necesidad⁷⁵.

⁶⁹ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, p. 20.

⁷⁰ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2012, p. 114.

⁷¹ *Ibidem*, p. 119.

⁷² *Ibidem*, p. 117.

⁷³ Heidegger únicamente excluye a Anaximandro, Heráclito y Parménides porque juzga que su pensamiento es pre-filosófico puesto que le fue confiado lo esencial, el Ser, y a Hölderling porque considera que dicho poeta piensa también el destino del ser humano esencialmente.

⁷⁴ Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, p. 174.

⁷⁵ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2012, pp. 23-32.

El ser se presenta como *nada* porque es *la nada de lo ente*, no obstante, es lo más lejano de la *mera nulidad*.

La nada nunca es nada, de la misma manera que tampoco es algo en el sentido de un objeto; es el propio ser, a cuya verdad será devuelto el hombre una vez que se haya superado como sujeto, esto es, una vez que deje de representar lo ente como objeto⁷⁶.

Heidegger juzgó que el *reconocimiento* de la metafísica como *olvido del ser* es obra del ser mismo y ha sido posible porque la *metafísica moderna* ha llegado a su fin⁷⁷. Esta es la conclusión lógica: si se ha reparado en el olvido del ser, por fuerza, el ser ha dejado de ser una cuestión olvidada, se nos ha desocultado en este tiempo.

El concepto de verdad: *Αλήθεια*, que Heidegger atribuye al mundo griego, debe comprenderse como un ciclo insuperable de ocultamiento-desocultamiento o como olvido-no olvido del ser.

La filosofía de Heidegger constituye el intento por pensar el ser mismo a partir de la experiencia del *olvido* del ser. Puesto que el *olvido* cierne penumbra sobre las cosas, los hombres y sobre aquello en lo cual se esencia esa relación⁷⁸, es crucial esforzarse por abrirle al pensar un camino (con los riesgos que implica)⁷⁹.

La esencia de la verdad griega se indica en su etimología. El término “*ἀλήθεια*” (retomado por nuestro autor de Parménides⁸⁰) se conforma de la “*ἀ*” privativa, seguida de “*Lethe*” (*Λήθη*) que significa *Olvido*⁸¹. Por *Olvido*⁸², Heidegger se refiere a la ocultación que suscita lo que es esencial y, al mismo tiempo, saca al hombre fuera de sí, es decir, de la posibilidad de habitar en su esencia⁸³.

El *ser* se manifiesta a sí mismo originariamente en la “palabra”. Tanto más, que la propia esencia de la palabra es lo que deja aparecer al ente en su ser y conserva lo desoculto, es

⁷⁶ Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, p.90.

⁷⁷ Giovanni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 79.

⁷⁸ Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, p. 104.

⁷⁹ *Idem*, p. 35.

⁸⁰ Parménides escribió sobre la *Αλήθεια* en su poema *Sobre la naturaleza*.

⁸¹ “*Lethe*” es, en algunos relatos de la mitología griega, la hija de Eris (Discordia).

⁸² Un ejemplo de olvido fue la deformación romana de la verdad como *ποίησις* en *Verum*[#]. *Verum* es lo que no cae. Lo que permanece constante. Lo erigido. El estar arriba. Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, p. 65.

⁸³ Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, p. 94.

decir, la verdad. La palabra es un modo de verdad que pertenece exclusivamente a la época griega⁸⁴.

Justamente por ello, por “griego” Heidegger no se refiere a un “modo de ser de un pueblo o nación, ni se trata de una marca cultural o antropológica, se refiere al nacimiento de un destino”⁸⁵. En el destino, el ser se muestra de cierta forma en lo ente y destina un modo de ser al hombre.

La temprana sentencia del pensamiento primigenio y la tardía sentencia del tardío pensamiento llevan lo mismo a la palabra, pero no dicen algo igual. Pero en donde se puede hablar de lo mismo a partir de lo no igual, tenemos que se cumple como por sí misma la condición fundamental para un diálogo pensante de la época tardía con la época temprana⁸⁶.

La verdad se presenta como negación (no-olvido o, lo que es lo mismo, no-ocultación). No obstante, dicha negación es la más alta revelación del ser a la que pertenece el ser humano esencialmente.

El ser humano se preocupa por su fundamento porque, a diferencia de los entes, no tiene esencia o, lo que es lo mismo, su esencia es *estar abierto al mero “poder ser”*; su esencia es la *existencia*. Luego, que el modo de ser del *Dasein* sea la existencia quiere decir que el *Dasein* es un ahí históricamente situado, pero está situado de manera dinámica en las posibilidades de ser propias de su tiempo.

El *Dasein*, el ser humano, es *apertura del ser* (el horizonte donde se sitúa toda relación, todo mundo), por tanto, no puede ser a su vez fundado. Paradójicamente, en él se da un fundar que no puede ser fundamento de sí mismo. “El *Dasein* en su trascendencia es fundamento, *Grund*, sólo como *Ab-grund*, como ausencia de fundamento, como abismo sin fondo”⁸⁷.

Nuestro autor descentra al ser humano mostrando que es nada, nada más que el que pregunta por el ser sin poder fundamentarlo. Por tanto, el problema fundamental no es lo humano⁸⁸, sino el ser.

⁸⁴ En la palabra y como palabra el ser del ente es dado en relación con la esencia del hombre, de tal manera que el ser del ente deja emerger la esencia del hombre en virtud de dicha relación con él y lo deja recibir la determinación que denominamos griega (Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, p. 89).

⁸⁵ Martin Heidegger, “La sentencia de anaximandro” en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 250.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 247

⁸⁷ Martin Heidegger, “¿Y para qué poetas?” en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 200.

⁸⁸ Heidegger es el primer pensador considerado post-humanista, camino que seguirán Foucault y el post-estructuralismo.

Podemos identificar a lo largo del pensamiento de Heidegger una triple escritura del ser. Al comienzo emplea el término *Sein*, la forma cotidiana del alemán, para referirse al ser como “sentido”. Pero, tras la *vuelta (Kehre)* o el *giro lingüístico* se le vuelve evidente que no solo no puede pensar originariamente el ser valiéndose de un lenguaje metafísico, sino que no se puede hablar de este. Señal de ello es que comienza a tachar la palabra “ser” apenas la escribe (~~seyn~~) como un signo *quasi* místico de que el ser no es lo dicho ahí, sino lo no dicho.

Mas, durante un periodo intermedio, en sus disertaciones sobre el arte, Heidegger emplea “*Seyn*”, forma arcaica de referirse al ser en alemán, para hablar del ser como *Ereignis* (acontecimiento) y, por tanto, a este uso preciso del ser me referiré exclusivamente en la presente investigación. El *Seyn* es el trasfondo sobre el que se descubren los entes y pueden alcanzar una presencia estable y duradera. Este trasfondo es dinámico y está sujeto al cambio. Cambia según la época histórica influyendo de modo imperceptible en la constitución de los entes. Como “origen” o “fuente de entes” explica Heidegger, “el ser es como una grieta que se abre, una grieta dentro de la cual los entes pueden llegar a ‘establecerse’”⁸⁹.

El *Seyn* es la fuente que dona el *ahí* (el *da*) del Dasein para que este sea. Por lo tanto, es lo radicalmente originario. No solo es el acontecimiento que inicia la historia haciéndola dar un salto, sino que es el origen de todo acontecimiento. Por este carácter de *ser más que todo acontecimiento*, es que Heidegger lo identifica con lo “sagrado”⁹⁰.

⁸⁹ Mark Wrathall, “Beyng (Seyn)” en *The Cambridge Heidegger Lexicon*, Cambridge University Press, 17/IV/2021, pp. 121-123
<https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-heidegger-lexicon/beyng-seyn/232808B2E8BF5E61AE529312830BB073> Consultado 14/VIII/2024 -Traducción propia.

⁹⁰ Martin Heidegger, “La sentencia de Anaximandro” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 245.

CAPÍTULO SEGUNDO

De la técnica como esencialmente creativa

§ 1. Del *ser-obra* de la obra de arte

Heidegger participa de la crítica de Hartman, quien juzga que la estética del siglo XIX se aproxima al arte en tanto actividad subjetiva, descuidando pensar directa y profundamente la obra de arte. Para ese propósito, nuestro autor consideró necesario aclarar en qué medida participa la obra de arte de la naturaleza de la cosa. A este fin, emprende una discusión con las tres teorías propuestas por la filosofía, según su propia clasificación:

1. La teoría sustancialista: sostiene que la cosa consta de un sustrato permanente e invisible y de accidentes variables.
2. La teoría sensualista: considera a la cosa como un conjunto de sensaciones.
3. La teoría materia-forma: propone que la cosa es la unión de materia y forma⁹¹.

Lo que Heidegger encuentra criticable de dichas teorías es que pueden aplicarse indistintamente a las cosas, a los útiles y a las obras de arte, por lo que no permiten captar la esencia de la obra.

En su ensayo “*El origen de la obra de arte*”, Heidegger se aboca a pensar la pintura de Van Gogh, llamada por su autor en una de sus cartas “*Naturaleza muerta*”. Esta le parecen unos zapatos de campesina ¿Qué hace de este cuadro una *obra de arte*? En nuestro tiempo no está muy claro, parece que las obras de arte son un útil cualquiera.

Si contemplamos las obras desde el punto de vista de su pura realidad, sin aferrarnos a ideas preconcebidas, comprobaremos que las obras se presentan de manera tan natural como el resto de las cosas. El cuadro cuelga de la pared como un arma de caza o un sombrero. Una pintura, por ejemplo, esa tela de Van Gogh que muestra un par de botas de campesino, peregrina de exposición en exposición. Se transportan las obras igual que el carbón del Ruhr y los troncos de la Selva Negra. Durante la campaña los soldados empaquetaban en sus mochilas los himnos de Hölderlin al lado de los utensilios de limpieza. Los cuartetos de

⁹¹ Samuel Ramos “Prólogo” en Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 1988, pp. 7-8.

Beethoven yacen amontonados en los almacenes de las editoriales igual que las patatas en los sótanos de las casas⁹².

“Todo el mundo sabe en qué consiste un zapato [...]. Este tipo de utensilio sirve para calzar los pies”⁹³. Pero, esto es una comprensión *a medias*. En este cuadro se le manifiesta a nuestro autor que la campesina lleva puestos aquellos zapatos cuando va a trabajar al campo y solo al ser calzados son precisamente lo que son: un útil. Los zapatos permanecen al alcance de la mano de la campesina para que los calce cuando desee, y la campesina *confía* que estarán así dispuestos. A este verdadero carácter del utensilio, Heidegger lo denomina: “*ser de confianza*” (*Verlässlichkeit*)⁹⁴.

En esta obra de arte se le mostró a Heidegger que la esencia, no sólo de los zapatos, sino de los útiles en general es su “*ser de confianza*”. Los útiles adquieren su esencia cuando alguien los usa y se deja confiar en ellos. Esto se expresa cotidianamente cuando los fabricantes norteamericanos anuncian su producto como algo *dependable* (confiable) para atraerse clientela⁹⁵.

Sin embargo, la conclusión significativa de nuestro autor no es lo que pudo decir sobre la esencia de los zapatos (el útil en cuestión), sino que *lo esencial* le fue revelado en la *obra de arte*. El cuadro de Van Gogh hace patente “lo que el útil, el par de zapatos del labriego, en verdad es, este ente sale al estado de no-ocultación de su ser”⁹⁶. Por este motivo, Heidegger desapueba que la obra de arte haya pasado a considerarse un *útil*. Puesto que, la esencia de la obra de arte no es *ser de confianza*, su esencia es *dejar obrar a la verdad*⁹⁷.

La esencia del obrar no es el efectuar, sino el consumir. Consumar significa “realizar algo en la plenitud de su esencia”. Por este motivo, lo consumable es únicamente el ser. El ser se consuma en la obra⁹⁸. Nuestro autor habla de “obra de arte” y no de “arte” a secas, para que

⁹² Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 12.

⁹³ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, p. 23.

⁹⁴ *Idem*.

⁹⁵ Samuel Ramos “Prólogo” en Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 1988, p. 6.

⁹⁶ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, p. 29.

⁹⁷ *Idem*.

⁹⁸ Nos ayuda a comprender la propuesta heideggeriana, referirnos a su fuente de inspiración; la poesía de Hölderlin, poeta alemán del siglo XIX, que escribió en estos términos:

“Pero, donde hay peligro

Crece también lo salvador” (Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Hermen Ediciones, México, 1991, p. 65).

se muestre el *ser-obra* de la obra, a saber, que lo que obra en la obra de arte es el ser y no el sujeto.

§ 2. De la *Ποίησις*

En la Grecia clásica la palabra empleada para referirse a la técnica era “*Τέχνη*”. En su acepción, *Τέχνη* comprendía dos modos de producción: la artesana y la artística. Estos eran distinguidos de la creación de la naturaleza (*Φύσις*), pues, la naturaleza tiene en sí misma el brotar de su crear (*ποίησις*), verbigracia, el florecer de la flor. Mientras que, lo producido artesana o artísticamente, por ejemplo, una copa de plata, tiene el brotar del producir no en sí mismo, sino en otro: en el artesano o en el artista⁹⁹.

Puesto que la *Ποίησις* es creación desde sí misma, la creación no es obra de la fabricación humana, sino que lo creado es el acontecimiento extraordinario del ser (*Seyn*)¹⁰⁰.

La naturaleza es *ποίησις* (creación) en el sentido más elevado porque tiene en sí misma el brotar del pro-ducir¹⁰¹. Debemos entender la naturaleza en el sentido griego que aún resuena en el uso que Leibniz le da a la palabra *Natura*, es decir, como el ser del ente. La naturaleza es la posibilidad inicial que reagrupa todo junto a sí y, al mismo tiempo, abandona a cada ente a sí mismo.

En el término naturaleza, aquí usado, todavía quedan rastros de la resonancia de la temprana palabra φύσις, que también es equiparable a la ζωή, lo que traducimos por vida. Pero la esencia de la vida, pensada tempranamente, no está representada biológicamente, sino como φύσις, como lo que surge¹⁰².

“¿Qué fue el arte? ¿Quizás sólo por breve, pero elevado tiempo?”¹⁰³ La tesis de Heidegger es la siguiente: las artes fueron “*τέχνη*”. La *τέχνη* fue un modo de verdad que creaba al producir, por eso pertenecía a la *Ποίησις*. El arte es un producir muy particular¹⁰⁴: “el pro-ducir de lo

⁹⁹ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, p. 60.

¹⁰⁰ Alicia Villar, “Estudio introductorio” en Blaise Pascal, *Pensamientos*, Gredos, Madrid, 2012, p.

¹⁰¹ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, p. 60.

¹⁰² Martin Heidegger, “¿Y para qué poetas?” en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 205.

¹⁰³ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, p. 78.

¹⁰⁴ Heidegger no trata el asunto de la belleza propiamente. Sin embargo me aventuro a sostener que se puede interpretar que verdad y belleza conforman una unidad al estilo griego.

verdadero en lo bello”¹⁰⁵. Por ello, “al comienzo del destino occidental se alzaron las artes en Grecia a la más elevada altura del desocultar a ellas confiado”¹⁰⁶.

Trajeron [las artes] a la luz la presencia de los dioses, el diálogo del destino divino y humano. Y el arte se llamó solo τέχνη. Ella fue un único desocultar de muchas maneras. Fue devota πρόμος, esto es, obediente al imperar y custodiar de la verdad¹⁰⁷.

No son opuestos la naturaleza, la fabricación y el arte¹⁰⁸, todos son modos de creación que penden de la Ποίησις. La naturaleza es el más alto porque tiene la razón de su crear en sí misma, la más baja es la fabricación porque es la *reproducción* a partir de lo creado, en cambio, en el arte la creación no se reduce al acto productor, sino que se conserva como un modo de ser de la obra y “tenemos que poder experimentar el ser-creado en la obra”¹⁰⁹.

La producción a la que refiere la palabra Τέχνη es un *hacer del hombre*. Ahora bien, es conveniente enfatizar que ese hacer es *saber hacer*. Es por ello que, desde los tiempos de Platón, la palabra “τέχνη” (técnica) ha estado íntimamente relacionada con la palabra “ἐπιστήμη” (conocimiento o ciencia)¹¹⁰. No obstante para el pensar griego la Τέχνη en tanto saber hacer, debe comprenderse como el saber dejar ocasionar; el *saber dejar esenciar al ser*.

La *esencia poética* del ser es la apertura (ἀρετή)¹¹¹. La “ἀρετή” (“areté”) que se había traducido de modo general en la filosofía como “excelencia”, es traducida por Heidegger como “apertura”¹¹². En este sentido, en la obra de arte el ser se da aperturando una época distinta.

La obra, como tal, únicamente pertenece al mundo que se abre por medio de ella. Pues, el ser-obra de la obra existe sólo en esa apertura¹¹³. Por este motivo, la *Antígona* de Sófocles, el templo de Paestum o la catedral de Bamberg no son las obras que fueron porque su mundo se

¹⁰⁵ *Idem*.

¹⁰⁶ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, p. 77.

¹⁰⁷ *Ibidem*, pp. 77-78.

¹⁰⁸ Al respecto, Bayer (1898-1959), filósofo francés, sostiene que desde la antigüedad la creación (lo artístico) y lo instrumental estuvieron íntimamente relacionados por la técnica. Desde el Paleolítico Inferior, el hombre fue modificando la naturaleza para elaborar útiles cada vez más precisos (Raymond Bayer, *Historia de la estética*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 1965, p. 11).

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 87.

