



DIANA ALEJANDRA TRUJILLO MARTÍNEZ

***HEGEL, NIETZSCHE Y EL BALLE: EXPRESIÓN SENSIBLE
DE LA RELACIÓN ENTRE SER Y APARIENCIA***

PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Filosofía

Bogotá, 4 de julio de 2019

***HEGEL, NIETZSCHE Y EL BALLETO: EXPRESIÓN SENSIBLE
DE LA RELACIÓN ENTRE SER Y APARIENCIA***

**Trabajo de Grado presentado por Diana Alejandra Trujillo Martínez
bajo la dirección de Luis Antonio Cifuentes como requisito para optar al título
de Magíster en Filosofía.**



PONTIFICIA UNIVERSIDAD JAVERIANA

Facultad de Filosofía

Bogotá, 4 de julio de 2019

Bogotá, 4 de julio de 2019

Profesor
LUIS FERNANDO CARDONA SUÁREZ
Decano
Facultad de Filosofía
Pontificia Universidad Javeriana
Ciudad

Estimado Fernando:

Reciba un cordial saludo.

Tengo el gusto de presentarle el trabajo de grado titulado *Hegel, Nietzsche y el ballet: expresión sensible de la relación entre ser y apariencia*, presentado por la estudiante Diana Alejandra Trujillo Martínez, para optar al título de Magíster en Filosofía. Considero que el trabajo de Diana está en condiciones de ser sometido a examen de grado.

En su trabajo, Diana busca establecer una relación entre el sistema hegeliano de las artes, el significado fisiológico de la voluntad de poder en Nietzsche y la práctica del Ballet. Su búsqueda filosófica y su preocupación vital por el ballet, llevan a la estudiante a proponer, en su texto, pensar la condición de arte propia de esta forma de danza, en el contexto del problema filosófico de la relación entre el ser y la apariencia, desde el punto de vista del papel del cuerpo en la práctica de las artes. De ahí, el vínculo que ensaya establecer entre las filosofías del arte de Hegel y de Nietzsche. Por estas razones, considero que el trabajo de Diana cumple con las condiciones que exige la facultad para ser defendido.

Atentamente,

Luis Antonio Cifuentes Q.

LUIS ANTONIO CIFUENTES QUIÑONEZ
Profesor

*Quiero escribir mis sueños musicales
con un espíritu de desapego absoluto.
Quiero cantar mis visiones interiores
con la candidez y la sinceridad de un niño.*
Claude Debussy

Gracias a mi mamá, Luz Marina, que me enseña a diario la importancia de la disciplina. Gracias a mi amigo leal y sincero, Santiago, que me hizo ver que es más importante el deber que la tristeza. Gracias a mi maestra de ballet, Isa, que me enseñó a amar un arte con más de cuatro siglos de historia.

TABLA DE CONTENIDO

Abreviaturas	7
Introducción.....	8
1. La relación entre el ser y la apariencia en el ballet. Punto de partida: Hegel y el ballet en las <i>Lecciones sobre la estética</i>	12
1.1. Preludio.....	12
1.2. Introducción al sistema hegeliano de las artes	18
1.3. Pantomima y poesía: ballet, el <i>ideal del arte</i> se encarna en un cuerpo.....	25
2. El cuerpo <i>idealizado</i> del ballet: Nietzsche y la superación de la dialéctica hegeliana	49
2.1. La apariencia. El lugar donde se encuentran Hegel, Nietzsche y el ballet.....	49
2.2. La apariencia como afirmación de la vida	54
2.2. Poesía, mímica, música, escultura y pintura: <i>La sílfide</i>	71
Conclusiones	84
Bibliografía	88

ABREVIATURAS

En el segundo capítulo del presente trabajo, usaremos las siguientes abreviaturas relacionadas con la obra de Nietzsche:

<i>El nacimiento de la tragedia</i>	<i>NT</i>
<i>Gaya ciencia</i>	<i>GC</i>
<i>Así habló Zaratustra</i>	<i>Z</i>
<i>Más allá del bien y del mal</i>	<i>MBM</i>
<i>Crepúsculo de los ídolos</i>	<i>CI</i>

INTRODUCCIÓN

Hace once años comenzamos a bailar, recién entrábamos a la universidad y fue en la danza donde encontramos un refugio. Nuestra experiencia durante esos primeros años no fue fácil, recordamos con risa que el profesor marcaba los tiempos musicales golpeando con un palo de escoba el piso, mientras que nosotros, siendo poco rítmicos, nos adelantábamos o atrasábamos en relación con el sonido. Comenzamos bailando danza contemporánea; sin embargo, una lesión en nuestro brazo izquierdo, nos llevó a explorar otros movimientos y, fue así, como llegamos al ballet. Creemos que hicimos el camino al revés, primero, por lo general, la gente comienza bailando ballet y luego explora la danza moderna o la contemporánea.

Por tal motivo, al comienzo, practicar ballet se convirtió en todo un reto, eso implicaba que nuestro cuerpo de veintiún años, ya formado, tenía que adaptarse a una danza que le exige al que la practica comenzarla a temprana edad (desde los cuatro o cinco años). Sin embargo, los retos nos gustan, creemos que las cosas difíciles ayudan a encontrarle un sentido a la vida más allá de tener un buen puesto o trabajar en una corporación, pero, bueno, este tema es para otro ensayo. Continuando con el ballet, los primeros tres años fueron extremadamente difíciles, no había coordinación, disociación corporal, ritmo o musicalidad, la flexibilidad era buena, pero faltaba fuerza, bailar este tipo de danza era muy difícil; sin embargo, cada logro era un paso para estar más cerca de lo que parecía imposible: bailar en puntas.

Después de tres años de práctica, logramos “subirnos a las puntas”, en los videos de las bailarinas del Bolshói se veía fácil, pero, al hacerlo, nos dimos cuenta de que era extremadamente doloroso. Entonces, ¿por qué, a pesar del dolor, seguíamos bailando? Poco a poco, un afecto cada vez más profundo se apoderaba de nosotros, amábamos el ballet, amábamos practicarlo, exigírnos, aguantar el dolor y entrar en sintonía con la música. Nos íbamos dando cuenta de que el ballet, contrario a lo que decían algunos, era profundamente expresivo. De nada servía hacer un movimiento, si no éramos capaces de transmitir lo que la música quería expresar. Así, nos íbamos

dando cuenta de que alrededor de esta danza había muchos prejuicios: “que no es natural”, “que atenta contra el cuerpo”, “que no es expresiva”, pero nosotros, insistentes, nos dábamos cuenta y sentíamos que no era así. Cada brazo, cada pierna, debía transmitir algo: elegancia, control, dominio del cuerpo, musicalidad y, luego, con más experiencia, el dolor de perder al ser que uno ama o la risa que le puede dar a un hombre estar enamorado de una muñeca autómatas o de un fantasma.

Poco a poco, una inquietud se iba apoderando de nosotros: ¿es posible entender filosóficamente el ballet? Y, bueno, hablamos de filosofía porque es otro de los retos que nos gustan: amar la sabiduría, como decían los griegos, y pensar desde otro punto de vista lo que hacemos. Por eso, queríamos pensar la danza, pensar el ballet. Establecer vínculos entre la filosofía y el ballet porque creemos que la danza consiste en pensar el cuerpo y las diferentes apropiaciones que, como humanos, hemos hecho del mismo a lo largo de nuestra historia. ¿Por qué pensar el cuerpo? A pesar de que diferentes puntos de vista de la filosofía en Occidente han sobrevalorado lo racional sobre lo sensible, no podemos negar que nuestra existencia *es* cuerpo, somos seres sensibles y sintientes. Al bailar nos dábamos cuenta de eso todos los días, sabíamos que solo al entender que somos cuerpo sabemos la importancia del mismo y la alegría que da poder bailar y transmitir por medio de él nuestra profundidad espiritual.