¹¹⁰ Entiéndase “ciencia” como sinónimo de “conocimiento” en sentido amplio y no como “ciencia moderna”.

¹¹¹ “El ser porta el sobrecogimiento que lo salva a sí mismo: la ἀρετή” (Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, p. 98).

¹¹² Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, p. 97-106.

¹¹³ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 70.

ha desvanecido. Luego de las obras de arte mencionadas, otras obras de arte vinieron a inaugurar un mundo distinto y otras vendrán. Es preciso.

Heidegger tiene fe en el arte, como una, quizá la única, posibilidad de salvación¹¹⁴. ¿De qué habrá de salvarnos? De la caída precipitada en el abismo que trae consigo el olvido del ser.

Mientras el ser humano *cotidianamente* reproduce lo ya dado, se le ha dado la posibilidad de crear obras de arte en las que obra la verdad de un modo desacostumbrado. Cuando el ser habita la obra de arte, funda una época distinta.

La *Ποίησις* es el *producente desocultar del ser*. La obra de arte es aquel ente en el que “la apertura de ese *espacio abierto que es la verdad*”¹¹⁵ se establece. Por lo anterior, no se debe creer que la verdad es temporalmente anterior a la obra de arte. La verdad acontece (*Ereignis*) en un momento histórico particular: el de la creación de la obra de arte. “El establecimiento de la verdad en la obra es un modo de traer delante eso que antes no era todavía y después no volverá a ser nunca”¹¹⁶. Por tanto, es un acontecimiento sin precedentes.

En Heidegger, el acontecimiento es lo propio del ser, la preposición “de” indica su referencia al ser (que es propio del ser), no que sea el ser lo que acontece; en él se da todo acontecer.

El ser se da como época y es de carácter sagrado. El camino a lo divino o lo sagrado es la poesía porque el ser se desvela poéticamente. Es fundación en el triple sentido de donación, fundación e inicio¹¹⁷. “El arte es en su esencia un origen, un modo destacado de cómo la verdad llega al ser, de cómo se torna histórica”¹¹⁸.

La Poesía (*Dichtung*) está tomada aquí en un sentido tan amplio y pensada al mismo tiempo en una unidad interna tan esencial con el habla y la palabra, que debe quedar abierta la cuestión de si el arte en todas sus especies desde la arquitectura hasta la poesía (*Poesie*) agota la esencia de la Poesía¹¹⁹.

¹¹⁴ La fe en el arte fue una idea que cobró ímpetu antes y durante la Primera Guerra Mundial, en autores como Dostoievski y en el movimiento dadaísta de vanguardia (Hugo Ball), por nombrar algunos. A esta vuelve Heidegger tras la Segunda Guerra Mundial.

¹¹⁵ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 44.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 45.

¹¹⁷ *Ibidem*, pp. 69-70.

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 51.

¹¹⁹ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte”, en *Arte y poesía*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 2006, p. 93 - Cursivas propias.

Nuestro autor juega con la palabra alemana “*Dichtung*” en tanto categoría primordial del habla, y con la palabra latina “*Poesie*” en el sentido de género de la literatura. Si el concepto “*habla*” es cualquier forma de expresión y la “*poesía*” es creación en el sentido que Heidegger le atribuye, está claro que todas las bellas artes son poéticas, no únicamente la poesía en tanto género literario¹²⁰, también la danza.

Al respecto, el *habla* no es un medio de comunicación, no esencialmente. Zimmerman escribe que es menester no reducir el habla a “expresión, realizada por los hombres de los estados de ánimo y de la visión del mundo que los rige”¹²¹. El *habla* es el camino para acceder a la esencia de cualquier ente¹²². El lenguaje no es solo una expresión escrita u oral de lo que se quiere comunicar. Es el acontecimiento del “decir en el que a un pueblo se le abre históricamente su mundo”¹²³.

La esencia de la *técnica moderna* oculta la verdad, pero para Heidegger esto no hace sino mostrar su referencia a la esencia de la verdad en tanto no-verdad. La verdad desvela y oculta, es esencialmente conflictiva. “Es algo que tiene que buscarse y lucharse”¹²⁴. Y, el pensador es aquel que lucha por la verdad.

§ 3. Pensar el arte es cuidar del arte

La obra de arte abre el mundo en el que los hombres de la época venidera serán lanzados¹²⁵. De este modo, se nos ha manifestado nuestra finitud, puesto que, aún siendo partícipes de la

¹²⁰ Samuel Ramos, “Prólogo” en Martin Heidegger en *Arte y poesía*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 2006, p. 17.

¹²¹ Jorge Acevedo “Prólogo del editor” en Martin Heidegger, *Filosofía, ciencia y técnica*, Universitaria, Santiago de Chile, 1997, p. 17.

¹²² Milan Kundera escribe sobre el gesto en un tenor similar al de Heidegger:

Dije al comienzo, cuando hablé de la señora de la piscina, que «una especie de esencia de su encanto, independiente del tiempo, quedó durante un segundo al descubierto y me deslumbró». Sí, así lo entendí en aquel momento, pero me equivocaba. El gesto no descubrió en aquella señora esencia alguna, más bien podría decirse que aquella señora me dio a conocer el encanto de un gesto. Y es que el gesto no puede ser considerado como una expresión del individuo, como una creación suya (porque no hay individuo que sea capaz de crear un gesto totalmente original y que sólo a él le corresponda), ni siquiera puede ser considerado como su instrumento; por el contrario, son más bien los gestos los que nos utilizan como sus instrumentos, sus portadores, sus encarnaciones (Milan Kundera, *La inmortalidad*, RBA, Barcelona, 1989, p. 12).

¹²³ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 55.

¹²⁴ Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, pp. 17-25.

¹²⁵ “Esta estructura lanzada del Dasein es lo que Heidegger llama la *efectividad* (*Faktizität*) de la existencia. Efectividad y *Geworfenheit* (*estado-de-yecto*) son expresiones sinónimas [las cursivas son propias]” (Giovanni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 36).

apertura de *mundo*, somos arrojados a él. Tanto más que el mundo es una determinación trascendental de todo ser humano.

El hombre, como el contragolpe ec-sistente del ser, es más que el *animal rationale* precisamente en cuanto es menos en relación al hombre que se concibe desde la subjetividad. El hombre no es el déspota del ente. El hombre es el guardián del ser. Con este “menos” no pierde nada el hombre, sino que gana —porque arriba a la verdad del ser—. Gana la esencial pobreza del pastor, cuya dignidad estriba en ser llamado por el ser mismo a la custodia de su verdad. Este llamado viene como el disparo del que arranca su lanzamiento del existir. El hombre es en su esencia —que es propia de la historia del ser, en cuanto ec-sistencia consiste en habitar en la proximidad del ser¹²⁶.

El peligro de la época técnica es haber hecho del hombre un pensador calculador¹²⁷, ocultando la esencia del ser humano: *ser el guardián del ser*. No obstante, pensar a la amenazante técnica moderna nos ha señalado sus propios límites, en cuanto se nos mostró como un modo entre otros de desvelamiento de la verdad. Con lo anterior, la *τέχνη* nos ha abierto la posibilidad de “cooperar en el advenimiento de otro destino”¹²⁸.

Tengamos presente que si la *τέχνη* es un saber, es saber-querer-cuidar el ser que se establece en la obra de arte. Heidegger se refiere al *cuidar de* y *velar por* el ser como la *Cura* (*Sorgue*, un existenciario)¹²⁹. “Ec-sistencia es [...] el ec-stático habitar en la cercanía del ser. Es ella la guardiana, esto es el cuidado de y por el ser”¹³⁰. Esta es la esencia del ser humano. Por “querer” Heidegger se refiere a “la lúcida resolución de un ir más allá de sí mismo en la existencia que se expone a la *apertura* de lo ente que aparece en la obra” [las cursivas son propias]¹³¹. El cuidado por la obra es “internarse en lo inseguro de la verdad que acontece en la obra”¹³².

La obra de arte, en tanto *ποίησις*, no se limita a articular una apertura ya abierta, sino que funda la apertura y en ese fundar hace que se haga presente no solo la verdad como mundo, sino la verdad como no-verdad, la reserva oscura (lo que Heidegger denomina la *Tierra*¹³³)¹³⁴. En lo dicho consiste lo terrible y lo salvador de la técnica. Paradójicamente, la esencia de la

¹²⁶ Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Hermen Ediciones, México, 1991, p. 96.

¹²⁷ El pensar calculador al que refiere Heidegger tiene relación con la denominada “razón instrumental” por Horkheimer. Cfr. Marx Horkheimer, *Crítica de la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires, 1973.

¹²⁸ Jorge Acevedo, *Heidegger y la época técnica*, Universitaria, Santiago de Chile, 2016, p. 77.

¹²⁹ Sobre la *Sorge* o la *Cura* Cfr. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2012, p. 210.

¹³⁰ Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Hermen Ediciones, México, 1991, p. 97.

¹³¹ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 49.

¹³² *Idem*.

¹³³ La *Φύσις* es un emerger que se muestra; es lo abierto. Cfr. Jorge Acevedo, *Heidegger y la época técnica*, Universitaria, Santiago de Chile, 2016, p. 179.

¹³⁴ Jorge Acevedo, *Heidegger y la época técnica*, Universitaria, Santiago de Chile, 2016, p. 118.

técnica nos abre la posibilidad de salvarnos del Señorío de la técnica moderna, pues, la *ποίησις* (y, en ese sentido, el arte) alberga el ser del ente¹³⁵.

Es en la historia de las palabras en donde se manifiesta la apertura histórica en la cual estamos lanzados y solamente dentro de la cual se hace posible todo acontecimiento histórico¹³⁶. Por ello, nuestro autor propone hacer un esfuerzo de traducción pensante consistente en salvar, además de la distancia cronológica de dos milenios y medio con la “palabra inicial”, el abismo que nos separa. Para, así, llevar a cabo un diálogo pensante de la época antigua con la época actual¹³⁷.

Puesto que el *habla* ha sido utilizada en nuestra época como un instrumento de dominio sobre el ente, quizá sea tiempo de que el ser humano guarde silencio, sugiere Heidegger. De este modo, esta vez no será él el que hable, sino el ser. Así se le devolverá al habla su esencia

Mientras la metafísica moderna “se ha pensado como aquel saber que fundamenta y determina la esencia de las cosas”¹³⁸. El pensamiento de Heidegger cuestiona tal pretensión fundadora y propone asumir un modo de existencia: la *Gelassenheit* (traducida al español como “Serenidad”¹³⁹). Dicha disposición refiere a la quietud requerida para, en lugar de determinar el ser a voluntad, consideremos que todo depende de que la verdad del ser llegue a tener la palabra y de que el pensar logre penetrar en tal *habla*. De este modo, “quizá el habla exija entonces más el recto silencio que el precipitado pronunciarse”¹⁴⁰.

Dicha quietud no es sinónimo de inactividad. “La existencia humana es un constante quehacer”¹⁴¹. La naturaleza de nuestra existencia exige la disposición meditativa. Se trata de un pensar que no pretende agotar nunca la apertura-misma inicial dada en la *ποίησις*.

Puesto que, en la época técnica el hombre ha olvidado que le corresponde cuidar del ser y se ha consagrado a dominar los entes. Ha olvidado lo sagrado al cambiar el modo de ser del “*cuidado*” por el modo de ser “técnico-instrumental”. Heidegger profetiza que lo que se le ha

¹³⁵ Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005, pp. 184-185.

¹³⁶ Giovanni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 85.

¹³⁷ “Como los sagrados sacerdotes del dios del vino, que de tierra en tierra peregrinaban en la noche sagrada” (Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y poesía*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 2006, p. 148) “[...] es poéticamente como el hombre habita la tierra” (Martin Heidegger, “La sentencia de anaximandro” en *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 139).

¹³⁸ Ángel Xolocotzi, *Fundamento y abismo. Aproximaciones al Heidegger tardío*, Porrúa, Ciudad de México, 2011, p. 8.

¹³⁹ La traducción al español de la *Gelassenheit* como “Serenidad” no debe comprenderse como un estado de ánimo.

¹⁴⁰ Heidegger, Martin, *Carta sobre el humanismo*, Hermen Ediciones, México, 1991, p.

¹⁴¹ Jorge Acevedo, *Heidegger y la época técnica*, Universitaria, Santiago de Chile, 2016, p. 83.

dado hacer al pueblo en herencia, lo “sagrado”, es “cooperar en el advenimiento de otro destino”¹⁴².

Por tanto, aquel que quiera crear el espacio para el acontecimiento de la verdad, debe esforzarse por pensar de modo desacostumbrado: con *Serenidad*. Esta disposición permite guardar distancia respecto a la técnica sin desarraigarse de nuestro mundo¹⁴³.

El pensar posibilita que el ser históricamente se haga de su esencia. Es decir, deja que sea esencialmente. De modo recíproco, el ser ha hecho posible el pensar puesto que es el origen de lo posible¹⁴⁴. Es preciso “contener el hacer y apreciar, el conocer y contemplar corrientes a fin de demorarnos en la verdad que acontece en la obra”¹⁴⁵.

Por el contrario, advierte Heidegger que, mientras sigamos representando a la obra de arte como un objeto que debe provocar en nosotros determinados estados, permaneceremos preguntando por nosotros mismos y no por la obra de arte porque no saldremos del sistema sujeto-objeto¹⁴⁶.

El *cuidado* por la obra de arte no nos ha llevado a aislarnos en nuestras vivencias¹⁴⁷, sino que nos ha introducido a una común “pertenencia a la verdad que acontece en la obra y, de este modo, funda el ser para los otros y con los otros como exposición histórica del *ser-aquí* a partir de su relación con el *desocultamiento*”¹⁴⁸.

Para contener *El peligro* de la técnica moderna, el ser humano debe hacer un esfuerzo por meditar respecto a la verdad establecida. Debe hacerse preguntas aún por las cosas que se crean comprendidas, como la pregunta por la esencia de la técnica en la danza que guía esta investigación. “Pues el preguntar es la devoción del pensar”¹⁴⁹.

¹⁴² Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, p. 77.

¹⁴³ “Aquí el tiempo no cuenta; un año no importa y diez años no son nada; ser artista significa no calcular ni medir; madurar como el árbol que no apremia su savia y se yergue confiado en medio de las tormentas de primavera, sin miedo a que después pueda no llegar el verano. Pero el verano siempre acude. Sin embargo, acude sólo para los pacientes, para aquellos que tienen ante sí toda la eternidad, tan libres de cuidado, serenos y distendidos. Lo aprendo a diario, lo aprendo en el dolor. Estoy muy agradecido al dolor. ¡Todo es paciencia!” (Rainer Rilke, “Carta II” en *Cartas a un joven poeta*, Obelisco, Barcelona, 1996, pp. 30-31).

¹⁴⁴ Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Hermen Ediciones, México, 1991, p. 68.

¹⁴⁵ Samuel Ramos, *Prólogo* en Martin Heidegger, *Arte y poesía*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 2006, pp. 12-17.

¹⁴⁶ Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2012, pp. 49-50.

¹⁴⁷ Este es un guiño a la filosofía de Husserl de la que pretende distanciarse Heidegger.

¹⁴⁸ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 49 - las cursivas son propias.

¹⁴⁹ Martin Heidegger, *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007, p. 79.

CAPÍTULO TERCERO

La danza como *Ποίησης*

§ 1. De lo propio de la danza moderna

He elegido el término *danza moderna* porque lo considero el más preciso para referirse a la danza de nuestra época, la modernidad, aquella danza que tuvo por origen el *ballet de cour* cuyos inicios datan del siglo XVI y su devenir hasta el siglo XX.

Lo dicho sobre la técnica como *provocación* en la *Época moderna* atañe a la danza moderna, su ser es instrumental. Nótese que los bailarines son utilizados como lo *dispuesto para el consumo* (*Ersetzbarkeit*). Por ejemplo, las compañías de danza se jactan de que no haya bailarín que no sea reemplazable. Así como los fabricantes norteamericanos publicitan su producto como algo confiable para garantizar la eficacia del útil; así los bailarines son evaluados en múltiples ocasiones para garantizar que su ejecución se ha vuelto consistente antes de ser contratados. De fundamental importancia es que la danza moderna deviene *danza profesional* al ser absorbida por la empresa del espectáculo.

No obstante, el *ser-instrumental* de la técnica de la danza moderna no es lo esencialmente originario. Preguntando por la esencia de la técnica de la danza moderna fui a dar con la esencia de la danza en general. Desde Heidegger la danza en tanto arte es técnica (*τέχνη*) y la técnica es esencialmente “un modo destacado de cómo la verdad llega al ser, de cómo se torna histórica”; el de la *ποίησις*¹⁵⁰. *La técnica lo es todo en la danza, es instrumento de creación (útil) y creación en sí misma.*

La esencia, *en sentido Heideggeriano*, lejos de asegurar que la danza perdura siempre la misma, se mantiene como apertura siempre abierta. Este es el motivo por el que evito emplear el término *danza contemporánea*, puesto que juzgo que induce a un error de principio en el que la autodenominada “danza contemporánea” ha caído: partir del supuesto de que la danza del siglo XX al XXI se distingue *esencialmente* por su “contemporaneidad”, es decir, por ser *La danza que corresponde a su tiempo*, cuando, comprendida como *ποίησις*: toda danza es contemporánea esencialmente porque no solo corresponde a su época sino que es el lugar de su apertura. Del mismo modo, me gustaría recalcar que el calificativo de “moderno” que le atribuyó a la danza moderna no se debe entender en el sentido de “nuevo” o “actual” porque toda danza es actual, yo lo empleo para hacer referencia a la época que

¹⁵⁰ Martin Heidegger, “El origen de la obra de arte” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 51.

historiográficamente abarcan la denominada Edad Moderna (XV-XVIII) y la Edad contemporánea (XVIII-), a la que indistintamente me referiré como “Modernidad”.

A continuación, me remitiré a algunos momentos en la historia de la danza moderna para que reparemos en cómo es en cada ocasión *instrumento*, en tanto corresponde a su época, pero, esencialmente, es lugar de creación e inauguración de mundo.

Me gustaría que se prestase especial atención a que pese a que, tanto el origen de la danza moderna (el ballet de los siglos XVI-XVII) como la danza moderna del siglo XX son esencialmente lo mismo (*ποίησις*) y corresponden a su época. Hacia el ocaso de la Modernidad se fue perdiendo la suposición de la danza como instrumento y se ha meditado débilmente sobre su afinidad primigenia con la verdad, lo sagrado y la creación. Aunque, es una meditación que dista de situarse en el nivel ontológico y de atribuirse a la esencia de la técnica como lo sostiene Heidegger.

Por el contrario, la danza del siglo XX guiada por una comprensión “a medias” de la técnica, ha intuido que en la técnica moderna reside el germen de la Modernidad. No obstante, en un intento por inaugurar una época distinta, en ocasiones se han vuelto contra la técnica en la danza, sin reparar en que la técnica es la posibilidad de que se inaugure una época y es el arte mismo.

Sostengo que es vano el intento de la danza moderna del siglo XX por subordinar la técnica al proceso creativo, porque es equivocado creer que el peligro de la técnica reside en los instrumentos técnicos (verbigracia, la técnica del ballet). Es la esencia de la técnica, en tanto modo de verdad que se presenta como *el único*, un destino peligroso que acecha al ser humano¹⁵¹. No obstante, la técnica, en esencia, es la propia creación: *ποίησις*.

§ 2. Del ballet como origen de la danza moderna

Louis XIV

Aunque en la actualidad existe cierto consenso sobre la danza moderna como la danza de la primera mitad del siglo XX, aquella que surgió distanciándose del ballet, me atrevo a sostener que no sólo no hay tal distancia, sino que el ballet es la danza moderna por excelencia porque en su consolidación inauguró la *Época moderna*. En el ballet se tecnificó el mundo al hacer

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 77.

de la danza una técnica instrumental y al concebirse a sí misma como profesión y elemento cultural que debe asumirse estéticamente. Concepción de la danza que perdura, como se verá, incluso en la danza del siglo XX.

Los antecedentes del ballet se remontan al Renacimiento tardío (1490-1527). Entre el siglo XV y XVI, se añoró reinstaurar el florecimiento artístico griego volviendo al canon clásico, pero el mundo griego se había terminado. Italia era una alianza de ciudades-estado bajo el gobierno de príncipes que competían por el poder hegemónico, entre estos se encontraban las dinastías Medici, Sforza y d'Este. Estas familias no sólo ostentaban poder mediante victorias bélicas, sino también a través del arte. Por ello, fueron importantes mecenas¹⁵². Durante su reinado, Lorenzo de' Medici hizo de Florencia “la madre de las artes y la capital cultural de Italia”¹⁵³.

La danza de esta época formaba parte importante de la vida de palacio. Todo hombre o mujer noble debía practicarla y acompañarla con verso y canto. Saber bailar era uno de los modales de educación y de comportamiento político indispensables para la vida noble.

Una vez hecho de conocimiento que los *balletis* formaban parte de la vida cotidiana de los palacios, se comprende que la danza¹⁵⁴ era reservada a la élite real que se atribuía una conexión con lo divino. Podemos tener una idea de la danza de los siglos XV y XVI contemplando los cuadros de pintores de esa época¹⁵⁵. Un ejemplo notable es el de *Natividad mística* (1500) de Botticelli¹⁵⁶, en el que podemos observar a doce ángeles que bailan en la cúpula dorada del cielo¹⁵⁷.

¹⁵² Mary Clarke y Clement Crisp, *Ballet. An Illustrated history*, Hamish Hamilton LTD, London, 1992, p. 1.

¹⁵³ *Ibidem*, p. 3.

¹⁵⁴ En el siglo XVII los términos “baile” y “danza” no eran sinónimos como en la actualidad, estos dos términos encerraban una notable diferencia achacable a la clase social del bailarín o danzante. La danza se asociaba a la nobleza y a la elegancia, mientras que el baile, al pueblo y a la chabacanería. Sebastián de Covarrubias introduce los dos términos por separado en su libro *Tesoro de la lengua castellana* (1611) considerado el primer diccionario generalista en castellano (Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Madrid, 1611, p. 208).

¹⁵⁵ *Ibidem*, pp. 2-3.

¹⁵⁶ Se trata del artista más *quattrocentista*. Su arte se compone de cuatro elementos estéticos: el trazo, el plano, el *arabesco* (del árabe *tawrīq*) y el instante. Considero que la importancia de las líneas y el movimiento fluido también está en el *ballet*, incluso un paso de ballet que prevalece hasta nuestros días lleva el nombre de *arabesque*.

¹⁵⁷ Raymond Bayer, *Historia de la estética*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 1965, p. 102.



Fragmento superior de pintura al óleo de Sandro Botticelli, *Mystic Nativity* (1500). La cúpula dorada del cielo se ha abierto y está rodeada por 12 ángeles que sostienen ramas de olivo entrelazadas con volutas y de las que cuelgan coronas.

Luego de 1580, comenzaron a edificarse teatros como el famoso Teatro Olímpico construido alrededor de 1594 en Vicenza. Pero, aún en los primeros dos siglos de su aparición, el teatro fue un espacio en el que la frontera entre los intérpretes y el público era difusa. “Es equivocado pensar que los tempranos *ballets de cour* eran vistos desde arriba”¹⁵⁸. Los *ballets de cour* se conformaban por miembros de la corte. Como estos *ballets* a menudo se representaban para honrar la presencia de invitados distinguidos y del anfitrión real, finalizaban con estos tomando parte en la danza.

El ballet incorporó la ciencia. Por ejemplo, algunos *ballets de cour* implementaron fuegos artificiales, carrozas tiradas por caballos y otros artilugios. Incluso Lodovico Sforza encomendó a Leonardo da Vinci inventar algunos mecanismos para emplear en este arte¹⁵⁹.

Se hizo un esfuerzo por preservar y sistematizar la técnica dancística desde comienzos del siglo XV. El primer libro de ballet del que se tiene constancia es *De arte saltandi et choreas ducendi* escrito por Domenico de Piacenza, un tratado que sostiene que la danza se compone de cinco elementos:

1. Compás de medida (musicalidad).
2. Memoria coreográfica.
3. Manejo del espacio.
4. La manera (temperamento o carácter del bailarín)
5. Aire (liviandad al bailar)¹⁶⁰.

Para la Europa del siglo XVI “*Italia es el centro del gusto*”. La fascinación por lo italiano llegó a Francia con Francisco I, quien llevó a artistas manieristas italianos para que decorasen

¹⁵⁸ Ana Abad, *Historia del ballet y de danza moderna*, Alianza Editorial, Madrid, 2004, p. 5.

¹⁵⁹ Mary Clarke y Clement Crisp, *Ballet. An Illustrated history*, Hamish Hamilton LTD, London, 1992, p.3.

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 6.

el Palacio de *Fontainebleau*. Pero, es la joven florentina, Catalina de' Medici, quien al casarse en 1533 con Enrique II, futuro rey de Francia, hizo que los *ballis* o *balletis*¹⁶¹ cobraran ímpetu en Francia¹⁶².

Su esposo no tardó en morir dejándole el trono. Al principio, Catalina tuvo dificultad para reinar porque era despreciada en Francia por ser extranjera y por ser los Medici una familia de banqueros. No obstante, logró ingeniárselas para ser Reina consorte durante 13 años hasta que su hijo tuvo la edad suficiente para heredar el trono. Pero, con todo y ello, mantuvo una gran influencia durante el reinado de sus hijos, uno de los medios para lograrlo fue el *ballet*, la reina lo usó como un instrumento para distraer a la corte y a sus hijos de los asuntos políticos¹⁶³.

En los tiempos de Catalina, el ballet como instrumento “ensalzaba el poder del monarca, atribuía a la monarquía una gracia especial y en sus logros artísticos proclamaba tanto la magnificencia como la cultura de la corte que actuaba y observaba”¹⁶⁴. En tanto *ποίησις*, el ballet fue un espacio de apertura de la *Época moderna* contribuyendo a instrumentalizar sistemáticamente el cuerpo.

Pese a que el *Ballet comique de la Reine Louise*, considerado el primer *ballet* de la historia, fue organizado por Catalina de' Medici en 1581 como parte de los festejos de una boda. La coreografía dista de ser un mero espectáculo, fue encomendada a Balthasar de Beaujoyeux, quien la creó influenciado por el neoplatonismo. El neoplatonismo sostiene que el caos circundante es mera apariencia porque en el fondo hay armonía y orden divino¹⁶⁵.

Mientras los primeros *balletis* italianos le daban énfasis a la agilidad de los pasos y saltos en un estilo cercano al ballet ecuestre, el ballet en Francia seguiría las leyes racionales de las matemáticas consolidándose como danza moderna. Beaujoyeux describe el ballet como “una combinación geométrica de personas bailando juntas”¹⁶⁶. Las parejas apenas se tocaban, se movían imitando la órbita de los planetas en el *cosmos* (orden).

Durante la Edad Media, en autores como Tomás de Aquino el arte es una sirvienta (*ancilla*) de la razón, en cambio, en el Renacimiento, “la belleza sensible glorifica [...]”¹⁶⁷ y el arte es

¹⁶¹ Antes de emplear el término francés “ballet” se empleaba “balletis” o “ballis”.

¹⁶² Mary Clarke y Clement Crisp, *Ballet. An Illustrated history*, Hamish Hamilton LTD, London, 1992, p. 7.

¹⁶³ *Idem*.

¹⁶⁴ Mary Clarke y Clement Crisp, *Ballet. An Illustrated history*, Hamish Hamilton LTD, London, 1992, p. 10.

¹⁶⁵ Jennifer Homans, *Apollo's angels. A history of ballet*. Random House. Nueva York, 2010, p. 5.

¹⁶⁶ Mary Clarke y Clement Crisp, *Ballet. An Illustrated history*, Hamish Hamilton LTD, London, 1992, p. 10.

¹⁶⁷ Raymond Bayer, *Historia de la estética*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 1965, p. 113.

la “magnificación de todo el ser humano”¹⁶⁸. La estética del Renacimiento italiano del siglo XVI se distingue por la exaltación del individuo (*l'uomo singulare*) y de la belleza del cuerpo humano.

Considero que la estética de Alberti bien podría describir al ballet de los siglos XVI y XVII. Antes de consolidarse como arte moderno, en el ballet había ecos de la concepción griega del arte. Al ballet de ese entonces se le conocía como la “*belle danse*”. Alberti (1404-1472), fue arquitecto italiano y primer teórico del clasicismo. Su estética es una estética de la perfección, es el primer representante del racionalismo al identificar lo bello con lo perfecto. Para él la belleza es la *concinnitas* (armonía): una cierta conveniencia razonada en todas las partes de modo que no queda nada que añadir o disminuir¹⁶⁹.

Alberti enfatiza la apertura, la creación y el misterio del arte. Dicho esteta habla así de la creación artística: “por lo pronto es visible e indubitable el principio de la vida. Nos las habemos con la eficacia de la natura naturans, no con la mera imitación de las cosas ni con la repetición de la *natura naturata*, sino con la imitación de la fuerza creadora”¹⁷⁰.

Flemming, y después de él P. H. Michel, señalan que el mérito de Alberti radica en que no se adhiere ciegamente a la *mimesis* de Aristóteles ni creyó, como creía Cennini, en la *trionfal porta del ritrarre di naturale* (“la puerta triunfal de retratar a la naturaleza”, al español) Su intención es volver a hallar un ritmo interno de creación, y no quedarse en la representación fiel (concordancia): “Nuestros padres...reunieron las leyes que habían sido dadas por su esfuerzo creador para transportarlas a su arquitectura”¹⁷¹. La obra de arte se considera como un todo orgánico y vivo (*velut animal aedificium*)¹⁷².

Aunque Alberti es, en términos generales, neoplatónico lo que significa que considera que el número gobierna la obra, así como gobierna el mundo, puesto que el arte obedece el orden universal; en el *Tratado de la pintura*, se enfoca en restaurar el elemento vivo e irreductible, la cualidad de lo irremplazable e irracional que descuida su formalismo característico, privilegiando en esta ocasión la intuición frente a la razón¹⁷³.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ *Ibidem*, pp. 105-106.

¹⁷⁰ Alberti, *De re aedificatoria. Libro IX*, en Raymond Bayer, *Historia de la estética*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 1965, p. 106

¹⁷¹ Raymond Bayer, *Historia de la estética*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 1965, p. 116.

¹⁷² *Ibidem*, p. 107.

¹⁷³ *Ibidem*, p. 110.

La naturaleza, que hasta entonces entrañaba algo aberrante porque se escapa a nuestra comprensión, se considera bella. Aunque, se trata de una naturaleza que se pretende dominada por las leyes de la razón. El ballet incorpora a las matemáticas, en tanto, naturaleza racional. Bello es el cálculo de la naturaleza aplicado en el control de nuestro propio cuerpo.

Pasemos del siglo XVI al siglo XVII, para hablar del ballet propiamente moderno en tiempos de Louis XIV. Durante su infancia, su madre, Ana de Austria, reinó como regente y designó al cardenal Giulio Mazarino y primer ministro, como su tutor. Mazarino estaba a cargo de asegurar la monarquía que corría peligro porque su pupilo era un niño de cuatro años cuando heredó el trono. Uno de los medios de Mazarino para ello fue convertirlo en el mejor bailarín de su tiempo y, así, presentarlo al pueblo como un hombre joven, hábil, bello y poderoso.



Louis XIV como el Sol en *Le Ballet de la Nuit*, el 23 de febrero de 1653 en la *Salle du Petit Bourbon*, París.

Una vez más, constatamos el uso del ballet como instrumento, pero también como forma de vida. En ese entonces la enseñanza de la danza se había convertido en parte fundamental del aprendizaje y entrenamiento de reglas sobre comportamiento para escalar en la escala social y mantenerse, junto con la esgrima y la equitación¹⁷⁴.

Louis XIV encarnó al sol en *Le Ballet de la Nuit*, un *ballet de cour* dividido en cuatro partes y con 43 *entrées*. Se estrenó en la *Salle du petit Bourbon* en París el 23 de febrero de 1653. El Rey había bailado por primera vez dos años antes, pero esta fue la primera vez que bailó como Sol. Fue el ballet por el cual se granjeó el título de “*Roi soleil*”. Louis era la

¹⁷⁴ Birmingham Royal Ballet, *The King Who invented Ballet* (documental), BBC Music television, Birmingham, 2019 (Youtube, color, 1:34:37) -Traducción propia.

encarnación de Apolo, no se trataba de una mera representación, sino que había algo divino¹⁷⁵.

El Ballet Royale de la nuit duró 12 horas, del atardecer al amanecer. Consistió en la representación de Apolo alejando las tinieblas¹⁷⁶. La música (compuesta por Jean-Baustiste Lully) y la danza contribuyeron a inaugurar un sentido de orden y certeza. Políticamente era importante que el joven Rey trajera esperanza a su nación, pues acababa de pasar por una devastadora guerra civil. Con este ballet, Louis reafirmó con éxito la autoridad de la corona puesto que la confianza en Francia fue restaurada, acontecimiento que muestra a la danza moderna como instrumento y creación.

En 1661, cuando Louis tenía 22 años, fundó la *Académie Royale de danse* (*La academia real de danza*). Se conformó por 13 maestros que en una sala del Louvre enseñaban a bailar y la etiqueta referente a los ademanes de la vida noble (*physical etiquette*). No se trataba de simplemente ejecutar pasos, se trataba de enseñarles nobleza, enseñarles a moverse grácilmente. Puesto que, un noble sin gracia no es noble. Un principio básico para moverse con gracia es la oposición de las partes del cuerpo: el torso en una dirección distinta a las piernas. Los brazos en armonía con la posición de los pies. Nobleza es superioridad, superioridad que debe encarnarse en un movimiento que distinga su clase. El noble sabe hacer reverencias y caminar con distinción con el cuerpo recto, los hombros hacia atrás, la barbilla ligeramente levantada y las puntas de los pies rotadas hacia afuera para proyectar líneas verticales ascendentes (un signo de cercanía con la divinidad)¹⁷⁷.

En el *ballet de cour* la danza es el modo de moverse de la nobleza. No obstante, la vida de la nobleza era una vida pensada para ser contemplada, por tanto, se instaura la danza como espectáculo.

Luego de su profesionalización se buscará, como se ha hecho desde el siglo XX en bailarinas como Duncan, Graham y Bausch, reincorporar la danza a la vida, pero esto no es sino un signo de que habitamos la *Época técnica*, porque este problema sólo es posible en una época en que la vida se ha profesionalizado y vuelto un espectáculo. Por tanto, lo propio de la danza

¹⁷⁵ Mary Clarke y Clement Crisp, *Ballet. An Illustrated history*, Hamish Hamilton LTD, London, 1992, p. 23.

¹⁷⁶ Birmingham Royal Ballet, *The King Who invented Ballet* (documental), BBC Music television, Birmingham, 2019 (Youtube, color, 1:34:37) -Traducción propia.