Por tales razones, decidimos hacer este trabajo y aproximarnos filosóficamente al ballet pensándolo desde la relación existente entre ser y apariencia planteada tanto por Hegel como por Nietzsche en sus respectivas filosofías del arte. Cada uno de ellos demostró cómo en el arte se expresa sensiblemente esta relación, señalando el carácter verdadero y real de lo aparente, pues el arte es la esfera de lo humano donde vemos la más pura manifestación del aparecer. Con este trabajo, queremos darle al lector una visión renovada del ballet y, por qué no, hacer que, a través de Hegel y Nietzsche, se enamore de él. Por eso, a medida de que usted, amigo lector, vaya deslizándose por lo que hemos escrito se dará cuenta de que el ballet encierra un contenido muy profundo, donde la escultura, la música, la pintura y la poesía se encuentran para que el cuerpo devenga una apariencia bella. Pero también se encontrará con que el bailar ballet implica que la voluntad se sobrepone al dolor para obedecer a un impulso que lleva al

bailarán a amar su arte por encima de la comodidad corporal, el bailar ballet es un afecto que se apodera totalmente del cuerpo.

Por tal razón, dividimos este escrito en dos partes: en la primera, nos acercaremos al sistema de las artes hegeliano para analizar cuáles son las características que debe tener una obra artística para ser considerada como tal y lo que necesita el ballet para alcanzar el estatus de arte dentro de su sistema filosófico de las artes. Al mismo tiempo, haremos una aproximación histórica del ballet para establecer una relación entre esta danza y dos conceptos fundamentales en la filosofía hegeliana: el *ideal del arte* y las *formas del arte*. Es importante mencionar que un aspecto característico en la filosofía del arte propuesta por Hegel es la estrecha relación que debe existir entre el contenido y la forma, pues la obra de arte debe ser la expresión del espíritu humano en la apariencia.

Al hacer esta constatación, en la segunda parte, queremos aproximarnos a la filosofía de Nietzsche para descubrir algunos puntos de encuentro con Hegel y observar cómo la apariencia es el aspecto más real de la vida humana, por qué las apariencias son necesarias para que la vida del ser humano sea más llevadera y, a sí mismo, cómo la sobreexcitación de los afectos logra poner al cuerpo en disposición de producir arte. Todo esto lo veremos con el ballet y observaremos la manifestación de estos aspectos en una obra de ballet clásico: *La sífide*. Escogimos esta obra porque con ella se marca el inicio de una nueva historia para el ballet; de hecho, en *La sífide* es la primera vez que un ser humano danza sobre las puntas de sus pies. Así mismo, la obra cuenta la historia de un hombre que se enamora de un ser de otro mundo: una sífide o espíritu del aire.

Para el desarrollo de este trabajo se tuvieron en cuenta, principalmente, ocho textos: *Lecciones sobre la estética* de Hegel, *El nacimiento de la tragedia*, *Gaya ciencia*, *Zaratustra*, *Crepúsculo de los ídolos* de Nietzsche, el *Código de Terpsichore* de Carlo Blasis y dos artículos de Francis Sparshott, *On the Question: Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of Dance* y *The Missing Art of Dance*. Esperamos que lo escrito aquí contribuya a que el ballet sea visto como una manifestación artística donde lo imposible se vuelve posible y sirva para abrir un debate alrededor de una

danza de la que tenemos mucho que aprender. Al practicarla, podemos percibir las potencias infinitas de nuestro cuerpo, lo maravilloso que es poder convertirse en música y en sentir cada músculo, cada parte del cuerpo y, así, sentirse más vivo porque el corazón palpita más fuerte y la sangre fluye con más ímpetu.

Al danzar ballet uno aprende que la única forma de lograr algo por lo que vale la pena vivir es con esfuerzo y disciplina. El esfuerzo diario, el entrenamiento y el resistir a pesar del dolor generan grandes frutos como poder sostener por unos segundos más las piernas en el aire o el poder saltar como un “gato” (*saut de chat*). El ballet, más allá de una simple danza, nos enseña muchas cosas y habla del ser del que lo practica. Este trabajo parte de una inquietud personal y busca crear lazos entre dos actividades que particularmente nosotros amamos: filosofar y bailar. La filosofía no debe estar alejada de la vida; así como la danza no debe estar alejada del pensamiento. Tal vez, reflexionar con nuestro cuerpo y alrededor de él sea la clave para entender nuestra existencia.

1. LA RELACIÓN ENTRE EL SER Y LA APARIENCIA EN EL BALLET. PUNTO DE PARTIDA: HEGEL Y EL BALLET EN LAS *LECCIONES SOBRE LA ESTÉTICA*

1.1. Preludio

El ballet ha sido criticado por carecer de expresión, por ser mecánico, repetitivo y no transmitir emociones. También, ha sido acusado de ser antinatural porque va en contra de los movimientos orgánicos del cuerpo e, incluso, se ha afirmado que, al practicarlo, el cuerpo puede deformarse. La técnica desarrollada en el ballet desde finales del siglo XVIII buscaba retar a la fuerza de gravedad con los saltos² y lograr el dominio del cuerpo para que los bailarines pudieran ejecutar sus movimientos en las puntas de los pies; no obstante, a inicios del siglo XX, algunos bailarines modernos criticaron al ballet porque consideraban que carecía de expresión. También, en la actualidad, varios teóricos consideran que el ballet es un simple espectáculo para la clase burguesa y que su contenido no es más que una expresión frívola, carente de sentimiento o emoción. De hecho, Isadora Duncan, una de las bailarinas más influyentes en la historia de la danza moderna y contemporánea, pensaba en 1903 sobre el ballet lo siguiente:

la escuela de ballet actual, que lucha vanamente en contra de las leyes naturales de la gravedad o de la voluntad natural del individuo, y que trabaja en desacuerdo en su forma y movimiento con la forma y movimiento de la naturaleza, produce un movimiento estéril que no engendra ningún movimiento futuro, sino que muere en cuanto es hecho. La expresión de la moderna escuela de ballet, en la que cada acción es un fin y ningún movimiento, pose o ritmo es sucesivo o puede ser realizado para desarrollar una acción sucesiva, es una expresión de degeneración, de muerte en vida. Todos los movimientos de nuestra moderna escuela de ballet son movimientos estériles

¹ El término francés “ballet” proviene del italiano balletto, un diminutivo de ballo “danza” del latín tardío ballare “bailar”, cuyo origen se encuentra en el griego ballizein «bailar, saltar» (Etymonline, 2018).

² “Como técnica de ballet, el método europeo de la danza teatro se basaba en consideraciones geométricas y anatómicas con la visión de desafiar la gravedad y lograr *élévation*” (Dienes, 1995, pág. 173).

porque son innaturales: su propósito es crear la ilusión de que la ley de gravedad no existe para ellos (Duncan, 2008 [1903], pág. 56).

Además de esta crítica de Duncan, otros han afirmado que el ballet es un espectáculo costoso, apto solo para la clase burguesa; en el artículo de Lewis Segal, *Five things I hate about ballet* publicado en *Los Angeles Times* en 2006³, el autor afirma que el ballet “reclama una cantidad desproporcionada de dinero y atención en el mundo de la danza y devuelve solo una trivialidad cada vez más satisfecha de sí misma” (Segal, 2019). En este mismo artículo, Segal afirma que el ballet se desliga de la realidad, ignorando el presente, lo que hace imposible defenderlo como un arte vivo. Otra de las críticas frecuentes a este arte es la disciplina corporal casi inhumana a la que los bailarines en las escuelas profesionales de ballet se ven expuestos: una dieta especial, jornadas de ensayos de más de ocho horas e, incluso, Segal también afirma que “las mujeres de ballet se mueren de hambre para igualar un ideal esquelético y luego dejar de menstruar durante toda su carrera” (Segal, 2019).

Estas críticas son comunes en el mundo del arte y de la danza; de hecho, en nuestra experiencia personal con el ballet y, al haber practicado danza contemporánea antes que ballet, era frecuente escuchar estos comentarios, incluso, durante algún tiempo, nosotros también pensábamos que el ballet era poco expresivo, que su técnica lastimaba el cuerpo y que su disciplina coactiva le hacía daño mental y físico a los bailarines que lo practicaban. Sin embargo, ciertas circunstancias en la vida, nos llevaron a bailar este tipo de danza y, durante seis años, pudimos darnos cuenta de que estas críticas pueden ser cuestionadas si se estudia el ballet desde otro punto de vista. El ballet, y esta es nuestra apuesta, es una técnica artística que exige consciencia corporal y, efectivamente, disciplina para que el cuerpo sea capaz de interiorizar un sistema de movimientos que le tomó al hombre más de cuatro siglos consolidar.