¹⁷⁷ Mary Clarke y Clement Crisp, *Ballet. An Illustrated history*, Hamish Hamilton LTD, London, 1992, pp. 15-18.

moderna del siglo XX no es tanto su intento por “vivificar al arte”, sino su dificultad para hacerlo en un mundo técnico en el que la vida se ha profesionalizado.

Por otro lado, desde sus inicios el ballet contó con una característica que falsamente se le atribuye a la “danza contemporánea”: la multidisciplinariedad, puesto que incorporó además de la música: pintura, escultura, ópera, literatura, ciencia, política, etc. Por ejemplo, las contribuciones ya mencionadas de Da Vinci a los ballets y las producciones del tiempo de Louis en las que participaron diversos artistas notables. Pierre Beauchamp (1636-1705) estuvo a cargo de los ballets desde la década de 1660. Creó los *comédie-ballets* para el entretenimiento de la corte agregando mayor dramatismo. Colaboró con Molière para crear ballets como *Les fâcheux* en 1661 o *Le Bourgeois Gentil homme* en 1670¹⁷⁸.

En 1670, luego de haber representado 75 roles y 26 performances, Louis XIV decide retirarse del *ballet de cour*, pero siguió siendo su mecenas. En 1672, consideró la necesidad de que los bailarines fuesen *profesionales* porque bajo la dirección de Pierre Bauchamp *L'Académie* requería una gran cantidad de bailarines para el *corps de ballet* (cuerpo de baile) y exigía un mayor desempeño técnico¹⁷⁹. Por lo que en ese año autorizó a bailarines profesionales¹⁸⁰ a participar, motivo por el que los nobles se rehusaron a bailar ballet, pues les resultó indigno de su condición hacer aparición pública mezclados con la servidumbre¹⁸¹. La danza no exige ya conexión con la divinidad, sino cuerpos que tengan el máximo rendimiento. Así mismo, la comprensión de la técnica se vuelve plenamente moderna al concebirse como instrumento.

En 1674, Louis le pidió a Beauchamp codificar las cinco posiciones básicas del ballet que ya eran parte integral de la sociedad aristocrática con el propósito de preservar la danza¹⁸². En dichas posiciones el cuerpo es el punto cero que delinea el espacio de forma matemática.

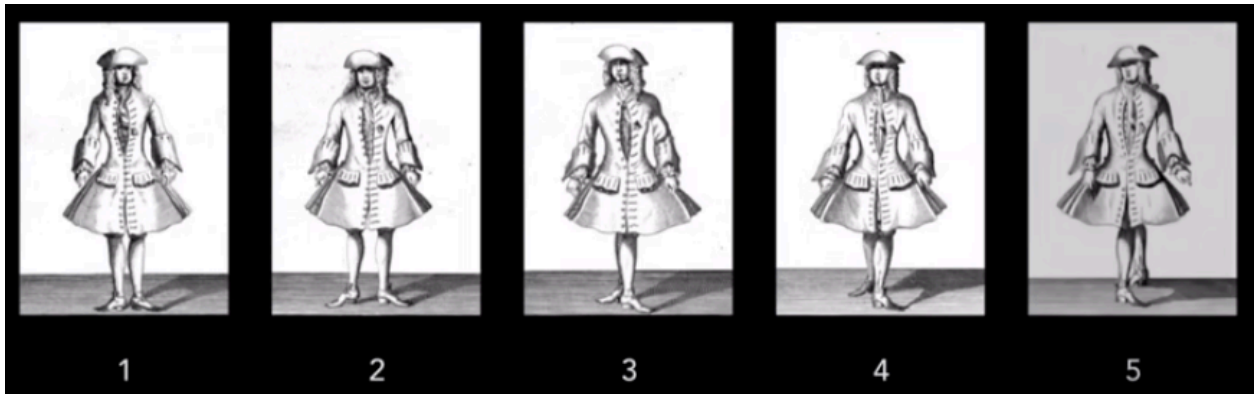
¹⁷⁸ *Idem.*

¹⁷⁹ Birmingham Royal Ballet, *The King Who invented Ballet* (documental), BBC Music television, Birmingham, 2019 (Youtube, color, 1:34:37) -Traducción propia.

¹⁸⁰ Marie Camargo y Marie Salle fueron las primeras bailarinas profesionales de ballet.

¹⁸¹ Mary Clarke y Clement Crisp, *Ballet. An Illustrated history*, Hamish Hamilton LTD, London, 1992, p. 18.

¹⁸² *Idem.*



Las 5 posiciones básicas del ballet codificadas por Pierre Beauchamp, maestro del Ballet real, por orden de Louis XIV en 1674.

En el célebre retrato de Louis XIV, elaborado por el pintor Hyacinthe Rigaud en 1701, se retrata al Rey con los pies en cuarta posición. Esta posición significa nobleza, majestuosidad y superioridad (a diferencia de la primera o tercera posición de pies que representan gracia y modestia). Ese retrato fue imitado por muchos nobles a lo largo de Europa, pues Louis que se había convertido en el mayor monarca de Europa; también resultó ser el mejor bailarín noble y, por ende, el mayor aristócrata¹⁸³.



El Retrato del rey Louis XIV o, simplemente, *Louis XIV*, es la pintura más conocida del pintor francés Hyacinthe Rigaud y la imagen más representativa del Gran Siglo francés. Fue pintado en 1701 en óleo sobre lienzo.

Al final de su vida, Louis tuvo que lidiar con guerras y conflictos externos. Luego de la muerte de su primera esposa en 1683¹⁸⁴, se alejó del ballet pero, debido a ello se hizo evidente que el ballet podía sostenerse independientemente de sus intereses y seguir recreándose. En

¹⁸³ *Ibidem*, p. 17.

¹⁸⁴ Por influencia de su segunda esposa, Madame de Maintenon, se apegó a la iglesia.

1690 emergió el ballet de forma distinta al *ballet de cour*: los *opera ballet*, la tan anhelada alianza del ballet con la ópera¹⁸⁵.

Al comienzo del siglo XVIII una combinación de problemas internacionales y nacionales disminuyeron el poder de Louis XIV. Inglaterra sumaba aliados, Francia perdía guerras y el país estaba en bancarrota. Pese a ello, en 1713, el *Rey Sol* hizo un último esfuerzo por preservar el ballet. En 1713, abrió la primera escuela de danza del mundo, la actual *École de danse de l'Opéra national de Paris* (*Escuela de ballet de la Ópera de París*, al español), que sigue siendo mantenida totalmente con fondos del Estado por lo que los bailarines son considerados trabajadores del Estado¹⁸⁶. Con este acto el ballet se terminó de consolidar como profesión.

“Louis dejó a Francia en bancarrota, pero consolidó su poder político y cultural. Por su devoción a la danza la incrustó en el corazón de la corte más importante de Europa”¹⁸⁷. Incluso nombró originalmente a la *École de danse de l'Opéra national de Paris* “*conservatoire*”, este término nos indica su intención de preservar esta danza. Dicha escuela sigue transmitiendo el legado del ballet de generación en generación y con los términos de francés originales, no obstante, pese a los deseos de Louis, no ha permanecido el mismo. “Somos el inicio del ballet, pero con el tiempo hemos recibido influencia de Rusia y de Italia. No obstante mantenemos la *purity* del estilo de Louis y las 5 posiciones del ballet”¹⁸⁸, dice Elizabeth Platel, actual directora de esta escuela.



Mazarino en el ballet *The king dances* por el *Birmingham Royal Ballet*, minuto 1:03:55.

Pese a que han pasado más de tres siglos de la muerte del *Rey Sol* y a que se cumplen 350 años del estreno del *Ballet de la nuit*, el *Birmingham Royal Ballet* lo recreó en el ballet que lleva por nombre *The King Dances*. La música, la coreografía, el diseño y la iluminación “es la culminación de una vida de investigación y fascinación por Louis XIV. No se trata de una

¹⁸⁵ Mary Clarke y Clement Crisp, *Ballet. An Illustrated history*, Hamish Hamilton LTD, London, 1992, p. 18.

¹⁸⁶ Birmingham Royal Ballet, *The King Who invented Ballet* (documental), BBC Music television, Birmingham, 2019 (Youtube, color, 1:34:37) -Traducción propia.

¹⁸⁷ *Idem.*

¹⁸⁸ *Idem.*

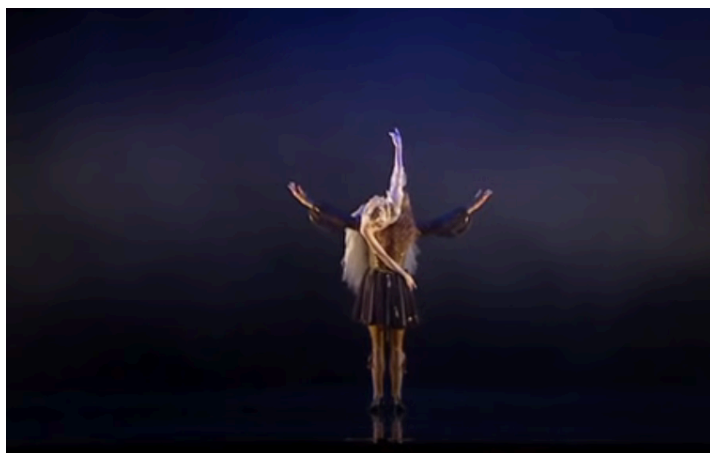
recreación histórica, sino de una particular mirada moderna al *Ballet de la nuit*, cuando en 1653, los hombres eran los reyes de la danza”¹⁸⁹, dijo el coreógrafo David Bintley.

Para hacer este ballet se partió de la técnica de ballet actual y se estudió el estilo barroco del *Ballet de la nuit* original. El coreógrafo explica que se movió entre esos dos mundos para encontrar un lenguaje que le permitiera hacerlo contemporáneo¹⁹⁰.



El Rey Sol en el ballet *The king dances* por el *Birmingham Royal Ballet*, minuto 1:33:33.

El vocabulario de la danza barroca (*ballet de cour*) es distinto al del ballet actual. La coordinación de los pies y las manos es totalmente diferente. Para adquirir dicha técnica se debe comprender el sentido que cada movimiento tenía en ese entonces. Por ejemplo, los pasos deben lucir simples (aunque no lo sean), no se usa la quinta posición del ballet clásico porque por ser paralela no se considera bella y los codos se doblan hacia abajo para mostrar las ricas vestimentas de la época de ese entonces¹⁹¹.



Selene, la diosa de la luna bailando con el Rey Sol como un símbolo de las mujeres que bailaron con Louis en los inicios del ballet. Nótese la armonía geométrica de sus cuerpos. Ballet *The king dances* por el *Birmingham Royal Ballet*, minuto 1:09:47.

¹⁸⁹ Diseño: Katrina Lindsay. Diseño de iluminación: Peter Mumford. Música; Stephen Montague. *Royal Ballet Sinfonia* dirigida por Paul Murphy

¹⁹⁰ Birmingham Royal Ballet, *The King Who invented Ballet* (documental), BBC Music television, Birmingham, 2019 (Youtube, color, 1:34:37) -Traducción propia.

¹⁹¹ *Idem*.

Por otro lado, Bentley afirma, de modo desconcertante, que recrear un ballet antiguo dotándolo de un sentido moderno era algo que “nunca antes se había hecho”¹⁹². Esta es una pretensión falsa que la autodenominada “danza contemporánea” tiende a tener porque, como he sostenido, la danza es creación, así que no sólo no se ha hecho, sino que es algo esencial a la técnica. Tomemos de ejemplo ilustrativo al *Лебединое Озеро* (*Lago de los cisnes*) que desde su primera puesta en escena¹⁹³ en Moscú en 1877, se han creado al menos 155 versiones por 115 compañías provenientes de 25 países diferentes¹⁹⁴.

Podemos dar, si se quiere, el ejemplo de un ballet que al igual que el *Ballet de la Nuit* fue creado en el siglo XVII y recreado en la modernidad del siglo XX, el ballet *Les Noces de Pelée et de Thétis*. Obra de teatro italiana, con música que contenía diez entrées de ballet. Se representó en la *Salle du Petit Bourbon* del *Louvre* en abril de 1654, con el joven Louis XIV entre sus intérpretes. Se destacó por la magnificencia de las decoraciones del técnico y diseñador italiano Giacomo Torelli¹⁹⁵.

Fue recreada por nada menos que por Bronislava Nijinska (1891-1972), bailarina, coreógrafa y directora de compañía de ballet rusa. Creó la coreografía *Les Noces* con música de Stravinsky. Esta trata de una boda campesina eslava. Nijinska ideó agrupaciones arquitectónicas mezcladas con fuertes danzas campesinas y colores de tierra (café, negro y blanco)¹⁹⁶. La primera representación fue en la *Gaîté Lyrique*, de París el 13 de julio de 1923. Aunque, no conforme con ello, en 1966, Nijinska la rehizo para el *Royal Ballet* de Reino Unido¹⁹⁷.

¹⁹² *Idem*.

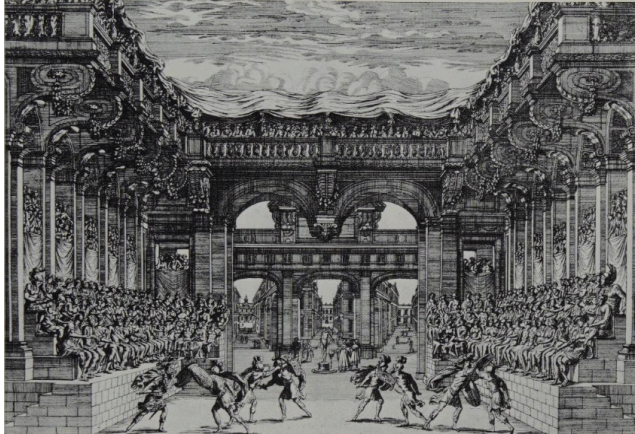
¹⁹³ Esta información data de finales del siglo XX por lo que deben de ser más a la fecha.

¹⁹⁴ Stephen Cobbett, *Preface Tragedy & transcendence: Reflections on Swan lake* en Janice Ross y Stephen Cobbett (Comp). *Why a swan? Essays, Interviews & conversations on Swan lake*, The San Francisco performing arts (library and museum journal), No. 1, Primavera 1989, San Francisco, p. 7.

¹⁹⁵ Mary Clarke y Clement Crisp, *Ballet. An Illustrated history*, Hamish Hamilton LTD, London, 1992, pp. 15, 122.

¹⁹⁶ Cabe mencionar que *Les Noces* fue el último ballet de Diaghilev que miró hacia la “Santa Rusia”; después de este los Ballet Russes de Diaghilev se volvieron cada vez más hacia el mundo de la moda y la vanguardia en pintura y diseño.

¹⁹⁷ *Ibidem*, pp. 120-121.



Les Noces de Pélée et de Thétis, primera producción en París en 1923. Escena ii, “La bendición de los novios”.

Tras la Revolución francesa surgió el ballet clásico. El *ballet clásico* se desarrolló luego del *ballet de cour*, del siglo XVII al XIX, destacando por su maestría técnica y belleza¹⁹⁸. El lenguaje del ballet clásico, sistematizado por primera vez en el siglo XVII en Francia, mantuvo la elegancia característica de sus orígenes nobles y, a su vez, durante el siglo XVIII, se amplió a través de contribuciones de bailarines prominentes. Es el caso del francés Auguste Vestris y del italiano Carlo Blasis.

Considero que el ballet clásico ha confundido el carácter de eternidad del arte esforzándose por preservarla estática o bien, en el ballet actual, buscando que mantenga siempre la novedad. Pero, si el arte es eterno no es porque perdure siempre el mismo o por su inagotable novedad, sino porque es apertura siempre abierta. Este podría ser el motivo por el que los intentos por detener al ballet clásico en el tiempo se han visto frustrados, como hemos comprobado. La esencia poética de la danza imposibilita que se conserve siempre la misma. Al respecto Osipova¹⁹⁹ declaró que es necesario *desproteger* el código del ballet²⁰⁰.

En el siguiente párrafo dedicado a la técnica Vagánova, técnica rusa de ballet del siglo XX, los cinco elementos del ballet descritos en el tratado *De arte saltandi et choreas ducendi* de Piacenza, irán perdiendo importancia para dar paso, primero a la extensión, y, luego, a la velocidad. Elementos consecuentemente modernos, puesto que tienen que ver con la máxima utilización.

Vaganova

¹⁹⁸ Mary Clarke y Clement Crisp, *Ballet. An Illustrated history*, Hamish Hamilton LTD, London, 1992, p. 19.

¹⁹⁹ La bailarina rusa, Natalia Osipova (1986), es la actual prima ballerina del *Royal Ballet*.

²⁰⁰ BBC, *Dance rebels. A story of modern dance*, 2018, Arthur Marques -Traducción propia.

Del siglo XVII al XX mucho aconteció en el ballet, pero atendiendo a los límites de esta investigación, nos tendrá que bastar con examinar, a manera de ejemplo, el dinamismo creativo de únicamente una técnica. Elegí una técnica de ballet que nació en la URSS a la par que la denominada “danza moderna” en Estados Unidos de América: la técnica Vagánova. He elegido esta técnica en particular para mostrar que la técnica del ballet no se diferencia de la danza denominada “moderna o contemporánea” por ser anacrónica, sino que ambas son contemporáneas.

Agrippina Vagánova, bailarina y coreógrafa rusa, publicó su libro, *Principios básicos del ballet clásico*, en 1934. Desde entonces fue evidente que rebasaba los límites de un manual de enseñanza. Se trataba de la creación de una técnica. La técnica Vagánova contiene los principios de la tradicional escuela rusa de ballet, los aportes creativos de distintos profesores y coreógrafos al servicio de la URSS entre los que se encontraba ella misma y elementos de otras técnicas de ballet²⁰¹.