Además, estamos de acuerdo con lo escrito por la New York Film Academy en el artículo de 2014 *Ballet And Modern Dance: Using Ballet as the Basis for Other*

³ Cfr. Kolb & Kalogeropoulou, *In Defence of Ballet: Women, Agency and the Philosophy of Pleasure* (2012).

Dance Techniques: “el ballet es como la madre de todas las técnicas de danza. Varios de los estilos de danza occidental de hoy se remontan al ballet y la codificación del mismo ha influenciado los estilos de danza posteriores” (New York Film Academy, 2014). Y, aunque en la práctica de danzas como la moderna o contemporánea, también se necesita disciplina para que el cuerpo apropie correctamente un sistema de movimientos, el ballet tiene unas características particulares: el uso de puntas y la estricta precisión musical, donde, incluso, en las grandes escuelas, los pianistas hacen parte de las clases. Este aspecto es tenido en cuenta en el artículo anteriormente mencionado de la New York Film Academy; de hecho, en este se afirma que la música clásica es la base de varias composiciones musicales contemporáneas y que esta base musical puede ayudarle al bailarín a adaptarse más a los ritmos complejos de otros estilos de danza.

Pero, más allá de la exigencia física y mental para lograr el dominio del cuerpo y poder bailar sobre las puntas de los pies y que los movimientos estén sincronizados con la música, el objetivo del ballet es expresar los sentimientos humanos con el cuerpo sin necesidad de las palabras, sabemos que este aspecto también es fundamental en la danza moderna y contemporánea, pero creemos que el ballet fue ese primer paso para la búsqueda de la expresión de los sentimientos en el desarrollo de la danza occidental, pues, desde el siglo XVIII, esta fue la preocupación de los grandes maestros de ballet. Así mismo, una vez esta técnica es interiorizada, el bailarín que ejecuta estos movimientos puede transmitir por medio del cuerpo sensaciones y sentimientos que, incluso producen risa, como los movimientos realizados por *Coppelia*, un ser humano que, por medio de su vestuario y movimientos, se transforma en una muñeca automática. Además, el hecho de que música y movimiento estén siempre ligados hace que el ballet adquiera unas características particulares para transmitirle al espectador, sin hacer uso de las palabras, lo que quiere ser narrado. Al respecto, Arnold Haskell, uno de los críticos de danza más importantes del siglo XX, afirma:

el punto siguiente que debemos considerar es la musicalidad de la alumna. Es evidente que debe tener oído para el ritmo; pero por desgracia ése es el único sentido en que se aprecia la musicalidad de los bailarines, aunque sólo constituye el requisito mínimo,

sin el cual la bailarina no está capacitada ni siquiera para mostrarse. Pero el sentido más elevado, el que distingue a la corista del *corps de ballet* de la *ballerina*, reside en la comprensión y apreciación (mucho más sutil) que tengan de la atmósfera y el contenido musical. *La música habla a la bailarina, y ésta interpreta la música para el público* (Haskell, 1947, pág. 36).

Este aspecto de interpretación y comprensión de la música que tiene la *ballerina* podemos verlo en la puesta en escena de *La bayadera* en una de las variaciones más conmovedoras: *La muerte de Nikita*. Sin necesidad de palabras podemos sentir el dolor de una mujer que es abandonada y traicionada por su amado, la tragedia es tal que a ella le toca bailar en el matrimonio del hombre del que está enamorada y una serpiente venenosa, puesta por sus enemigos en una corona de flores, la mata. Sin embargo, para llegar a este nivel, en el ballet se hicieron varias modificaciones a lo largo de su historia y, paradójicamente, esas modificaciones son el resultado de cientos de críticas provenientes de filósofos, bailarines y coreógrafos. En su desarrollo, la práctica del ballet le empezó a exigir más resistencia y disciplina física a los bailarines para lograr, precisamente, la expresión de los sentimientos y emociones humanas. Así, por más de cuatro siglos el ballet se ha ido desarrollando, encarnando en sus movimientos ciertas ideas alrededor del cuerpo y del arte para llegar a lo que actualmente conocemos como danza clásica: cuerpos que ejecutan saltos y giros increíbles, que bailan ágilmente sobre las puntas de los pies en sincronía con la música, narrando con el cuerpo historias que reflejan los aspectos más profundos de la vida humana como el amor, la amistad, la tristeza, la desesperación o la angustia.

Al mirar esto desde la filosofía, pensar el ballet desde la relación entre el ser y la apariencia nos lleva a observar cómo en esta danza se manifiesta la veracidad ontológica que tiene lo aparente, lo que cuestionaría una dualidad que ha estado presente a lo largo de la tradición filosófica occidental, y es la que separa el ser del aparecer y que considera que la apariencia es inferior porque no da cuenta, en los términos de la filosofía, de una verdad metafísica. Por ejemplo, en obras como *La República* de Platón se considera que el alma es superior al cuerpo, ya que este no es

sino una mera apariencia del alma⁴. En lo propuesto por Platón no se considera que lo sensible esté situado en el nivel de verdad en que está el alma; así, esta diferencia supone un dualismo que separa la apariencia de la verdad; en uno de los diálogos de *La República*, Sócrates hablando con Glaucón afirma:

pero yo no puedo reconocer otra ciencia que haga al alma mirar a lo alto que la que tiene por objeto lo que es y lo que no se ve. Mientras que, ya sea a lo alto con la boca abierta, ya bajando la cabeza y teniendo medio cerrados los ojos, si alguno intenta conocer algo sensible, niego que llegue a conocer nada, porque nada de lo sensible es objeto de la ciencia, y sostengo que su alma no mira a lo alto, sino hacia abajo, aunque esté nadando boca arriba sobre la tierra o sobre el mar [*República*, 529b].

Por tal razón, en el presente texto queremos conversar con Hegel y Nietzsche, pues cada uno de ellos, a su manera, logra cuestionar el dualismo entre ser y apariencia, y el arte, en sus filosofías, es una de las formas en las que esta relación se expresa. Así mismo, en el arte podemos observar que las apariencias son necesarias para la vida, pues en estas se manifiestan los aspectos más profundos de la vida humana. De igual manera, para estos dos filósofos, la apariencia no sería opuesta a la verdad y nuestra apuesta es que el ballet, en sus formas, es una muestra de ello. Tal vez, acercándonos filosóficamente al ballet podamos cuestionar varios prejuicios y pensamientos que han surgido alrededor de esta danza y abrir un debate necesario para el entendimiento de la misma. Queremos ver cómo en ella, al ser una manifestación artística —y al tener a lo más aparente de la vida como material artístico: el cuerpo—, se expresa sensiblemente la relación filosófica existente entre ser y apariencia para comprender aún más más la veracidad que tiene lo aparente en el conocimiento de la realidad del hombre.

Así, para observar cómo en el ballet se manifiesta la relación entre ser y apariencia, es necesario entender a esta danza desde un punto de vista filosófico y, por tal razón, debemos estudiar las reflexiones que se han hecho alrededor de ella en algunas corrientes de la estética o de la filosofía del arte. Por eso, vamos a tomar como primer punto de referencia a Hegel; este filósofo en su sistema de las artes intenta desarrollar una comprensión total de las mismas y, por tal razón, es uno de los más

⁴ Recomendamos el artículo de Sarah Broadie: *Soul and Body in Plato and Descartes* (2001).

influyentes en la historia de la filosofía moderna; además, citando a Francis Sparshott⁵: “el sistema hegeliano es el clima intelectual en que la filosofía de las artes aún respira” (Sparshott, 1983, pág. 169). La obra hegeliana que tomaremos como punto de referencia y sobre la que girará el primer capítulo de este trabajo será las *Lecciones sobre la estética*. Tomamos como punto de partida esta obra hegeliana debido a que, en la lectura que hace Sparshott, este autor afirma que: “en el sistema hegeliano de las artes, la danza está ausente” (Sparshott, 1982, pág. 6). Y, aunque efectivamente hay una crítica a la danza en el sistema hegeliano de las artes, en las *Lecciones* hay referencias muy puntuales sobre el papel del ballet como arte y lo que necesita para alcanzar un nivel artístico superior. Para Hegel, la danza, era, junto a la jardinería, un arte secundario que no estaba a la altura de las cinco artes principales: arquitectura, escultura, pintura, música y poesía:

estas cinco artes forman el sistema en sí mismo determinado y articulado del arte real efectivamente real. Además de éstas, hay por supuesto otras artes imperfectas, la jardinería, la danza, etc., de las que aquí no obstante sólo podemos hacer mención de pasada. Pues la consideración filosófica sólo tiene que atenerse a las diferencias conceptuales y desarrollar y concebir las verdaderas configuraciones conformes a las mismas (Hegel, 1989 [1845], pág. 461).

Así, el hecho de que la danza esté en un lugar secundario dentro de la totalidad del sistema de las artes hegeliano, puede impedirnos, en un primer momento, construir una relación entre el ballet, el ser y la apariencia. Sin embargo, nuestra apuesta es que el ballet del siglo XIX muestra esa relación entre ser y aparecer y que en sus formas es posible que se manifieste aquella verdad de la que habla Hegel en la cita anteriormente mencionada, entrando en lo que este autor llama “el arte real efectivamente real” y

⁵ Fue uno de los teóricos sobre danza más sobresalientes y “el filósofo de las artes (estética) más importante de Canadá con una reputación internacional entre los estudiosos del tema. Su carrera en filosofía comenzó en la Universidad de Toronto en 1950 y continuó en Victoria College, donde se retiró como profesor universitario en 1991. Escribió nueve obras principales en filosofía sobre temas de ética y estética. Desde su retiro, ha publicado un libro sobre Aristóteles, *Taking Life Seriously* (1994) Universidad de Toronto y un libro sobre danza, *A Measured Pace* (1995) (Trott, 2018)”.

manifestando en sus puestas en escena el concepto hegeliano de *ideal del arte*. Por tal motivo, consideramos que es importante hacer una lectura más detallada de las *Lecciones sobre la estética* para observar los elementos que debe tener el ballet, señalados por Hegel en esta obra, para que pueda ser considerado como arte; de hecho, uno de los elementos más importantes para que el ballet pueda alcanzar el estatus de arte es que incluya a la pantomima dentro de sus puestas en escena, elemento que será fundamental en esta danza a partir del siglo XVIII para alcanzar su mayor auge en el siglo XIX.

1.2. Introducción al sistema hegeliano de las artes

Consideramos pertinente hacer una breve introducción al sistema hegeliano de las artes ubicándolo históricamente y en la totalidad del sistema filosófico desarrollado por Hegel. Las *Lecciones sobre la estética* fueron el resultado de una compilación póstuma de “los cursos profesados sobre el tema en Heidelberg y Berlín” (Flórez, 1983, pág. 313). Aunque el arte fue un tema que interesó a Hegel durante toda su vida, el filósofo profundizó su estudio durante su madurez, en la década de 1850⁶. La filosofía desarrollada por Hegel en relación con el arte puede denominarse filosofía del arte bello y ocupa un lugar fundamental en la totalidad del sistema filosófico hegeliano, ya que el arte “pertenece a la esfera absoluta del espíritu y por ello se halla, según su contenido, en uno y el mismo terreno que la religión, en el sentido más específico de la palabra, y que la filosofía” (Hegel, 1989 [1845], pág. 77). Cada una de estas disciplinas, tiene, entonces, objetivos diferentes “al arte le corresponde la sensibilización del Absoluto; a la religión, la representación interior y a la filosofía, la comprensión y autoconsciencia del Espíritu, el saberse del Absoluto ya cabe sí” (Flórez, 1983, pág. 310).

Entonces, el arte, la religión y la filosofía son las tres formas en las que el Espíritu Absoluto se despliega y estas tres disciplinas son los cimientos en los que se

⁶ Cfr. Flórez, *La dialéctica de la historia en Hegel* (1983, pág. 313).

construye la totalidad del sistema filosófico propuesto por Hegel. El arte sería la manifestación sensible del Espíritu Absoluto en forma de belleza; la religión, la manifestación de este Espíritu como sentimiento subjetivo y, la filosofía, la consciencia del espíritu por el espíritu⁷. Aunque en un primer momento podríamos afirmar que la relación entre estos tres momentos sería lineal y que cada uno de ellos anularía al precedente: siendo el arte el lado más primitivo de la reflexión del espíritu sobre sí mismo, la religión, el punto medio, y el punto culmen la filosofía, estamos de acuerdo con Javier Hernández-Pacheco cuando afirma que el arte, la religión y la filosofía en el sistema filosófico de Hegel:

lejos de sustituirse en una sucesión lineal, se integran en un proceso a cuyo término cada uno de ellos conserva su vigencia en la totalidad reflexiva en la que quedan al final coimplicados, algo así como vértices respectivamente abiertos de un triángulo; de modo que cada uno de ellos tiene la verdad en los otros dos, y son por eso tales momentos *del* Absoluto. Por lo mismo, desconectados unos de otros, cada uno pierde, por así decir, su propia esencia, se desvirtúa y pervierte (Hernández, 2017, pág. 159).

Esto quiere decir, como lo dijimos anteriormente, que tanto el arte como la religión y la filosofía expresan la verdad del Espíritu Absoluto. El arte sería, entonces, la manifestación o el momento más sensible, más visible, y, en esta relación entre espíritu y materia, entre forma y contenido, se produciría belleza, que es para Hegel: “la idea absoluta en su apariencia conforme a sí misma” (Hegel, 1989 [1845], pág. 71). Entonces, en el arte el espíritu hallaría su concreción en la forma, por tal razón, las formas producidas en el arte serían superiores a las de la naturaleza porque sus apariencias expresan la infinitud y verdad del Espíritu Absoluto, mientras que las formas producidas por la naturaleza son finitas y limitadas.

Por otro lado, hasta la aparición de las *Lecciones sobre la estética*, en 1832, la estética se había centrado en dar preceptos y reglas para la producción de obras de arte (Aristóteles, Horacio o Lingino) o en estudiar temáticas como el gusto, limitándose al entendimiento de la percepción subjetiva de la obra, como en Kant. Para Hegel, las primeras se quedaban en simples instrucciones para construir obras de arte, mientras

⁷ Cfr. Flórez, *La dialéctica de la historia en Hegel* (1983, pág. 310).

que las segundas buscaban explicar el gusto, aspecto que se quedaba solo en lo superficial y subjetivo de la obra de arte⁸. De hecho, por este motivo, Hegel busca la construcción de una filosofía del arte bello más que de una estética. Siguiendo lo expuesto por Gustavo Cataldo Sanguineti en su texto *El esplendor de la idea: belleza y apariencia en Hegel*:

el objeto de la estética es para Hegel el vasto *reino de lo bello* (*Reich des Schönen*), pero más precisamente el *arte bello* (*schöne Kunst*). La expresión “estética”, en cambio, dice relación con la ciencia del sentir (*Empfinden*). La cuestión aquí reside no tanto en la obra, como en los sentimientos que ésta suscita. De allí que Hegel prefiera la expresión filosofía del arte o, más exactamente, filosofía del arte bello (Cataldo, 2007, págs. 99-100).

Para construir su *Filosofía del Arte Bello*, Hegel exhorta a que se haga la síntesis de dos formas que, hasta el momento, se habían empleado para estudiar el arte: la empírica y la ideal. En la forma empírica se busca que, por medio de la interpretación histórica de las obras, se establezcan unas reglas generales para acercarse a lo bello. En esta forma, lo histórico es fundamental. En el estudio histórico del arte se parte de lo “particular y lo dado” (Hegel, 1989 [1845], pág. 20) para, podría afirmarse, delimitar algunas de las características generales del arte. Aquí, Hegel hace referencia a uno de sus amigos, Aloys Hirt, historiador del arte griego y de la arquitectura romana antigua y el primer profesor de teoría del arte y de historia del arte en la Universidad de Berlín en 1810⁹. De acuerdo con lo expuesto por Hegel, Hirt afirma “que la base para un correcto enjuiciamiento de lo bello artístico y para la educación del gusto es el concepto de lo *característico*. Es decir, establece lo bello como lo «perfecto que es o puede ser objeto de visión, de audición o de imaginación»” (Hegel, 1989 [1845], pág. 18).