La traducción de este libro promovió la consolidación de la mundialmente reconocida gloria del ballet ruso. Vagánova escribió en sus *Memorias*²⁰², que siendo extremadamente *autocrítica*, pronto tomó conciencia que estaba estancada en el viejo método de enseñanza que no le permitía utilizar toda la capacidad de su cuerpo. Por este motivo no perdió la ocasión de aprender de la tradición, pero tampoco de llevar a cabo un trabajo independiente²⁰³. Puesto que, de modo personal buscaba una aproximación *contemporánea* a las bases del ballet.

Su técnica es el resultado de la inclusión de elementos seleccionados de dos técnicas: la francesa y la italiana. La tradicional escuela francesa cultiva la delicadeza y la gracilidad, pero a Vagánova le pareció innecesariamente artificial y decorativa. Sus profesores querían convertirla en “una coqueta de pies ligeros” enfatizando deliberadamente los rasgos arcaicos de esta forma de bailar: dulzura empalagosa, la flacidez de sus poses, los brazos con los codos suavemente caídos o delicadamente elevados y los dedos elegantemente extendidos. En resumen, Vagánova consideró que era una falta de respeto al uso pleno de la energía pues la manera tranquila y mesurada de realizar los ejercicios restringía el virtuosismo del cuerpo²⁰⁴.

²⁰¹ Agrippina Vagánova, *Basic principles of classical ballet*, Dover, New York, 1969, p. v.

²⁰² Cfr. Archivos Vagánova en las colecciones del Museo Estatal del Teatro de Leningrado. No. KII Mi Viaje, p. 2.

²⁰³ Agrippina Vagánova, *Basic principles of classical ballet*, Dover, New York, 1969, p. vi.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. vii.

En cuanto a la técnica Cecchetti, la escuela Italiana tuvo su apogeo al final del siglo XIX. El profesor representativo fue Enrico Cecchetti, con quien Vagánova estudió. Contrario a la técnica francesa, el virtuosismo de los bailarines italianos causaba asombro. Realizaban pasos de gran dificultad, como los 32 fouettés de *El lago de los cisnes*. No obstante, a Vagánova le pareció que carecían de la poesía y el fundamento del ballet ruso²⁰⁵. Con esto Vagánova no se refiere a la poesía en sentido heideggeriano, desde luego, sino al dramatismo y expresividad que caracterizaba a la técnica de ballet de la tradicional escuela rusa y a que esta respondía a la historia de dicho pueblo.

En 1928, debutaron las primeras alumnas de la técnica Vagánova: Galina Ulanova y Tatiana Vecheslova. Más tarde, en 1931, Natalia Dudinskaya y Feya Balbina. Estas bailarinas mostraban al danzar fuertes características individuales, pero tenían rasgos en común que expresaban la técnica de su maestra; plasticidad y modestia en los gestos²⁰⁶.



Agrippina Vagánova impartiendo una clase de ballet femenil con su propia técnica.

Sobre Vagánova, escribió su alumna Semyonova: “Ella exigía que la forma, las emociones y el contenido de la danza se transmitieran con todo el cuerpo. El cuerpo era nuestro instrumento. Por eso, su principal preocupación era que este instrumento nuestro se desarrollara hasta la perfección”²⁰⁷.



Illustrated history, Hamish Hamilton LTD, London, 1992, p. 234

Marina Semionova, la “primera gran bailarina soviética”, interpretando el ballet *Raymonda* en el *Teatro Bolshoi*, 1945.

Puesto que el cuerpo es el instrumento de la danza, la técnica Vagánova tiene estándares antropométricos. Estas son algunas de las principales capacidades físicas que exige por motivos funcionales: amplia rotación de la articulación de la cadera, tendón de aquiles largo, espalda baja flexible, isquiotibiales estirados, caderas angostas y espalda recta^{208 209}. Además, se requieren habilidades como: coordinación, musicalidad, cualidad de movimiento, expresividad y capacidad para aprender, memorizar y ejecutar combinaciones de pasos rápidamente.

Vagánova explica que es preciso practicar las bases técnicas diariamente para fortalecer, mantener y afinar la técnica. Esto para acercarse a la perfección y la capacidad de controlar el cuerpo. Es decir, para hacer de él un instrumento y que se pueda confiar en su efectividad. Es una visión esclarecedora del complejo proceso implicado en la transformación del cuerpo humano en un instrumento poderoso y expresivo. El cuerpo es explotado a su máximo rendimiento.

En este periodo del ballet es oportuno detenernos en la relación entre la técnica instrumental (*τέχνη*) y poiética (*ποίησις*) sostenida por Heidegger. El ballet implementó la técnica moderna instrumental y, a la vez, su esencial carácter creativo.

Desde su nacimiento la técnica Vagánova se ha mantenido recreándose, aunque dicha creación sea concebida en el modo del desarrollo progresivo. Se busca el máximo rendimiento y la mayor consistencia en la ejecución dancística. Para mostrarlo, analizaré de modo formal la técnica de algunas clases femeniles de ballet impartidas en la *Академия русского балета имени А. Я. Вагановой* (*Academia Vagánova de Ballet Ruso*) tras la caída de la URSS.

La clase en la que estudió la bailarina Ulyana Lopatkina en 1991, se caracteriza por seguir una estructura de ejercicios sencilla. Se le da valor a la simpleza (*pure*) y a la danza sin exageración. Las bailarinas son físicamente distintas, pero tienen en común un aspecto más

²⁰⁸ Gretchen Ward, *Classical Ballet Technique*, University Press of Florida, Florida, 1989 -Traducción propia, pp. 66-67.

²⁰⁹ Omití las características que obedecen únicamente a motivos estéticos.

delgado, belleza sutil y líneas limpias. Aunque las combinaciones son simples y lentas, requieren precisión técnica porque los errores son fácilmente perceptibles²¹⁰.



Ulyana Lopatkina, bailarina conocida como “el alma de Rusia”.

Por su parte, la técnica de la clase de Svetlana Zakharova en 1996 se caracteriza por exigir rotación de 180 grados o más, mayor flexibilidad, arcos de pies, exactitud y cuerpos según el ideal Vagánova.



Svetlana Zakharova como Odette en *El lago de los cisnes*.

La clase de Ekaterina Borchenko en 1998 se caracteriza por una mayor consistencia en la ejecución, cuerpos iguales en forma y tamaño y gran expresividad. Kovalova, la profesora de dicha clase, ha adaptado los ejercicios para que tengan una diversidad de carácter, pero son académicamente limpios, por lo que no hay una creatividad coreográfica experimental²¹¹.

²¹⁰ Isabella McGuire, *Vagánova then and now. How has it changed?* 91, 96, 98. Lopatkina, Zakharova, Borchenko (charla), 2024, (Youtube, color, 27:44) -Traducción propia.

²¹¹ Isabella McGuire, *Vagánova then and now. Borchenko, Shakirova, Smirnova. 98, 2011,2013* (charla), 2024. (Youtube, color, 28:57) -Traducción propia.



Ekaterina Borchenko como Kitri en el ballet *El Quijote* por el *Mikhailovsky Ballet*.

Es importante notar que los ejercicios se volverán técnicamente más complejos, no necesariamente más difíciles, pero parecen excesivos, perdiéndose la pureza del estilo Vagánova. En particular, se emplea un uso exagerado de la parte superior del cuerpo.

Si observamos la clase de Olga Smirnova del 2001²¹² podemos ver que la técnica exige grandes saltos, extensiones más altas y espaldas más flexibles; ejercicios más atrevidos y desafiantes, ejecución limpia, tipos de cuerpos más diversos, brazos y cuerpo superior con torsiones más exageradas (*épaulement*). Denotan mayor confianza. Las personalidades de cada bailarina prevalecen por lo que las apreciamos individualmente y no en grupo como antes que había un alto estándar para todas. Ahora destaca sólo una, la “étoile”²¹³, en este caso, Olga Smirnova.



ción de las puntas Gaynor les dio a las bailarinas mayor seguridad en los pies y, por
 porar a su técnica pasos más complicados (Gretchen Ward, *Classical Ballet*
 of Florida, Florida, 1989 -Traducción propia, p. 16). ¿Esto implica que la técnica
 ación? Desde Heidegger es al contrario porque el desarrollo técnico de las puntas
 cnica .

és) es un término que se emplea en las escuelas francesas de ballet para referirse a
 ompañía de danza. En el resto de escuelas se suele emplear el término *Prima*

Olga Smirnova, como Odette en *El lago de los cisnes*.

La técnica de la clase de Renata Shakirova del 2013 consiste en realizar los ejercicios apropiadamente. Las bailarinas son de menor estatura y mayor musculatura. Por este motivo, su fuerte es el *allegro* y no el *adagio*. Presentan buenas líneas y la barbilla levantada las hace ver confiadas. Se centran en los trucos (“*tricks*”) y en una mayor sincronización que les da una apariencia de perfección maquinal.



Renata Shakirova y Kimin Kim, “Rubies”, coreografía de George Balanchine del ballet “Jewels” (“Rubies”, “Emeralds” y “Diamonds”), música de Igor Stravinsky (Capriccio para piano y orquesta), Ballet Mariinsky.

En 2024, en la clase impartida por Nicolai Tsiskaridze, es patente el cambio en la técnica Vagánova. Las bailarinas son más pequeñas y atléticas. Sus torsiones de la espalda son exageradas. El *plié* fue el único elemento de *adagio* de toda la clase. Las combinaciones son extremadamente complicadas y los movimientos son demasiado rápidos. En esta técnica no todos los movimientos se hacían a tal velocidad porque es imposible realizar extensiones de piernas mayores a 90 grados²¹⁴.

Todas las técnicas de ballet tenían algo distintivo: la Cecchetti (técnica italiana), la Bournonville (técnica danesa), la técnica francesa, la Vagánova (técnica rusa), la Royal (técnica inglesa), la Balanchine (estadounidense), etc. Estas dos últimas surgieron a partir de la técnica Vagánova. Las características de la técnica Vagánova eran la precisión, las líneas,

²¹⁴ Vaganova Academy, *Класс Н.М. Цискаридзе - 7/II курс. Экзамен 12 апреля 2024 г* (documental), 2024 (Youtube, color, 1:06:08) -Traducción propia.

las extensiones, el *épaulement*²¹⁵, momentos de quietud (*adagio*), expresividad y presencia escénica, por el contrario; en la actualidad presenta cambios de dirección y de ritmo, muchas piruetas, *tricks* y creaciones coreográficas²¹⁶. El aceleramiento en los movimientos de las bailarinas y demás rasgos eran propios de la técnica Balanchine.



Clase impartida por Nicolai Tsiskaridze en el 2024.

La técnica Vagánova se distinguió por sus extensiones de 180 grados y ahora se ha operado una diferencia en las prioridades, en lo que es importante mostrar, en lo que tiene sentido. No obstante, dichas diferencias corresponden por igual a la técnica moderna como *provocación*: una, la Vagánova, muestra (o mostraba) el máximo rendimiento en las extensiones de piernas, la otra, la Balanchine, en la velocidad.

Vagánova consideraba que la técnica cambia por una exigencia instrumental. Puesto que, la danza es una profesión y para una carrera profesional es fundamental ser capaz de utilizar el cuerpo como un “instrumento de comunicación”. Para ello, los bailarines deben dominar un vocabulario de movimiento de forma tan precisa como se domina cualquier idioma verbal²¹⁷.

No es suficiente dominar la técnica de alguna escuela de ballet, se requiere dominar una gran variedad. Además de expresividad, matices musicales y ritmo. Robert Joffrey, bailarín y co-fundador del *Joffrey Ballet*, escribió que para una formación en danza es necesario aprender la técnica del ballet clásico. Sin embargo, esto no basta, a los bailarines

²¹⁵ Término en francés para referirse a una posición de ballet en la que los hombros están en ángulo recto con respecto a la dirección de la pierna de apoyo, con un hombro hacia adelante y el otro hacia atrás. Crea una apariencia dramática.

²¹⁶ Isabella, McGuire, *Vagánova analysis 2024 7/11 Exam N. Tsiskaridze* (charla), 2024 (Youtube, color, 54:30) -Traducción propia.

²¹⁷ Gretchen Ward, *Classical Ballet Technique*, University Press of Florida, Florida, 1989, p. 1 -Traducción propia.

profesionales se les exige también versatilidad y virtuosismo técnico. Por tal motivo, los bailarines deben explorar la mayor cantidad de técnicas dancísticas. Pero, comprender los componentes técnicos es el principio, se requiere conocer la historia de la danza, teoría musical, técnica de actuación, apreciación del carácter cultural, etc²¹⁸.

Las bases del ballet se mantienen, pero el alcance y la dificultad del vocabulario han aumentado. “Se han añadido movimientos cada vez más complejos al vocabulario y las danzas de todo el mundo se han visto influenciadas por las demandas particulares de los estilos y técnicas de cada uno”²¹⁹.

“El bailarín de hoy debe estar preparado para bailar un repertorio extremadamente diverso de danzas de coreógrafos clásicos y contemporáneos muy diferentes. Cada pieza requiere no solo diferencias estilísticas específicas, sino también fortalezas técnicas individuales”²²⁰.

El arte de la danza es demasiado grande para que lo abarque un solo sistema. Por el contrario, la danza incluye todos los sistemas o escuelas de danza. Todas las formas en que cualquier ser humano, de cualquier raza o nacionalidad, en cualquier período de la historia humana [...] Nos esforzamos por reconocer y utilizar todas las contribuciones del pasado a la danza y continuaremos utilizando todas las nuevas contribuciones en el futuro²²¹.

Sostengo que, aunque la técnica de la *française danse* o la *belle danse*²²² en tanto se constituyó como *técnica moderna* contribuyó a inaugurar la Época moderna y actualmente la reproduce, hay débiles intentos por pensar una época distinta. Aunque el cuerpo del bailarín se intenta controlar a voluntad como si fuese un instrumento, aún así surge de él lo que tiene de expresivo, creativo e íntimo. Así mismo, en cada obra coreográfica y técnica del ballet se destaca la temporalidad a la que obedece dicha creación.

Fokine²²³ soñó a Shéhérazade,

Shéhérazade a León Bakst²²⁴,

²¹⁸ Robert Joffrey, Prefacio en Gretchen Ward, *Classical Ballet Technique*, University Press of Florida, Florida, 1989 -Traducción propia, p. 13.

²¹⁹ Gretchen Ward, *Classical Ballet Technique*, University Press of Florida, Florida, 1989, p. 1 - Traducción propia.

²²⁰ *Idem*.

²²¹ Jane Sherman, *Denishawn. The enduring influence*, Twayne, Boston, 1983, p. 105 - Traducción propia.

²²² Me refiero al *ballet*.

²²³ *Sheherazade* es un ballet de un acto con coreografía de Michel Fokine y libreto de Alexandre Benois sobre la música de la suite sinfónica en 4 movimientos homónima de Nikolái Rimski-Kórsakov, opus 35 (1888).

²²⁴ Fue estrenada con decorados y vestuario de León Bakst por los Ballets Rusos de Diáguilev en su 2ª gira europea, el 4 de junio de 1910 en la Ópera de París

Diaghilev²²⁵ a Cocteau²²⁶.

Moscú soñó con París:

teatros llenos de flores

para engalanar a los bárbaros²²⁷.

§ 3. De la danza moderna del siglo XX

Duncan

La denominada tradicionalmente “danza contemporánea” nace en los albores del siglo XX. Una de sus fundadoras fue la bailarina y coreógrafa estadounidense, Isadora Duncan (1877-1927), conocida como “la bailarina de pies desnudos” porque se negó a usar zapatillas de punta con el propósito de mostrar la belleza del cuerpo humano²²⁸. Impresionada por la Teoría de la evolución de Darwin, consideró que el cuerpo era una maravilla de la evolución, y la danza debía mostrarlo mediante movimientos espontáneos y vestuarios vaporosos que dejaran adivinar el cuerpo²²⁹. Duncan se propuso crear “la danza del futuro”²³⁰ para hacerla evolucionar.

Ella es el ícono del movimiento de mujeres bailando con pies descalzos y movimientos fluidos. “Su manifiesto *la danza del futuro* era bailar no como una ninfa, ni como una *coquette*, sino como una mujer²³¹.”



y fundador de los Ballets Russes, la compañía de ballet más importante del siglo XX (1889-1963) para que escribiera un guión para el ballet *Parade* en 1917. Este ballet fue coreografiado por Michel Fokine y música de Erik Satie (Huffington, Arianna, *Picasso: el arte de la danza*, Ediciones B, Barcelona, 1988, p. 152).

²²⁵ Claudia Hernández, “Fragmentos” en *Luz clave*, UNAM, Ciudad de México, 2023.

²²⁸ Isadora Duncan, “Introducción” en *El arte de la danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003, p. 6.

²²⁹ *Idem*.

²³⁰ *Ibidem*, p. 5.

²³¹ José Sánchez, *La escena moderna. Manifiestos y textos de la época de vanguardias*, Akal, Madrid, 1999, p. 4.

Isadora Duncan. Fotografía de Arnold Genthe, 1915-1918. Forma parte de la New York Public Library Digital Collections.