Dentro de esta forma de estudiar el arte, Hegel hace referencia a la correspondencia entre contenido y forma. De esto se puede desprender una ley, llamada por Hegel “lo característico”, que “exige que todo lo particular en el modo de expresión sirva a la especificación determinada de su contenido y sea un eslabón en la expresión

⁸ Cfr. Hegel, *Lecciones sobre la estética* (2007 [1845], pág. 17-18).

⁹ Tomado de: https://en.wikipedia.org/wiki/Aloys_Hirt.

del mismo” (Hegel, 1989 [1845], pág. 18). Este elemento será fundamental para que una obra de arte sea considerada como tal; así mismo, lo que debe buscar la obra de arte es expresar lo interno espiritual:

como los elementos de lo bello algo interno, un contenido, y algo externo que significa, caracteriza a ese contenido; lo interno aparece en lo externo y se da a conocer a través de éste, pues lo externo apunta más allá de sí mismo, a lo interno (Hegel, 1989 [1845], pág. 20).

Por otro lado, la segunda forma para estudiar el arte es la *ideal*. Aquí se trata de entender teóricamente qué es lo bello en sí y de dónde proviene el ideal de belleza que toma su cuerpo en el arte. El mayor exponente de esta forma para el estudio del arte es Platón: este es el punto de vista metafísico, donde la obra de arte responde a un ideal. Teniendo en cuenta estos dos puntos de vista, para Hegel, el estudio científico del arte, como lo expusimos anteriormente, debe ser una síntesis de estas dos formas; es decir, la unión de los puntos de vista empírico e ideal para juntar la universalidad de la metafísica, representada por el ideal, con la “determinidad de la particularidad real” (Hegel, 1989 [1845], pág. 21), representada por la historia. Para estudiar el arte desde la síntesis entre lo histórico y lo ideal, Hegel propone que la manera de proceder es acercarse a las tres representaciones o conceptos que usualmente están relacionados con el arte: el primero es que las obras de arte no son un mero producto de la naturaleza, “sino algo producido por la actividad humana; el segundo es que la obra de arte está hecha esencialmente *para* el hombre y para el sentido del hombre y, finalmente, que las obras de arte tienen un fin en sí mismas” (Hegel, 1989 [1845], pág. 23).

En la primera representación es fundamental entender que el arte, para Hegel, no es solo una actividad formal, es una actividad espiritual; en esta actividad convergen el genio, el talento y la formación del artista, que representa y exterioriza las profundidades del espíritu y los ideales divinos. Sin embargo, estas producciones artísticas no se encuentran desligadas de un contexto histórico determinado, el artista se encuentra sujeto a su contexto histórico y sus producciones dependen de este hecho.

Es producto de una actividad humana e histórica, condicionada por el contexto sincrónico en que nace, siendo reflejo de él, transido en su materia y en su forma por

las corrientes y flujos infra-supra y estructurales en que nace. Es además expresión de un individuo concreto, de su necesidad de autoexpresarse y conocerse y expresión a la vez de un pueblo y de un momento históricos (Flórez, 1983, pág. 316).

La segunda representación está relacionada con la primera que, recordemos, es aquella que afirma que las obras de arte no son un mero producto de la naturaleza. Por tal razón, la obra de arte ha sido hecha para el hombre y para el sentido del hombre. Aquí debemos tener en cuenta que hay dos formas en las que el espíritu puede aprehender la obra de arte: el apetito práctico y el interés teórico. Para Hegel, la primera forma es la peor y es aquella que se limita a las sensaciones, al puro deleite sensible. Aunque la obra de arte se manifiesta en lo sensible, no debe quedarse solo en esto porque ella es el aparecer de la profundidad del espíritu. En esta representación, lo sensible de la obra de arte se relaciona con el espíritu y aparece, así mismo, para ser captada por la inteligencia. Así, “cuando el interés del espíritu en lo externo es el interés teórico, el examen, lo que el espíritu busca ya no es la cosa singular para usarla y consumirla, sino la cosa en su universalidad, para conocerla” (Vanegas, 2016, pág. 40). Sin embargo, esta aprehensión de la obra de arte por la inteligencia no se desprende del objeto ni busca una total abstracción conceptual del mismo, como sí sucede en la ciencia.

La tercera representación de la que va a hablar Hegel está relacionada con la finalidad del arte. Para algunos, uno de los objetivos del arte es la imitación de la naturaleza; otros afirman que el arte debe hacer sensibles todas las emociones y sentimientos que se producen en el espíritu del hombre y, en otras visiones, algunos pueden afirmar que el arte debe buscar un fin substancial común a los aspectos particulares. En la primera finalidad, Hegel afirma que es un “esfuerzo *superfluo*” (Hegel, 1989 [1845], pág. 34) el que el hombre haga por segunda vez lo que está en el mundo exterior. Las obras que así son concebidas quedan debajo de la naturaleza y entre más semejante sea la producción a lo natural más dará la sensación de frialdad. El arte, por tanto, no es meramente imitación. Si se limita a esto, desaparece en la obra de arte lo objetivamente bello.

Por tanto, el arte no debe limitarse a producir obras cuyo fin último sea imitar la naturaleza. Aquí debemos mencionar que, en el contexto histórico de Hegel, la entomología y el estudio científico de las especies estaba alcanzando un auge; por tal razón, la representación pictórica de ciertos animales era común durante esta época. De hecho, fueron muy populares las descripciones gráficas de algunos insectos hechas por August Johann Rösel von Rosenhof, mencionado por Hegel en las *Lecciones sobre la estética*; sin embargo, aunque estos grabados técnicamente fueran excelentes, para Hegel no alcanzaban el estatus de obras de arte porque “no podrá el arte entrar mediante la imitación en competencia con la naturaleza y tendría el aspecto de un gusano arrastrándose en pos de un elefante” (Hegel, 1989 [1845], pág. 35).

En consecuencia, la misión del arte, siguiendo la filosofía del arte propuesta por Hegel, no es y no está limitada a la imitación de la naturaleza. La belleza del arte estaría ligada con la relación entre forma y contenido; es decir que las formas artísticas expresen la profundidad del espíritu, superando la dualidad entre ser y apariencia. A esta relación entre forma y contenido en la obra artística Hegel la llamará *el ideal del arte*, aspecto que será fundamental para entender el proceder artístico del ballet. Así, citando a Carlos Mario Vanegas:

la exclusión de la belleza de la naturaleza como beneficiaria de la consideración de la filosofía del arte se debe a que Hegel entiende el arte bello como superior a lo bello natural, lo que implica que abandona como tarea del arte la imitación de la naturaleza, una idea que era antigua, medieval, renacentista e incluso, Kant la mantenía en el siglo XVIII. (Vanegas, 2016, pág. 37).

La segunda finalidad hace referencia a que la tarea del arte es llevar a “nuestro sentido, nuestro sentimiento e inspiración todo lo que tiene lugar en nuestro espíritu humano” (Hegel, 1989 [1845], pág. 37); es decir, “estimular el ánimo de los hombres” (Hegel, 1989 [1845], pág. 37). Sin embargo, quedarse en esta finalidad haría que el arte tuviese una tarea totalmente formal, donde cualquier contenido podría aplicarse a una forma vacía, por tal razón, para Hegel, en esta finalidad “el arte tiene todavía planteada una tarea enteramente formal, y sin fin para sí estable sólo ofrecería en tal caso la forma vacía para cualquier clase posible de contenido” (Hegel, 1989 [1845], pág. 38). En la

tercera finalidad, la del fin substancial superior, se parte de la premisa de que las emociones son múltiples; por tal razón, estas se pueden contradecir, suprimir y cruzar entre sí. En esta finalidad se podría pensar que el arte tiene la capacidad de suavizar estas pasiones y las relaciones entre estas. En consecuencia, esta finalidad conduciría a que el arte tuviera para el hombre tan solo una misión moralizante; es decir, que el hombre, por medio de la apariencia de la obra de arte, adquiriera consciencia de sus impulsos y pasiones.

En esta finalidad se puede creer que el arte tiene una misión purificadora, donde la apariencia del arte lleva al “perfeccionamiento *moral*” (Hegel, 1989 [1845], pág. 40). Sin embargo, si seguimos esta visión, podríamos ver que el contenido del arte se encuentra fuera de la obra de arte en sí y, en este punto, es fundamental señalar otro de los aspectos más importantes del arte para este trabajo y es que en *la obra de arte tanto el contenido como la forma están entrelazados*. Si las formas son producidas para adornar un contenido, que en este caso sería lo moral, deja de ser arte. De igual manera, cuando el contenido aparece para justificar a la forma, la obra de arte pierde su contenido. La visión de la obra de arte como mecanismo para el perfeccionamiento moral puede ser un error que elimina la verdadera finalidad del arte.

En este punto, terminamos nuestra aproximación histórica y la ubicación del arte dentro del sistema filosófico de Hegel. Queremos detenernos más profundamente en uno de los aspectos más importantes de la *Filosofía del Arte Bello*, propuesta por Hegel: *el ideal del arte* en la poesía y la pantomima para, así, ver cómo podemos estudiar filosóficamente al ballet y observar cómo en esta danza se supera la dualidad entre ser y apariencia. Las claves podemos encontrarlas en la relación entre forma y contenido, en la pantomima y en cómo esta última puede darle más fuerza expresiva a la poesía. Así mismo, siguiendo la recomendación dada por Hegel, queremos hacer una síntesis entre la forma histórica e ideal para acercarnos filosóficamente al ballet. De hecho, esta danza desde el momento de su nacimiento en el siglo XVI sufrió varias modificaciones para convertirse en un sistema codificado de movimientos; así mismo, consideramos que el ballet del siglo XIX logró encarnar en sus movimientos el *ideal del arte*, un concepto fundamental para Hegel.

1.3. Pantomima y poesía: ballet, el *ideal del arte* se encarna en un cuerpo

Para entender la filosofía del arte propuesta por Hegel debemos centrarnos en la relación existente entre forma y contenido, a esta relación Hegel la llama *el ideal del arte*. A continuación, vamos a tratar de explicar en qué consiste este concepto para luego establecer una relación entre el mismo, la pantomima, la poesía y, así, ver cómo este ideal se manifiesta en el ballet desarrollado en el siglo XIX. Si bien el ballet tiene su origen en el siglo XVI, consideramos relevante centrar esta investigación en el siglo XIX, pues, históricamente, es donde se encuentra su apogeo. Por otro lado, es importante mencionar que, para Hegel, la tarea del arte es que la idea se manifieste en la apariencia para que sea captada por la intuición inmediata y, para catalogar a un objeto o a una forma como obra de arte, es necesario que haya una correspondencia entre forma y contenido que exprese la superioridad del espíritu: “la eminencia y excelencia del arte en cuanto a conformidad de la realidad con su concepto dependerán del grado de intimidad y unicidad con que idea y figura aparezcan fusionadas” (Hegel, 1989 [1845], pág. 55). Así, la intimidad entre la idea y su manifestación exterior será un aspecto fundamental dentro de la filosofía del arte propuesta por Hegel.

De hecho, uno de los aspectos esenciales de la obra de arte es que la belleza que se produce en ella es la “aparición sensible de la idea” (Flórez, 1983, pág. 316). En el arte, las formas naturales son transformadas por el espíritu, son humanizadas para convertirse en belleza. Eso es, precisamente, lo que hace que una obra de arte sea bella: esa íntima correspondencia entre la idea y su forma, que las figuras naturales renazcan en una aparición que es producida por el espíritu. En este punto podemos recordar al ballet, que transforma la forma natural del cuerpo humano, reapropiándose de ella, para que devenga una aparición artística; construyendo así, otro tipo de cuerpo.

Lo que estaba ahí presente y latente, en la forma natural del fenómeno o apariencia se transforma en «aparición» y lo que aparece y se desvela mediante la labor del Artista es la Idea en su expresión sensible, la idea sensibilizada, concretizada, hecha nudo y enjambre de proyecciones subjetivizadas, de alusiones y evocaciones objetivas transnaturalizadas (Flórez, 1983, pág. 317)

La tarea del arte también es, entonces, superar las oposiciones entre forma y contenido con su carácter propio, que es ser sensible. Sin embargo, el aparecer del arte no se refiere a otro contenido que no sea la expresión del espíritu. La obra de arte, más que responder a un contenido que está fuera de ella, está llamada a “descubrir la *verdad* bajo la forma de la configuración artística, a representar dicha oposición como reconciliada, con lo cual tiene su fin último en sí mismo, en esta representación y este descubrimiento” (Hegel G. , 2007 [1845], pág. 57). Por tanto, la esfera de la verdad que le corresponde al arte es la del espíritu desplegándose como apariencia. De esto podemos afirmar que, para Hegel, en la obra de arte es fundamental la relación entre el contenido y la forma, pues el espíritu aparece en la obra de arte y la aparición sensible está inextricablemente ligada con el contenido espiritual. Si la obra de arte pierde esta conexión, queda vacía, no es verdadera y, por tanto, tampoco bella “la belleza es solo un determinado modo de exteriorización y representación de lo verdadero” (Hegel, 1989 [1845], pág. 79).

Lo verdadero en la obra de arte está relacionado con el puro aparecer del espíritu y, siguiendo lo dicho por Carlos Mario Vanegas, en el arte hay una espiritualización de lo material ya que “la mera sensibilidad se hace en la apariencia sensible una idealidad, libre del artista (del hombre), para que cuando capte el interés del receptor (el hombre), éste espíritu perciba en esa idealidad que se encuentra con lo suyo” (Vanegas, 2016, pág. 41). Para Hegel, el arte es la apariencia del espíritu, así, las formas del arte son producidas por el espíritu y, por tanto, tienen una conexión sustancial con él. Esta conexión sustancial es lo que Hegel llamará el *ideal del arte*.

Respecto al ideal del arte, la apariencia es la forma que lo hace existencia y realidad. Ya he afirmado que el arte hace de lo sensible en la apariencia una idealidad para que pueda ser comprendida e interpretada. Así, lo verdadero es lo conceptual sin más, la idea, y en cuanto nos referimos al arte hay que indicar que lo bello del arte “es la exteriorización y representación de la Idea en la apariencia” (Hegel, 1989 [1845], pág. 71) (Vanegas, 2016, pág. 50).

Sin embargo, para Hegel, el ballet de su época (siglo XVIII) no representaba en la apariencia esa Idea, ya que esta podía quedarse solamente en el deleite de lo sensible y estar compuesta por movimientos sin un fin en particular, pues, más que un arte,

consideraba que el ballet era un entretenimiento frívolo: “cuanto más ha aumentado en rebuscamiento técnica la danza moderna, tanto más ha disminuido su valor y ha entrado ella en decadencia, de modo que del actual ballet amenaza con desaparecer lo único que podría elevarlo al libre ámbito del arte” (Hegel, 1989 [1845], pág. 854). Para Hegel, lo único que podía elevar al ballet al estatus de arte era la pantomima, pues esta podría esta emparentada con la poesía y, por medio de los gestos, transmitir las profundidades del espíritu humano prescindiendo de las palabras dándole, así, más fuerza al contenido poético.

Ahora bien, si el gesto es artísticamente llevado a tal grado de expresión que pueda prescindir del lenguaje, surge la pantomima, que hace entonces que el movimiento rítmico de la *poesía* devenga un movimiento rítmico y pictórico de los *miembros* y en esta música plástica de la postura corporal y del movimiento vivifica anímicamente en danza la fría obra escultórica apacible, a fin de unificar en sí de este modo música y plástica (Hegel, 1989 [1845], pág. 749).