Isadora afirmaba que la “danza del futuro” era una danza de movimientos “naturales”, pero no explicó a qué se refería con ello. Considero que esto se debió a la falta de claridad en su pensamiento. Únicamente hizo referencia a las desinhibidas danzas de las bacanales griegas como un ejemplo de “danza natural” pues, en esta danza, encontraba fluidez de movimiento. También, argumentaba que la danza debía de ser una expresión de la vitalidad interior y no las posturas estáticas y antinaturales del ballet. Por último, enfatizó en sus escritos que la danza no era un espectáculo frívolo, sino una manera de existir y acusaba al ballet de haber dejado de reflejar la belleza sin esfuerzo de la vida y la naturaleza al privilegiar la técnica²³².

Pese a pronunciarse en contra de la técnica establecida, Duncan tuvo una formación en ballet clásico que siempre negó para poder sostener que la habilidad de bailar era una cualidad innata y que la formación técnica en ballet te despojaba de ella²³³. No obstante, considero que fue precisamente por sus conocimientos técnicos en ballet (y sobre arte en general), que tuvo la posibilidad de *contribuir* a la creación dancística. Muestra de ello es que, pese a que en su escuela se dedicó a alentar a sus alumnas (“las isadorables”) para que bailaran de modo auténtico, ninguna pudo hacerlo y se limitaron a preservar su técnica: la técnica Duncan²³⁴. Esto fue así porque la ignorancia respecto a la tradición de la técnica dancística instituida, no es equiparable a tener libertad creadora. Es una comprensión a medias de la *técnica*, si nos remitimos a los postulados heideggerianos.

Así mismo, tanto en Duncan como en Heidegger su esfuerzo por preservar la autenticidad paradójicamente implica una autenticidad artificial o una naturaleza producida.

Así como Duncan relacionó su danza con la *Teoría de la evolución*, otros bailarines de danza contemporánea incorporaron la ciencia; principios básicos de la gravedad, la dinámica física de los movimientos o conocimientos de anatomía humana. Pero, este no es motivo suficiente para afirmar que la incorporación de la ciencia es la esencia de la técnica de la “danza contemporánea”, porque es la ciencia la que ha sido posible por la esencia de la técnica

²³² Isadora Duncan, “Introducción” en *El arte de la danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003, pp. 7-48.

²³³ *Ibidem*, p. 8.

²³⁴ *Idem*.

moderna. No olvidemos que la ciencia parte de un modo de verdad particular derivado de la *Ποίησις*: el de la *provocación*. Muestra de ello es que desde sus inicios (el ballet del siglo XVI), la danza moderna incorporó los avances científicos.

Graham

Martha Graham (1894-1991), bailarina y coreógrafa estadounidense de danza contemporánea, consideraba que los descubrimientos científicos iban siendo suplantados cada vez por los nuevos, pero, el arte, “el arte es eterno porque descubre y muestra el paisaje interior, que es el alma humana”²³⁵. Conforme a la propuesta de Heidegger es verdad que el arte es un modo de proyectarnos a lo infinito, pero porque es el camino hacia lo divino, la conexión con el ser.

Sobre la técnica, Graham sostuvo que son precisos diez años para convertirse en un bailarín²³⁶. Esta preparación consta de dos etapas. La primera consiste en formarte en una escuela: en esta etapa el cuerpo se disciplina y, por tanto, se vuelve *confiable*. Al final de esta etapa el cuerpo se mueve con un movimiento “[...] limpio, preciso, elocuente, veraz. El movimiento jamás miente”²³⁷. A este aspecto de la danza es al que comúnmente se le denomina “técnica”, pues refiere a la técnica moderna (al ser-de-confianza). La segunda etapa consiste en la necesidad, nunca una ambición, de realizarse a sí mismo en la danza (autenticidad).

Para poder atravesar las etapas de la formación de un bailarín, Graham explica que se requiere fe, pues la danza es una gracia. Así mismo, consideraba que la vida era un milagro y la danza su celebración. El bailarín se dedica a venerar cosas olvidadas como esta: el milagro del cuerpo vivo²³⁸.

Un aspecto destacado del pensamiento de Graham considero que es el vínculo instrumental entre danza y cuerpo. Nuestra bailarina explica que debe repararse en que la vida comparte con la danza el cuerpo, por ello, la expresión cotidiana “la danza de la vida”, contiene verdad porque “no es casualidad que el instrumento por el que se vive la vida, es el instrumento

²³⁵ Martha Graham, *Martha Graham. La memoria ancestral*, Circe, Barcelona, 1965, p. 11.

²³⁶ *Ibidem*, p. 12.

²³⁷ *Idem*.

²³⁸ *Idem*.

mediante el que se danza. El cuerpo contiene la memoria ancestral de todos los asuntos de la vida, la muerte y el amor”²³⁹.

Sobre el cuerpo escribe:

El cuerpo es un don sagrado. Es tu prenda primera y última; con él llegamos a la vida y con él nos vamos de ella; hay que tratarlo honrosamente y con alegría, pero también con temor reverente. Y siempre, no obstante, con agradecimiento²⁴⁰.

Graham asegura que a través de la columna vertebral el bailarín expresa aquello que no puede decir con palabras²⁴¹. Comprende que puede ser angustioso moverse en lo desconocido, pero es importante hacerlo porque forma parte del acto de crear y del acto de interpretar. El bailarín es un intérprete²⁴². Sobre la esencia de la danza, Graham escribe: “creo que la esencia de la danza es la expresión humana [...].Del deseo es de donde surge la danza”²⁴³.



Martha Graham en “*Letter to the World*” (también llamado “*The Kick*”), 1940.

Sobre la técnica, Graham declaró: “hoy día los bailarines pueden hacer cualquier cosa; la técnica es fenomenal. La pasión y el significado de su movimiento tal vez sean otro asunto”²⁴⁴. Se expresa así de la técnica porque por técnica se refiere a “una ejecución limpia”, es decir, a la técnica moderna, y le importaba que además el movimiento fuese convincente y franco. En la misma línea en que Pina Bausch describe a la danza como el “único lenguaje verdadero”.

Graham expresa que bailar es agradable, fácil y delicioso, pero también lleva al cuerpo a una fatiga tan grande que “el cuerpo llora, incluso mientras duerme. Hay momentos de frustración

²³⁹ *Ibidem*, p. 11.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 15.

²⁴¹ La contracción del torso es uno de los aspectos distintivos de la técnica Graham.

²⁴² *Ibidem*, p. 13.

²⁴³ *Ibidem*, pp. 13-14.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 12.

absoluta, hay pequeñas muertes diarias. Es por ello que se requiere del consuelo que la práctica ha almacenado en la memoria²⁴⁵. El principio para aprender a bailar es la práctica. La práctica es realizar aquel “acto de visión, de fe, de deseo”²⁴⁶.

Es interesante que la repetición técnica, en la danza moderna, no consiste en la mera reproducción, sino que es la condición de posibilidad de la creación.

La propuesta de Graham refiere débilmente a lo expuesto por Heidegger respecto a la danza: habla de la infinitud del arte, de su *confiabilidad* y veracidad, de venerar cosas olvidadas, de autenticidad, de la angustia de moverse en lo desconocido y de la danza como una gracia o vocación. Pero lo dicho no se sitúa en un nivel ontológico, exigencia fundamental de la filosofía de Heidegger. Al no hacerlo, Graham emplea estos conceptos en su acepción común y, por tanto, cargada de presupuestos metafísicos. Por ello también habla del binomio alma y cuerpo, del “deseo puro” y del cuerpo como *instrumento de comunicación*.

Pese a lo anterior, considero acertado que Graham no cayó en el equívoco de Duncan y otros bailarines de contemporáneo de entender la historia de la danza de manera progresiva, como si cada nueva danza que surgiera fuera mejor que la anterior y como si la danza contemporánea hubiese suplantado al ballet. En cambio, Graham pareció comprenderla en la misma línea que el concepto de *historicidad* de Heidegger, según el cual los seres humanos estamos proyectados desde una precomprensión dada en herencia hacia un futuro.

Valerse del concepto heideggeriano de *técnica* para aproximarse a la danza nos impone exigencias como esta: concebir la historia como *historicidad*. Por tanto, tenemos que distanciarnos de la teoría estética que, en general, le ha dado preponderancia a los acontecimientos históricos como la principal *causa* de la creación artística. Por ejemplo, desde la estética se considera que la Revolución francesa influyó en el ballet porque las bailarinas pudieron usar vestidos más cortos y ligeros lo que les permitió mayor rango de movimiento (saltos y piruetas). Los tejidos más delicados permitieron mayor visibilidad de la silueta del bailarín y el énfasis recayó en la forma y posición de las extremidades del cuerpo en el espacio²⁴⁷. Pero, desde Heidegger habría que plantearnos que sea la obra de danza el espacio del acontecimiento y, por tanto, la posibilidad de la historia.

²⁴⁵ *Ibidem*, pp. 11-12

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 11.

²⁴⁷ Jennifer Homans, *Apollo's angels. A history of ballet*. Random House. Nueva York, 2010, p. 1 Traducción propia.

Si consideramos lo anterior no tendría sentido la clasificación de ballet y danza contemporánea como si se tratase de dos tipos de danza radicalmente distintos. Signo de ello es que Martha Graham llamaba a sus creaciones dancísticas “ballet” y no “danza contemporánea”²⁴⁸ y, a su vez, Carla Fracci, destacada bailarina italiana de ballet del siglo XX, declaró que el ballet de su tiempo bien podría ser danza contemporánea²⁴⁹. Esto es, Graham no consideraba que su danza fuese una destrucción del ballet, sino que era consciente de que era una creación desde el ballet al que incorporó otras técnicas como el yoga, la danza de salón y la técnica Denishawn. Por su parte, Fracci hacía notar que la técnica del ballet no permanecía estática, sino que era contemporánea.

Bausch

Pina Bausch (1940-2009), bailarina alemana, comenzó su camino en la danza desde muy joven. Empezó por introducirse en la danza expresionista alemana (*Ausdruckstanz*) bajo la enseñanza de Kurt Jooss. Después, estudió danza moderna en la *Juilliard School* en Nueva York. En ese momento, Nueva York era el centro de la danza y tuvo la oportunidad de bailar piezas de George Balanchine y de Martha Graham, además de trabajar con coreógrafos como Antony Tudor, José Limón, Louis Horts, entre otros²⁵⁰.

Pina Bausch se vuelve directora del ballet municipal *Wuppertaler Bühnen theater* en 1973. Bajo su dirección esta compañía se convertiría en la destacada *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*. Esta se distancia de la tradición del ballet: eran bailarines que corrían, gritaban, lloraban, se deslizaban en aceite y en agua, hundían los pies en la tierra blanda, freían huevos, fumaban cigarrillos y ofrecían té y sándwiches al público²⁵¹.

Era la década de los 70's en Alemania y el movimiento de estudiantes “Generation 68” estaba pujando por transformar la sociedad, la política y la cultura de silencio y conservadurismo de la posguerra. Estos cambios fueron parte de un movimiento en el arte que comenzó desde los 60's. En dicho movimiento participaron desde la danza: Merce Cunningham y el *Judson Dance Theater*.

²⁴⁸ Martha Graham, *Martha Graham. La memoria ancestral*, Circe, Barcelona, 1965, p. 14.

²⁴⁹ Favero Gastone, *Carla Fracci. La danza nel cuore* (documental), Rai 5, Roma, 1969 (Youtube, blanco y negro, 1:00:38).

²⁵⁰ Gabriele Kleim, *Pina Bausch's dance theater. Company, artistic practices and reception*, Transcript, Verlag, 2020, p. 33 -Traducción propia.

²⁵¹ *Ibidem*, p. 8.

Bausch formó parte de una generación que nació durante el régimen Nazi y que al crecer confrontaron las estructuras institucionales, las formas de decisión autoritaria, las jerarquías estrictas, la pasividad de los espectadores y la función de los actores o bailarines como meros proveedores de un servicio, es decir, la profesionalización y comercialización de la danza²⁵².

Surgió la escena independiente (*freie Szene*) y con ella llegaron formas alternativas de teatro que iban más allá de las del teatro literario y el ballet establecidos, alterando la tradición alemana del teatro municipal y estatal, que estaba organizado en tres divisiones (*Sparten*): ópera, teatro basado en texto (*Schauspiel*) y ballet²⁵³.

La danza de Bausch no tenía un argumento, ni vestuarios o escenarios clásicos, libretos o música preseleccionada, ni buscaba preservar intacta la técnica de ballet. La compañía de Bausch declaró que buscaban liberarse de las viejas jerarquías y de la estética del ballet, en atención a un modelo de democracia participativa y de una estética distinta a la planteada por la danza moderna²⁵⁴.

Posteriormente, William Forsythe, director del *Ballet de Frankfurt*, sostuvo que el ballet es solo una posibilidad, Una sola posibilidad de movimiento, el ballet tiene su centro en el abdomen ¿Por qué no experimentar con otros centros? Martha Graham experimentó con la pelvis. El siglo XX consistió en explorar “un movimiento puro”²⁵⁵, en el sentido de veraz, dentro del cual la danza de Pina Bausch fue uno de los máximos exponentes.

Cuando Bausch se hizo cargo del conjunto de danza de los teatros de Wuppertal, a principios de la temporada de 1973, marcó un hito en la evolución de la estancada escena del ballet alemán con su *Tanztheater* (danza-teatro). Antes de la danza-teatro, bailarines alemanes como Mary Wigman, Rudolf von Laban, Harald Kreutzberg y Gret Palucca crearon la “danza creativa” pero el nacimiento de esta danza fue interrumpido por la Segunda Guerra Mundial. Posteriormente, coreógrafos como Johann Kresnik, en Bremen, y Gerhard Bohner, en Darmstadt, antecedieron a Bausch en su intento por romper los marcos restrictivos de expresividad de la danza profesional²⁵⁶.

Las piezas de Pina Bausch, desarrolladas a partir de la perspectiva inquebrantable de una bailarina, rompieron con las convenciones teatrales establecidas, con las concepciones previas

²⁵² *Ibidem*, p. 31.

²⁵³ *Idem*.

²⁵⁴ Abro un paréntesis aquí para hacer notar que Bausch se refería a la “danza contemporánea” como “danza moderna”. Término que considero más adecuado porque refiere a la época que dicha danza inaugura: la modernidad. Además, Bausch también consideraba que el ballet formaba parte de la danza moderna.

²⁵⁵ BBC, *Dance rebels. A story of modern dance* (documental), 2018, (Youtube, color, 1:28:65).

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 17.

de la danza y con los hábitos de los espectadores, de maneras que, una vez más, eran diferentes: nunca antes nadie había cuestionado tan radicalmente los conceptos tanto de danza como de teatro, y nunca antes nadie había declarado tan incondicionalmente que los actos de hablar, cantar o gritar, los gestos simples y los hábitos y emociones cotidianos, los movimientos de animales, plantas, materiales y objetos eran danza y, por lo tanto, los había transformado coreográficamente. El teatro-danza de Pina Bausch pareció empujar los límites de todos los géneros, categorías estéticas y percepciones anteriores²⁵⁷.

La danza de Pina Bausch desconcertó porque “se esperaba cierta estética”²⁵⁸, la del ballet clásico o la del ballet del siglo XX, pero Bausch renunció a ella, puesto que consideraba que la renuncia a las formas tradicionales de danza era un proceso irremediable²⁵⁹. En la entrevista que dió en 1973 hizo una petición pública para que más bailarines participaran activamente en la creación coreográfica, que dieran sus opiniones, su crítica y sus consejos²⁶⁰.

El *Tanztheater Wuppertal* exploró y amplió la creación dancística en medio de una cultura del ballet que, aparte de unos pocos centros experimentales como Bremen, Darmstadt y Colonia, se contentaba con cultivar su herencia clásica, renovarla o simplemente responder a la danza importada de Estados Unidos²⁶¹.

Formada en la *Escuela Folkwang de Essen* con Kurt Jooss, con una idea del movimiento arraigada en la *Ausdruckstanz* (danza expresionista) alemana y familiarizada con el enfoque de la danza moderna estadounidense a través de viajes de estudio a Nueva York, Pina Bausch logró una síntesis única de la tradición alemana y el modernismo estadounidense en sus primeras piezas, la más destacada de las cuales es probablemente la coreografía *Das Frühlingsopfer*²⁶².

Das Frühlingsopfer (*La consagración de la Primavera*, 1975) es considerada una de las obras maestras del siglo XX. La composición original, *Le sacre du Printemps* (1913), se estrenó por los *Ballets Russes* de Diaghilev en París con la escandalosa coreografía de Vaslav Nijinsky acompañada de la música de Igor Stravinsky, de inusual ritmo y estructura tonal. A propósito, Isadora Duncan viajó a Rusia en 1906 y colaboró en dicha creación coreográfica.

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 9.

²⁵⁸ *Ibidem*, p. 39.

²⁵⁹ *Ibidem*, p. 33.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 39.

²⁶¹ *Ibidem*, p. 17.

²⁶² *Ibidem*, p. 18.

Dicho ballet trata del conflicto entre lo temporal y lo eterno; lo privado y lo público; lo doméstico y lo exótico; lo natural y lo sobrenatural; problemas modernos²⁶³. Este ballet no sigue una historia, la posición de los pies es paralela, los cuerpos hacen líneas angulares y movimientos fragmentados, pues los bailarines sacuden sus cuerpos de modo violento. Es interesante hacer algunas observaciones sobre la técnica de este ballet porque tiene más similitudes con las danzas folclóricas que con el ballet mismo en cuanto a la posición común de los pies y el peso cargado hacia el suelo. Tampoco buscaba la fluidez, cualidad de movimiento que Duncan atribuía a la “danza del futuro”, por el contrario, los movimientos se cortan bruscamente. Además, retorna a la carencia de una historia, característica de los antecedentes de la danza moderna. Este giraba únicamente en torno a una temática. El tema de esta obra es la dicotomía entre identidad y diferencia, pero esto no es específico de Bausch. En el *Lago de los cisnes*²⁶⁴ también se aborda esta cuestión.