Aquí es importante detenernos en un punto y es en el hecho de que, para Hegel, el movimiento del cuerpo con la música podría darle vida a la “fría obra escultórica”, esto vendría a significar que la danza puede dotar de más belleza al cuerpo humano y volverlo aún más expresivo. Gracias a esto, recordamos un aspecto presente dentro de las *Lecciones sobre la estética* y es el lugar que ocupa la escultura dentro de la totalidad del sistema hegeliano de las artes. Ella pertenece a la forma clásica del arte y hay tres características que tiene esta forma del arte: la primera es que su contenido y su forma son lo humano; la segunda está relacionada con este aspecto y es que lo humano “se sumerge por entero en la figura corpórea y en la apariencia externa, deviene figura externa *determinada*, a la que sólo es conforme un contenido determinado” (Hegel, 1989 [1845], pág. 351); el contenido de la obra de arte en esta forma es algo muy determinado y, por tanto, limitado. La tercera es la unidad y singularidad individual de este tipo de obras, para Hegel, “sin esta repleción, la particularidad sería estéril y vacía, y carecería de la vitalidad que en ningún respecto puede faltarle al ideal” (Hegel, 1989 [1845], pág. 351).

Uno de los aspectos más importantes de la forma clásica del arte es que esta tiene como contenido aquello que en la naturaleza y en sí mismo conviene más a lo

espiritual en y para sí: la figura humana. Este tomar a la figura humana como el contenido de la obra de arte es una actividad espiritual; de hecho, este aspecto también es fundamental para entender al ballet desde un punto de vista filosófico. En la forma clásica del arte, el cuerpo humano es despojado de su finitud para aparecer no ya como un mero ser-ahí sensible, sino como ser-ahí producido por el espíritu. Por esta razón, el arte particular que más expresa este ideal es la escultura griega, en ella el cuerpo humano es el protagonista: “la escultura, en vez de servirse para su expresión de modos de apariencia simbólicos, meramente *alusivos* a la espiritualidad, echa mano de la figura humana, que es la existencia *efectivamente real* del espíritu” (Hegel, 1989 [1845], pág. 516).

Así, debemos afirmar que hay un elemento muy importante dentro del desarrollo de la escultura griega y, por tanto, en la concepción de la forma de arte clásica planteada por Hegel y es que, recordemos, la escultura es la imagen o apariencia de la belleza Ideal, relacionada con la proporción y la simetría. Por tanto, la escultura eliminaría los aspectos particulares del mero aparecer natural del cuerpo humano para hacerlos devenir universales; sin embargo, esta manifestación de lo universal no prescinde de lo individual; por el contrario, las esculturas individualizan este ideal haciéndolo, así, universal. La representación de Apolo, por ejemplo, nos muestra a un dios con forma humana que encarna los ideales de la verdad, la razón y la belleza.

La obra escultórica sólo tiene que representar lo permanente, lo universal, lo conforme a ley de la forma corpórea humana, aunque también se exija la individualización de esto universal de tal modo que se presente a la vista no sólo la ley abstracta, sino una forma individual fusionada con ella del modo más estrecho (Hegel, 1989 [1845], pág. 524).

La escultura es la apariencia de las características propias de lo humano, es el reflejo de esas características, además, construye un cuerpo que podríamos llamar ideal, una idea de belleza de cuerpo donde están presentes la simetría y la proporción y, más adelante, veremos cómo la escultura influyó en el desarrollo del ballet. “Más precisamente podemos en cambio obtener de las bellas obras maestras de la escultura griega la percepción de lo que el ideal escultórico tiene que alcanzar en la expresión espiritualmente bella de sus figuras” (Hegel, 1989 [1845], pág. 529). Recordemos que

las ideas relacionadas con la simetría y proporción fueron fundamentales en el desarrollo del arte griego y, por supuesto, en la definición de belleza; de hecho, Aristóteles, en su *Metafísica*, afirma lo siguiente:

las formas supremas de la Belleza son el orden, la proporción y la delimitación, que las ciencias matemáticas manifiestan en grado sumo. Y puesto que éstas (me refiero, por ejemplo, al orden y la delimitación) son, a todas luces, causas de muchas cosas, es evidente que hablan en cierto modo de esta causa, la causa como Belleza (*Metafísica*, 1078a-1078b).

Entonces, el desarrollo de la escultura en el arte griego buscaba crear una apariencia que fuera el reflejo de estos ideales, encarnándolos en la forma humana, en el cuerpo. Así, podríamos afirmar que el griego antiguo no veía solo una estatua, veía al dios protector de la polis, veía el reflejo de los ideales divinos y veía las cualidades divinas materializadas en una estatua bella¹⁰. Estas características no eran representadas de manera grotesca o mundana, a pesar que el contenido de la escultura en la forma de arte clásica era lo propiamente humano, la escultura no dejaba a un lado un elemento fundamental en el *Ideal del Arte* y es la eliminación de lo contingente, de las características que pueden restarle belleza a ese Ideal que es representado en la obra escultórica. En las esculturas griegas hasta los sufrimientos más profundos a los que puede verse enfrentado el hombre se convertían en belleza. Así mismo, la belleza erótica o el triunfo eran representados eliminando características mundanas para que el Ideal se correspondiera con las formas construidas en la escultura. Sin embargo, una de las limitaciones de la esta manifestación artística era que esta se quedaba con el elemento meramente “formal” del cuerpo; es decir, ella no expresaba los sentimientos y el ánimo de los seres humanos en su profundidad. Al no tener movimiento, se queda con un fragmento, por decirlo de alguna manera, de la totalidad del espíritu, de la

¹⁰ Dos ejemplos de esto son la Afrodita de Milo y la Afrodita de Capua, donde el ideal de belleza es representado en dos estatuas triunfantes y en cada una de ellas “no hay signos en la cara de la exultación humana, esto es, del triunfo que no ha sido alcanzado anteriormente. Aquí no hay nada más que la grandeza del triunfo certero, y dicha grandeza es silenciosa, una grandeza silenciosa que llamamos calma” (The New Path, 1863, pág. 91).

profundidad espiritual: “la escultura no representa el espíritu en acción” (Hegel, 1989 [1845], pág. 516).

La escultura, entonces, estaría limitada por este aspecto ya que, al no tener movimiento, pierde la capacidad para expresar la profundidad del espíritu y, aunque el cuerpo humano es la forma y el contenido, conserva una rigidez que impide expresar las emociones espirituales. Con rigidez nos referimos a que en la escultura no es posible desligar los sentimientos humanos de su corporeidad, a que “el alma y felicidad de los dioses particulares se manifiestan exclusivamente en sus formas corporales” (Bryant, 1879, pág. 114). Por otra parte, la escultura, debe guardarse de la subjetividad contingente y de la expresión de la misma en su interior que es para sí. Por eso le está prohibido al artista, por lo que a lo fisionómico se refiere, querer llegar a lo mímico.

Pues el semblante no es nada más que precisamente la visualización de la peculiaridad subjetiva interna y su particularidad del sentir, representar* y querer. [...] La figura escultórica tiene que rechazar tal mutabilidad, que le ofrece un objeto adecuado a la pintura; debe por el contrario dirigirse a los rasgos permanentes de la expresión espiritual y fijarlos y reproducirlos tanto en el rostro como en la postura y las formas corpóreas (Hegel, 1989 [1845], pág. 524).

Habiendo visto estas características de la escultura, a continuación, observaremos cómo y por qué el ballet puede llegar a superar las limitaciones expresivas que tiene la escultura. Además, para Hegel, lo único que podía salvar al ballet de su tiempo de la superficialidad y de la carencia de contenido espiritual era la pantomima, entendida como la expresión por medio de los gestos de la profundidad del espíritu, pues, para él, los bailarines del siglo XVIII estaban más preocupados por la destreza de sus piernas, por la técnica, por la gimnasia, lo que hacía que el ballet fuera más una “mera habilidad extraviada hasta el extremo de lo sin sentido y de la pobreza de espíritu” (Hegel, 1989 [1845], pág. 854), que un arte. Sin embargo, para Hegel, si el ballet quería alcanzar un estatus más alto dentro de la esfera del arte, en él “debe transparecer una expresión espiritual” (Hegel, 1989 [1845], pág. 854). Para esto, es necesario, que “tras la completa victoria sobre el conjunto de las dificultades técnicas” brillen “una medida y una eufonía anímica del movimiento, una libertad y una gracia que son de suma rareza” (Hegel, 1989 [1845], pág. 854).