¿Entonces, por qué este ballet es considerado obra culmen de la danza moderna del siglo XX? No es porque sea innovador, como se suele creer, porque no posee carácter de novedad alguno puesto que su técnica más bien retorna a la danza de épocas antiguas. Las danzas folclóricas comenzaron con los pies en el suelo, incluso recordemos que los *Balletis* se bailaban con zapatos ordinarios y no fue hasta el romanticismo cuando las bailarinas comenzaron a bailar en puntas, a mediados del siglo XIX. Entonces, no se había cumplido ni un siglo del uso de la zapatilla de punta cuando se creó esta obra, por lo que es falso afirmar que la danza del siglo XX destruyó siglos de tradición. A continuación, un ejemplo de afirmación falsa de esta clase:

El trabajo de dos bailarinas que derrumbaron siglos de tradición: Isadora Duncan y Martha Graham. Cuestionaron lo establecido, confundieron al público e incluso causaron tumultos. No se trataba de cisnes o de la realeza, esas nociones extrañas que habían venido con el ballet. Estas fueron las ideas que hicieron a la danza moderna, las que reflejaron el espíritu de su tiempo y expresaron la esencia de lo que es ser humano. Poner los pies en el piso, sentir la libertad del movimiento en el espacio, nadie lo había hecho²⁶⁵.

Dicho lo anterior, considero que la importancia de esta obra radica en que manifiesta que la técnica de la danza es una porque es esencialmente *ποίησις*, lugar de apertura. Podemos ver la

²⁶³ Stephen Cobbett, “Preface Tragedy & transcendence: Reflections on Swan lake” en Janice Ross y Stephen Cobbett (Comp). *Why a swan? Essays, Interviews & conversations on Swan lake*, The San Francisco performing arts (library and museum journal), No. 1, Primavera 1989, San Francisco.

²⁶⁴ Cito en repetidas ocasiones esta obra como ejemplo porque considero que es de conocimiento del lector.

²⁶⁵ BBC, *Dance rebels. A story of modern dance* (documental), 2018, (Youtube, color, 1:28:65).

fuerza creadora de la danza en este ballet que no es en absoluto el ballet a que se estaba acostumbrado y que es difícil identificar como tal. La danza-teatro de Bausch nos trajo a la memoria que la danza es creación.

Desde su estreno ha sido coreografiada cientos de veces. Martha Graham participó en la recreación coreográfica de “*The Rite of Spring*” llevada a cabo por Massine en 1920. Maurice Béjart y John Neumeier, cuyas coreografías fueron premiadas, mantuvieron la interpretación de Nijinsky del sacrificio de la víctima como la supresión de la sexualidad y el erotismo. En cambio, Bausch resignifica el *mito sacrificial* dándole el sentido de una mujer que es tanto una víctima como “la elegida”. Es elegida y sacrificada por todos los hombres y mujeres²⁶⁶. La obra de Bausch no se limita a reproducir el material original, sino que intenta darle lugar al mito, el mito que corresponde al mundo griego y no al nuestro. Es el intento por inaugurar una época distinta propio de todo arte, verbigracia, la danza de Bausch que constituye un refugio de la modernidad.

El trabajo de Bausch rechazó al teatro representativo porque juzgó que tiene valores burgueses y buscaba una estética capaz de expresar el espíritu de su tiempo (*zeitgeist*) en la forma de la danza contemporánea y en Alemania ningún arte lo hizo mejor que su danza-teatro. Su trabajo indaga en la relación entre arte y vida, entre el artista y la obra de arte, entre la presentación y la fabricación²⁶⁷. Le interesaba la esfera de lo íntimo, de los hábitos y las relaciones cotidianas. Considero que, contrario a la opinión difundida, Bausch no se interesó por rescatar el carácter cotidiano de la danza, sino que su danza llevó la atención a la cotidianidad.

Mientras que otros coreógrafos se esforzaron por traducir la música y las historias en movimiento, el teatro-danza intentó emplear las energías corporales como tema y medio inmediatos²⁶⁸.

La danza-teatro de Bausch es un método abierto consistente en hacerse preguntas que se consolida como la propuesta de una forma distinta de hacer arte. Su compañía realiza viajes alrededor del mundo con la intención de comprender la cultura, los hábitos, los rituales, la danza, la música y ambientes de distintos lugares. A Pina Bausch le interesaban las personas y la naturaleza, para ella “la danza era el medio a través del cual se explora la naturaleza

²⁶⁶ Gabriele Kleim, *Pina Bausch's dance theater. Company, artistic practices and reception*, Transcript, Verlag, 2020, pp. 44-45 -Traducción propia.

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 40.

²⁶⁸ *Ibidem*, p. 18.

humana²⁶⁹. Todo su trabajo es una indagación por la *conditio humana* como aquello que nos une²⁷⁰.

Lo mismo sostiene Norbert Servos: “la obra de Pina Bausch aborda como si fuera la primera vez la naturaleza fundamental de la danza y los problemas elementales de las interacciones humanas”²⁷¹. Para él, la danza es contraria a la racionalidad lógica de la conciencia porque se inscribe en el cuerpo.

Como resultado de su *búsqueda antropológica*, la bailarina alemana propone el método de traducción²⁷². Frente a sus antecesores que parecían estar de acuerdo en la infabilidad de la esencia de la danza (creencia derivada del prejuicio moderno de considerar el ser como lo infable), Bausch sostiene que la danza no es solo un fenómeno corpóreo, sino que es un lenguaje como cualquier otro. Por este motivo, la danza puede sistematizarse en frases y la creación coreográfica es una actividad de traducción. La traducción de frases individuales tenía el propósito de permitir decidir qué conservar y qué modificar. Tradicionalmente el proceso de creación coreográfica era asignado según estructuras jerárquicas claras y estructuras de poder de las instituciones. Pero Bausch siempre se tomó esa libertad con las piezas que estaba coreografiando. Esto no implica que el coreógrafo no tiene responsabilidad alguna. El coreógrafo tiene responsabilidad, la de la decisión, la de hacer elecciones sobre lo esencial. En un sentido ontológico, refiere al cuidado del ser en la obra.

Lo que pasa de una coreografía a otra es una historia corporal, la danza pasa directamente en encuentros interpersonales. “En la era de la digitalización y la comunicación anónima, esta práctica corporal de transmisión es un proceso privilegiado y casi anacrónico”²⁷³. Además de ser un proceso costoso. Su carácter anacrónico no tiene aquí ninguna connotación negativa, por el contrario, refiere a la resistencia de la técnica dancística a la técnica moderna caracterizada por la sustitución acelerada y el mínimo costo.

La consagración de la primavera es la pieza de Bausch que más veces se ha presentado: más de 300 veces, en 74 ciudades distintas, en 30 países y en 4 continentes del 1976 al 2013. Más de 300 bailarines han participado en esta pieza. Menciono estos datos, porque es relevante la abundante creación en torno a esta pieza. Ha sido bailada tantas veces, por tantos

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 10.

²⁷⁰ *Idem*.

²⁷¹ Norbert Servos, *Pina Bausch Dance theatre*, K. Kieser Verlag, Munich, 2008, p. 9 -Traducción propia.

²⁷² *Ibidem*, p. 10.

²⁷³ *Ibidem*, p. 229.

bailarines, de tantas formas distintas que queda claro que no se trata de reproducirla, sino de recrearla²⁷⁴.

Barbara Kaufman, miembro del *Tanztheater Wuppertal* desde 1987 explica la técnica que utilizó Bausch en esta obra. Primero, aprendieron el vocabulario de movimiento sin música dividido en 30 secciones, cada sección estaba compuesta de frases que aprendían por separado y luego ligaban, las mujeres y los hombres ensayaban separados, luego de varios años de práctica comenzaron a bailar juntos y con música. La técnica de los movimientos va del equilibrio y la estabilidad a lo inestable, lo que da la sensación de que los cuerpos, más que moverse por sí mismos, son sacudidos y *lanzados*²⁷⁵.

Las técnicas de danza empleadas en *La consagración de la primavera* se caracterizan por acciones de impulso, como movimientos de empuje y escultura, y por la interacción entre movimientos centrales y periféricos. Solo cuando la forma es danzada con precisión, sólo cuando el bailarín encuentra un equilibrio entre el control de la forma (su cuerpo, su respiración, la distribución del peso) y la experiencia del movimiento y su flujo, surge la emoción, tanto para los bailarines como para el público. Por lo tanto, es de importancia elemental para el proceso de ensayo que los bailarines trabajen en detalle la forma. Los bailarines desarrollan esta forma a través de la relación entre las partes de su cuerpo y la dinámica del movimiento²⁷⁶.



Das Frühlingsopfer, Coreografía de Pina Bausch y música de Igor Stravinsky. Compañía *Tanztheater Wuppertal*, minuto 28:50.

Bausch no dejó de crear nuevas piezas, así como tampoco dejó de revivir viejas creaciones suyas. Consideraba a la danza un lenguaje radical que nos ofrece alternativas libres de ideologías. No se requiere la autoridad de ninguna ideología dogmática, solamente persistir en examinar qué elementos de nuestro comportamiento nos hacen distintos y cuáles nos unen.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 230.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 232.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 233.

Bausch siempre insistió en que su trabajo no debía ser juzgado como coreografía porque la danza-teatro no es una técnica, sino una actitud en el mundo una habilidad para observar el comportamiento humano con honestidad y sin formular juicios morales²⁷⁷.

Esta bailarina al crear una técnica propia redefinió la concepción de la danza en sí misma. Influenciando además el teatro, la ópera y el cine. La aspiración artística más alta desde el Siglo de las Luces: el refinamiento del espíritu, cambia. “En la danza-teatro fue establecida una forma de arte que tenía la capacidad de absorber y reflejar la vida contemporánea”²⁷⁸. “El teatro de danza busca nada menos que la rehabilitación a gran escala de la poesía, no en el sentido autocomplaciente de *l'art pour l'art*, sino vinculando lo real a lo posible”.²⁷⁹ Se trata de un modo inusual de ver el mundo. Un modo sereno y desacostumbrado. El mundo es lo que pasa, pero también es lo que podría suceder

En este sentido, afirma Bausch “la danza es el único lenguaje real”²⁸⁰, real por verdadero. La danza “refiere a algo que siempre se ha sabido”²⁸¹ pero quizás nunca se había *contemplado en su luz; en su ser*. Algo que no se ha revelado. Considero que el pensamiento de Bausch y Heidegger se toca en su concepción de la poesía y de la verdad, pero Heidegger lo extiende al arte en general (e, incluso, al arte de pensar).

En las obras de Bausch los bailarines andan a tuestas en la oscuridad. No obstante, Bausch no deriva de lo anterior que se deba andar sin rumbo en el mundo, ni la inutilidad de la existencia, por el contrario, propone un nuevo proyecto de modernidad: “no busca confrontar; busca ir al fondo de las cosas. No enseña; engendra experiencias. No intenta cambiar; permite que acontezca el cambio”²⁸². Propuesta que coincide en términos generales con la *Serenidad* propuesta por Heidegger.

¿Cómo nos escuchamos por primera vez? Cantándonos continuamente a nosotros mismos y a través de la danza. Estas dos cosas aún no tienen nombre. No tienen vida propiamente dicha y nadie les ha dado forma personalmente todavía. Cuando las encontramos poseen el encanto del comienzo original²⁸³.

²⁷⁷ Gabriele Kleim, *Pina Bausch's dance theater. Company, artistic practices and reception*, Transcript, Verlag, 2020, pp. 7-10 -Traducción propia.

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 11.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 12.

²⁸⁰ *Idem*.

²⁸¹ *Idem*.

²⁸² *Ibidem*, p. 13.

²⁸³ Ernst Bloch, “The Philosophy of Music” en *Essays on the Philosophy of Music*, Cambridge: Cambridge University Press, 1985, p. 17.

CONCLUSIÓN

§ 1. De la divinización del arte como su deshumanización

Heidegger propone, en conformidad con Malraux, que el arte constituye un acto de resistencia porque los hombres perecen, pero el arte resiste a la muerte²⁸⁴. El arte es un modo de acercarse a lo divino. Una manera, quizás la única, de proyectarse a lo infinito.

Una crítica que considero que se le debe hacer a nuestro autor con justeza es la proferida por Samuel Ramos sobre la deshumanización del arte²⁸⁵. Heidegger se aferra a la idea de que la poesía, así como el arte, son exclusivamente una proyección hacia lo divino, quizá como una compensación a la finitud del hombre de la que es plenamente consciente. Pese a que se esfuerza por pensar al ser humano como arraigado a la *tierra* y como esencialmente *ser-para-la-muerte*²⁸⁶, se ve impedido de aceptar que el arte y la poesía se coloquen en el ámbito de lo humano.

Heidegger rechaza el pensar instrumental porque lo considera el *Peligro* de nuestra época. Ante este peligro, profetiza que solo el arte puede salvarnos ¿Cómo? Siendo el lugar en el que el ser se desvela y nos destina. Otorgándole al arte el lugar de lo sagrado.

²⁸⁴ Gilles Deleuze, *Qu'est-ce que l'acte de creation* (conferencia), École nationale supérieure des métiers de l'image et du son, Paris, 1987 (Youtube, color, 46:15).

²⁸⁵ Ramos elabora una crítica al respecto Cfr. Samuel Ramos "Prólogo" en Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 1988, p. 17.

²⁸⁶ Cfr. Martin Heidegger, *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2012.

La concepción heideggeriana del arte, pese a sus particularidades, sigue formando parte del idealismo alemán que coloca al arte tan alto, tan en las nubes, que acaba “necesariamente por darse cuenta de que el arte, tan en alto, ya no servía para nada. La estética de Hegel, no es más que un elogio fúnebre del arte”²⁸⁷.

Lo sagrado del arte consiste en que en él acontece la verdad. Dicho acontecimiento es extraordinario porque nos permite trascender las relaciones con el mundo y con la tierra. Cuando el arte acontece empuja a la historia para que ésta comience. No obstante, la divinización del arte implica su deshumanización. Heidegger le concede poca atención a la acción humana creativa, al obrar.

Al respecto, en una conferencia que dió Gilles Deleuze en 1987, dijo, citando a Paul Klee: "Ustedes saben, falta el pueblo"²⁸⁸. Pues, Deleuze explicaba que es ambigua la afinidad entre la obra de arte y el pueblo al que corresponde, porque este está por nacer. “No hay obra de arte que no haga un llamado a un pueblo que no existe todavía”²⁸⁹.

Ramos sostiene que no tiene por qué interpretarse así el arte moderno y estoy de acuerdo. El hecho de que se reduzca al círculo de la estética y sea objeto de una vivencia, como expresión de la vida del hombre; no lo hace despreciable, sino al contrario, acrecienta su excelencia (*ἀρετή*). Parece un poco extraño que Heidegger no admita que el arte sea sacado de un círculo metafísico y divino para colocarlo en el círculo de lo humano²⁹⁰.

Con el propósito de descentrar al ser humano, el filósofo alemán emplea un lenguaje impersonal y abstracto, habla de “dejar que una obra sea obra” y “del poner en obra de la verdad”²⁹¹. Estas sentencias no refieren a sujeto alguno, mas alguien debe hacer la obra de arte y pensarla. El ser humano es ese ser necesitado para cuidar la obra. Con el *cuidado* de la obra aparece una cuestión inevitable en el fenómeno artístico, el dualismo sujeto-objeto que Heidegger se esfuerza por desaparecer, “con el empeño ilusorio aunque tácito de hacer creer que la obra artística habla por sí sola, cuando es el filósofo el que habla por la obra o mejor dicho de la obra”²⁹².

²⁸⁷ Samuel Ramos “Prólogo” en Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 1988, p. 15.

²⁸⁸ Gilles Deleuze, *¿Qué es el acto de creación?*, TRAMA, s.f., 1987, p. 3.

²⁸⁹ *Idem*.

²⁹⁰ Samuel Ramos “Prólogo” en Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 1988, p. 15.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 13.

²⁹² Martin Heidegger, *Arte y poesía*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 2006, p. 89.

§ 2. Del peligro de la promesa de salvación

Heidegger cree que los dioses hablan a los hombres mediante signos que sólo los poetas pueden interpretar para luego profetizar a su pueblo. El “poeta”²⁹³ es un intermediario entre los dioses y los hombres. Se trata de un poeta-profeta que es capaz de escuchar la verdad en el habla. “Por eso dice Heidegger que la poesía es instauración por la palabra y en la palabra, y es lo permanente lo que instauran los poetas”²⁹⁴.

Ya he expuesto el señalamiento que profiere Heidegger respecto al peligro de la técnica moderna y su ferviente promesa de que la *ποίησις* nos salvará. Ahora, quiero advertir la posibilidad de que la cualidad *poiética* del arte, la propuesta heideggeriana, también esconda la amenaza de un peligro. Reparemos en el desconcierto que hasta la actualidad suscita la afirmación de Platón respecto a echar a los poetas de la ciudad. No obstante, podría ser un consejo bastante sensato, si tomamos en cuenta los peligrosos sueños de poetas y “pensadores”, por ejemplo, el de la limpieza étnica del nazismo. No olvidemos que Heidegger fue miembro del Partido nazi.

De modo que “quizá deberíamos complementar la conocida frase de Anna Kamińska de que «la poesía es un presentimiento de la verdad» con «Sí, pero esta verdad también puede ser la verdad sobre las pulsiones más turbias que se ocultan en nuestra mente». Parafraseando a Thackeray, la poesía puede conseguir que nos encariñemos con nuestros pensamientos más repulsivos”²⁹⁵.

Considero necesario sospechar de la promesa de Heidegger al meditar sobre ella largamente. Él mismo induce a la sospecha al referir a los poemas escritos por Hölderlin:

Poetizar: la más inocente de todas las ocupaciones²⁹⁶.

Empero, agrega el poeta:

²⁹³ A Heidegger le interesa destacar que la poesía es una posibilidad esencial del ser humano y no un monopolio de la academia. Cualquier ser humano tiene la posibilidad de ser poeta, no está reservado a los profesionales.

²⁹⁴ Samuel Ramos, *Prólogo* en Martin Heidegger, *Arte y poesía*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 2006, pp. 12-17.

²⁹⁵ Slavoj Žižek, *Demasiado tarde para despertar. ¿Qué nos espera cuando no hay futuro?*, Anagrama, Barcelona, 2024, p. 22.

²⁹⁶ Martin Heidegger, “Hölderlin y la esencia de la poesía” en *Arte y poesía*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 2006, p. 377.

[...] se le ha dado el albedrío y un poder superior para ordenar y realizar lo semejante a los dioses y se le ha dado al hombre el más peligroso de los bienes, el lenguaje [la danza también es un lenguaje], para que con él cree y destruya, se hunda y regrese a la eternamente viva, a la maestra y madre, para que muestre lo que es, que ha heredado y aprendido de ella lo que tiene de más divino [...]”²⁹⁷.

No obstante, Heidegger considera que vale la pena correr los riesgos que la promesa del arte conlleva. Hay bailarines que también encuentran esa promesa en la danza. Carlos Acosta, bailarín cubano y actual director del *Birmingham Royal Ballet*, recreó *The dying swan* en plena pandemia. Sobre su danza escribió: “esta es una danza de promesas, representa el final de algo y el comienzo de otra cosa, y en estos tiempos inciertos que estamos viviendo todos necesitamos un nuevo comienzo”²⁹⁸.

§ 3. De la necesidad de pensar la danza

Pese a que innegablemente Heidegger inaugura en la filosofía un camino propio, su posición respecto a la obra de arte tiene algunos rasgos en común con la corriente intelectualista. Esta corriente estética sostiene que hay un vínculo entre arte y verdad atribuyéndole cierta trascendencia metafísica. A esta corriente pertenecen Schelling, Hegel y Schopenhauer, por mencionar algunos²⁹⁹.

¿Cómo se vincula el pensar con la *ποίησις* en la filosofía de Heidegger? “El pensamiento es fundamentalmente una escucha del lenguaje en su originaria condición poética, esto es, en su fuerza de fundación y de creación: por eso, el elemento en el cual se desarrolla nuestra existencia es la proximidad de pensar y poetizar”³⁰⁰.

Para Heidegger, Hölderlin es *El poeta de los poetas* porque su poesía alude a la esencia misma de la poesía: a la *Ποίησις*, en el mismo sentido en el que la hemos descrito. “Hölderlin no se ha escogido porque su obra, como una entre otras, realice la esencia general de la poesía, sino porque está cargada con la determinación poética de poetizar la propia esencia de

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 246.

²⁹⁸ BBC, *Carlos breathes new life into dying swan*, IV/2020 Consultado 15/V/2024 <https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2LtS2qKgXf737QdhRkt6h2N/carlos-breathes-new-life-into-dying-swan>

²⁹⁹ Samuel Ramos “Prólogo” en Martin Heidegger, *Arte y Poesía*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 1988, p. 9.

³⁰⁰ Giovanni Vattimo, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1998, p. 120.

la poesía”³⁰¹. Hölderlin no sólo ha hecho poesía, sino que ha pensado la poesía esencialmente y de modo desacostumbrado como propone nuestro autor.

El ser humano debe meditar constantemente sobre la obra de arte para disipar el encubrimiento y que se le muestre que su *ser-sujeto* nunca ha sido ni será jamás la única posibilidad que se le abre.

Es necesario precisar que Heidegger en ciertos textos³⁰² parece dudar, se muestra pesimista y le atribuye la esencia *poiética* (*ποίησις*) exclusivamente al arte de la época griega. Nuestro autor le ha conferido al arte nada menos que ser el lugar en que se determina la existencia histórica de un pueblo. Por tal motivo sugiere que el arte moderno no cumple con esta exigencia y, a ese respecto, cita a Hegel: “El arte es para nosotros, por el lado de su destino supremo, un pasado [...]”³⁰³. No obstante, considero que mi tesis ha contribuido a dar cuenta de que la danza moderna ha sostenido el ser como presencia, el ser instrumental y el pensar calculador de su época, pero también se han dado intentos débiles de creación y se ha mostrado su apertura.

Más aún, hacia el siglo XX la danza ha comenzado a pensar, aunque débilmente, su propia esencia en la misma línea que Heidegger.

Aún me restan por pensar gran variedad de obras significativas de danza moderna del siglo XX: *Les Ballets Russes* de Sergei Diaghilev, Balanchine; las obras de los coreógrafos británicos, Sir Kenneth MacMillan, director artístico del *Royal Ballet* de 1970 a 1977; Wayne McGregor; y Sir Frederick William Mallandaine Ashton. Respecto a la danza del siglo XXI: las piezas de Akram Hossain Khan; *Cantata* de Mauro Bigonzetti, *Roddin* de Boris Eifman. *Le Parc* de Angelin Preljocaj; Thierry Malandain, *Master and Margarita* de Edward Clug, las creaciones del *Bolshoi Theatre* a cargo de Yuri Possokhov, entre otros.

En México ha habido una gran creación de danza moderna, especialmente en la década de 1930. Waldeen creó *La Coronela*, *En la boda*, *Procesional*, *Horas de junio*; Anna Sokolow: *El renacuajo paseador*, *Don lindo de Almería*, *Pies de pluma*, *Entre las sombras anda el fuego* y *Antígona*; Ana Mérida: *La Luna y el Venado*, *El paraíso de los negros*, *Balada del pájaro*, *Psique*, y *Bonampak*; Guillermo Arriaga: *Zapata*, *La balada mágica* y *Cuauhtémoc*;

³⁰¹ *Ibidem*, p. 62.

³⁰² Cfr. Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005 y en Martin Heidegger, *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 1998.

³⁰³ Martin Heidegger, *Parménides*, Akal, Madrid, 2005 y en Martin Heidegger, *Caminos de Bosque*, Alianza, Madrid, 1998, p. 121.

y, Guillermina Bravo: *Guernica, Nube estéril, Recuerdo a Zapata*³⁰⁴. Puede sorprender que no me haya referido a la danza de mi país en la presente investigación, la razón es que decidí empezar por lo más lejano.

Téngase presente, además que, aunque en este ensayo me he abocado a la danza que podríamos denominar “profesional”, porque fue la que se me manifestó como esencialmente moderna, esto no quiere decir que niegue o afirme que aún en la Época moderna acontecieron y subsistencia danzas de carácter (también llamadas danzas folklóricas) y danzas rituales cuyo origen data de otra época y quizá mantienen otro modo en que el ser se ha dado. De ser así, esto representaría un problema al pensamiento de Heidegger, que sostiene que en cada época la obra de arte abre el mundo en el que los seres humanos serán lanzados y, por ello mismo, la obra pertenece a la época abierta en ella misma. Juzgo que habría sido provechoso tratar este problema ampliamente. De modo que, si no lo he hecho así ha sido simplemente porque rebasa los alcances de esta investigación.

Por otro lado, me interesa hacer notar que la técnica, en tanto *poiesis*, constituye la posibilidad de cualquier creación coreográfica. No obstante, nunca debe dejarse de pensar en los bailarines que van a bailar la danza que se está creando, por dos motivos: en primer lugar, toda coreografía debe referir a un cuerpo concreto que pueda realizarlo y, en segundo lugar, porque los cuerpos también contribuyen a crear³⁰⁵. Heidegger trató cómo el cuerpo plástico de la obra de arte corporeiza (espacia), pero se refiere al “cuerpo” material, no al cuerpo vivo como lo es el del bailarín³⁰⁶. Se abre la pregunta por el cuerpo y la creación, cuestión que señala futuros caminos a recorrer. “Cómo vuestras obras de mármol nosotros [los bailarines] somos vuestros pensamientos de carne”³⁰⁷. Duncan decía que la danza era un modo de existir y, yo agrego, de sostener esa existencia.

Desde Heidegger, es preciso pensar la danza moderna para abrirle al porvenir una época distinta. No se trata de limitarnos a negarla porque “ninguna época se deja relegar por el poder de una negación”³⁰⁸, sino de cuestionar su fundamento.

Sin embargo, mi conclusión sobre la necesidad de pensar la danza no se adhiere ciegamente a la propuesta de Heidegger. Puede ser que el arte no sea *ποίησις* puesto que, en esta

³⁰⁴ Guillermo Arriaga, *La época de oro de la danza moderna mexicana*, CONACULTA, Ciudad de México, 2006, pp. 52-80.

³⁰⁵ *Idem*.

³⁰⁶ Cfr. Martin Heidegger, *El arte y el espacio*, Herder, Barcelona, 2009, p. 15.

³⁰⁷ Isadora Duncan, *El arte de la danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003, p. 121.

³⁰⁸ Martin Heidegger, “La época de la imagen del mundo” en *Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 2010, p. 79.

investigación me he limitado a interpretar lo que es la danza moderna y la esencia de la danza en general desde el pensamiento de Heidegger. Pero, pese a encontrar signos en la historia de la danza moderna que lo sugieren, no he constatado que en efecto sea así. Puede ser, por ejemplo, que lo que ha acontecido es que la danza del siglo XX ha concebido a la danza en modo cercano al de Heidegger porque se ha visto influenciada por su pensamiento y su época.

No obstante, ya sea que la esencia de la danza moderna sea la *Ποίησις*, la apertura del ser, o no, estamos ciertos en que la danza de nuestra época no puede dejar de preguntarse por sí misma. La danza requiere pensarse precisamente para cuestionar si su esencia es aquella que le ha atribuido Heidegger al arte, y que predomina en la actualidad, o si hemos errado el camino y la pregunta por la danza no es lo fundamental. Comparto con Heidegger la firme convicción de que “el filosofar sobre el fracaso está separado por un abismo del pensar que fracasa”³⁰⁹. Por ello, es preciso ponernos nosotros mismos la tarea y determinar incluso el camino y el modo de realización³¹⁰ de la pregunta por la danza.

³⁰⁹ Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, Hermen Ediciones, México, 1991, p. 98.

³¹⁰ Cfr. *Discurso del rectorado de Friburgo*, 27 de Mayo de 1933.

FUENTES DOCUMENTALES

Abad, Ana, *Historia del ballet y de danza moderna*, Madrid. Alianza, 2004.

Acevedo, Jorge, *Heidegger y la época técnica*, Universitaria, Santiago de Chile, 2016.

Arriaga, Guillermo, *La época de oro de la danza moderna mexicana*, CONACULTA, Ciudad de México, 2006.

Bambach, Charles, *Heidegger 's Roots. Nietzsche, National Socialism and the Greeks*, Cornell University, New York, 2003.

Bayer, Raymond, *Historia de la estética*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 1965.

BBC, *Carlos breathes new life into dying swan*, IV/2020 Consultado 15/V/2024

<https://www.bbc.co.uk/programmes/articles/2LtS2qKgXf737QdhRkt6h2N/carlos-breathes-new-life-into-dying-swan>

Birmingham Royal Ballet, *The King Who invented Ballet* (documental), BBC Music television, Birmingham, 2019 (Youtube, color, 1:34:37).

Bloch, Ernst, "The Philosophy of Music" en *Essays on the Philosophy of Music*, Cambridge University Press, Cambridge, 1985.

Clarke, Mary y Crisp, Clement, *Ballet. An Illustrated history*, Hamish Hamilton LTD,

- London, 1992.
- Covarrubias, Sebastián, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Biblioteca de la Universidad de Sevilla, Madrid, 1611.
- Deleuze, Gilles, *¿Qué es el acto de creación?*, TRAMA, s.f., 1987.
- Dauphin, Arnaud y Despallières, Arnaud, *Gilles Deleuze. Qu'est-ce que l'acte de creation* (conferencia), École nationale supérieure des métiers de l'image et du son, Paris, 1987 (Youtube, color, 46:15).
- Donoso, Alejandro, *Existencias*, Economipedia, 01/VI/2020,
<https://economipedia.com/definiciones/existencias.html> Consultado 07/VIII/2024.
- Duncan, Isadora, *El arte de la danza y otros escritos*, Akal, Madrid, 2003.
- Encyclopedia Herder, *Razonamiento circular*,
https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/Razonamiento_circular Consultado 18/VIII/2024
- Fernández, José, *El sentido de la danza. Apuntes para una antropología en/de la danza*, Crítica Cl., 03/II/2023,
<https://critica.cl/estudios-culturales/el-sentido-de-la-danza-apuntes-para-una-antropologia-ende-la-danza> Consultado 22/VII/2024.
- Gastone, Favero, *Carla Fracci. La danza nel cuore* (documental), Rai 5, Roma, 1969
(Youtube, blanco y negro, 1:00:38).
- Graham, Martha, *Martha Graham. La memoria ancestral*, Circe, Barcelona, 1965.
- Heidegger, Martin, *Arte y Poesía*, Fondo de cultura económica, Buenos Aires, 1988.
- Carta sobre el humanismo*, Hermen Ediciones, México, 1991.
 - El arte y el espacio*, Herder, Barcelona, 2009.
 - Caminos de bosque*, Alianza, Madrid, 1998.

- *Filosofía, ciencia y técnica*, Universitaria, Santiago de Chile, 1997.
- “La Cosa” en *Conferencias y artículos*, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994.
- *La pregunta por la técnica (y otros textos)*, Folio, Barcelona, 2007.
- *Serenidad*, Del progreso, Bogotá, No. 3, <https://ciudadanoaustral.org/biblioteca/13.-Heidegger-Serenidad.pdf> Consultado 06/VII/2024.
- *Ser y tiempo*, Trotta, Madrid, 2012.
- *Parménides*, Akal, Madrid, 2005.

Homans, Jennifer, *Apollo's angels. A history of ballet*, Random House, Nueva York, 2010.

Horkheimer, Marx, *Crítica de la razón instrumental*, Sur, Buenos Aires, 1973.

Huffington, Arianna, *Picasso: Creator and Destroyer*, Simon and Schuster, Nueva York, 1988.

Kleim, Gabriele, *Pina Bausch's dance theater. Company, artistic practices and reception*, Transcript, Verlag, 2020.

Knapeci, *Steve Paxton: A Short History of Dance from an Outsider's Point of View*

(Entrevista videgrabada), Španski boric Borci Cultural Centre, Ljubljana, 2014, (Youtube, Canal Knapeci, 1:05:04).

Kundera, Milan, *La inmortalidad*, RBA, Barcelona, 1989.

Le monde Diplomatique, *Martín Heidegger y la crítica de la sociedad pomposamente trivial*,

Le monde Diplomatique Edición Colombia, 13/III/2025, <https://www.eldiplo.info/martin-heidegger-y-la-critica-de-la-sociedad-pomposamente-trivial/> Consultado 04/VIII/2024.

McGuire, Isabella, *Vagánova then and now. Borchenko, Shakirova, Smirnova. 98, 2011, 2013*

(charla), 2024. (Youtube, color, 28:57).

- *Vagánova then and now. How has it changed?* 91, 96, 98. Lopatkina, Zakharova, Borchenko (charla), 2024, (Youtube, color, 27:44).

Rilke, Rainer, *Cartas a un joven poeta*, Obelisco, Barcelona, 1996.

Ross, Janice y Cobbett, Stephen (Comp). *Why a swan? Essays, Interviews & conversations on Swan lake*, The San Francisco performing arts (library and museum journal), No. 1, Primavera 1989, San Francisco.

Servos, Norbert, *Pina Bausch Dance theatre*, K. Kieser Verlag, Munich, 2008.

Sherman, Jane, *Denishawn. The enduring influence*, Twayne, Boston, 1983.

Vaganova Academy, *Класс Н.М. Цискаридзе - 7/II курс. Экзамен 12 апреля 2024 г* (documental), 2024 (Youtube, color, 1:06:08).

Vagánova, Agrippina, *Basic principles of classical ballet*, Dover, New York, 1969.

Vattimo, Giovanni, *Introducción a Heidegger*, Gedisa, Barcelona, 1998.

Villar, Alicia, “Estudio introductorio” en Blaise Pascal, *Pensamientos*, Gredos, Madrid, 2012.

Ward, Gretchen, *Classical Ballet Technique*, University Press of Florida, Florida, 1989.

Wrathall, Mark, “Beyng (Seyn)” en *The Cambridge Heidegger Lexicon*, Cambridge University Press, 17/IV/2021, <https://www.cambridge.org/core/books/cambridge-heidegger-lexicon/beyng-seyn/232808B2E8BF5E61AE529312830BB073> Consultado 14/VIII/2024.

Xolocotzi, Ángel, *Fundamento y abismo. Aproximaciones al Heidegger tardío*, Porrúa, Ciudad de México, 2011.

Zizek, Slavoj, *Demasiado tarde para despertar. ¿Qué nos espera cuando no hay futuro?*, Anagrama, Barcelona, 2024.