Hegel hace un llamado al ballet: en este tipo de danza, el elemento técnico no debía opacar la expresión de lo espiritual. Además, recordemos, el cuerpo humano, a pesar de estar supeditado a sus contingencias naturales, es la manifestación más superior de la Idea¹¹ e, incluso, para Hegel, el ballet podía ser “un adjunto de la presentación de la poesía dramática” (Sparshott, 1983, pág. 171). En el ballet de inicios del siglo XVIII, los protagonistas eran los decorados, el vestuario, la iluminación y el contenido de las obras estaba más encaminado a exaltar las asombrosas capacidades del cuerpo humano; además, los argumentos de las obras en este siglo seguían exaltando el papel de la realeza, teniendo así un significado político, que, realmente, no expresaba las profundidades del espíritu humano; sin embargo, en las últimas décadas del siglo XVIII y durante los siglos posteriores, se buscará suplir las carencias del ballet, que bien señalaron los intelectuales de la época y Hegel. De hecho, en el ballet del siglo XVIII, predominaba la forma; es decir, la poesía y la expresión de lo espiritual no eran los elementos centrales en esta danza.

Sin embargo, dentro del mismo círculo artístico del ballet en el siglo XVIII se percibió la necesidad de explotar aún más el contenido expresivo de la danza y de darle más fuerza haciendo uso de la pantomima. John Weaver (1673–1760), bailarín y coreógrafo inglés, fue uno de los principales exponentes de esta necesidad, en su *Ensayo sobre una historia de la danza* (1712) hace una fuerte crítica al ballet de su época, pues en esta no había expresión ni uso de gestos, algo que sí era muy significativo para los antiguos griegos y romanos. Weaver reconocía que la danza del mundo antiguo era superior a la de su época, esto como consecuencia de la expresividad en los movimientos y consideraba que la debilidad de la danza de su tiempo podía solucionarse insertando elementos teatrales y de pantomima en los movimientos, lo que dotaría de nuevos significados a la danza¹². Weaver fue uno de los principales exponentes de la danza dramática donde la expresión de las emociones y los sentimientos a través de los gestos era fundamental: "para expresar algunos

¹¹ “Entre todas las figuras, la humana es la suprema y verdadera, porque sólo en ella puede tener el espíritu su corporeidad y, por tanto, su expresión intuitable” [*Enciclopedia*, §558].

¹² Cfr. Au, *Ballet and Modern Dance* (1988, pág. 30).

significados, él usaba una combinación de gestos formales y convencionales como golpear la mano izquierda con la derecha para expresar rabia y gestos más naturales, como apartar la cara para expresar desprecio" (Au, 1988, pág. 30).

Con estas influencias del círculo intelectual de la época y de los mismos bailarines, el ballet estaba sufriendo una serie de modificaciones buscando afianzar aún más la expresión de las emociones¹³. El bailarín profesional ya no necesitaba mantener un comportamiento caballeresco; en lugar de esto, mientras la dimensión dramática del ballet crecía, se exhortaba al bailarín a expresar emociones que raramente podían ser manifestadas en la vida pública. La danza dramática fue el preámbulo para el surgimiento del "ballet d'action", una nueva forma de danza que hacía énfasis en la expresión. El creador de este tipo de ballet fue Jean Georges Noverre, y su texto de 1760, *Cartas sobre la danza y los ballets*, es uno de los más importantes en la historia de la danza. Allí, el autor manifiesta la necesidad de una reforma para crear un nuevo tipo de ballet: "las *Cartas* de Noverre fueron un llamado vehemente para reformar lo existente. Él quería que los coreógrafos rompieran con las anticuadas fórmulas del pasado para crear un nuevo tipo de ballet" (Au, 1988, pág. 36). Por otro lado, las ideas de Noverre alrededor de la danza sientan las bases para el desarrollo de coreografías más estructuradas, poéticas y dramáticas.

En este punto, creemos que debemos mencionar la forma romántica del arte, una de las formas en las que el Absoluto se manifiesta en la creación artística y que es mencionada por Hegel en sus *Lecciones sobre la estética*. En esta forma, podemos ubicar al ballet de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX, y que tomó como punto de inspiración los aportes hechos a la danza por Jean-Georges Noverre. Para Hegel, en la forma romántica del arte, la unidad de lo humano y de lo divino no se mantiene derramada en lo corporal, que es lo natural, como sí ocurre en la forma clásica y cuya mayor expresión es la escultura. En la forma romántica del arte, la unidad se eleva al grado de la consciencia; es decir, a la interioridad que es consciente de sí misma. En

¹³ Cfr. Au, *Ballet and Modern Dance* (1988, pág. 30).

esta tercera forma¹⁴, el espíritu es la subjetividad infinita de la idea, “la cual no puede configurarse libremente desde sí misma y para sí misma si permanece derramada en lo corporal como existencia adecuada a ella” (Hegel G. , 1989, pág. 73). Esta forma superaría a la precedente: la forma clásica, cuyo arte particular era, como vimos anteriormente, la escultura.

Es importante señalar que, aunque una característica de la Idea es la concreción en la forma, la materia no permite que la profundidad de la verdad se manifieste totalmente; el pensamiento sí es capaz de captar esta verdad y de dar cuenta de ella por medio del concepto. Hegel, en la forma romántica del arte, apela a la interioridad que es consciente de sí, es decir, al pensamiento. En esta forma, el arte ya no trabaja para representar el contenido de la Idea en tanto naturaleza, sino para representar el contenido de la interioridad subjetiva y del ánimo; sin embargo, esta representación no está alejada de la apariencia ni prescinde de ella; esto quiere decir que el mundo interior del ser humano, en tanto espíritu, constituye el contenido de lo romántico. De ahí que la pantomima sea un elemento fundamental pues, por medio de ella, es posible expresar las emociones humanas, es decir, la interioridad subjetiva y del ánimo. En la forma romántica, lo sensible es una manifestación del triunfo del espíritu sobre la materia en bruto. El arte es el resultado sensible de la profundidad espiritual, en esta forma del arte, este es capaz de sobrepasar un poco los límites de la naturaleza para acercarse a la verdad de la Idea.

La transición general de la escultura a las demás artes la produce, como vimos, el principio de la *subjetividad* que irrumpe en el contenido y el modo de representación artístico. La subjetividad es el concepto del espíritu que es idealmente para sí mismo, que se retira de la exterioridad del ser-ahí interno, el cual no confluye ya con su corporeidad en una unidad sin escisiones (Hegel, 1989 [1845], pág. 579).

Para Hegel, la forma romántica del arte supera a las dos formas precedentes (simbólica y clásica) porque esta se acerca más a la verdad debido a que su apariencia es más afín al espíritu y hay una correcta correspondencia entre forma y contenido. En

¹⁴ La primera es la forma simbólica; la segunda, la forma clásica y la tercera, la forma romántica.

ella lo que busca revelarse es la profundidad espiritual humana. Ya no son las múltiples características de las divinidades, es el espíritu humano y su subjetividad el que quiere manifestarse. A su vez, esta expresión es cada vez más reflexiva y aparece en forma de palabras, conceptos. Podríamos afirmar que el objeto de la forma romántica del arte es la “libre espiritualidad concreta” (Hegel, 1989 [1845], pág. 58). El contenido en esta forma del arte es el mundo interno que es llevado a la representación y cuya apariencia adopta una forma que da cuenta de esta relación íntima.

En la forma romántica, para Hegel, la conciencia subjetiva aparece en la pintura, en la música y en la poesía. A su vez, estas artes particulares muestran la interioridad subjetiva en diferentes grados y son superiores a la arquitectura y a la escultura. El contenido de la pintura es la interioridad humana, que es expresada por el pintor por medio del color y la forma en una idealidad espacial. En la música, la subjetividad y la particularización aún son más profundas, aquí la idealidad espacial pasa a ser temporal y el sonido se desliga de su aprisionamiento en lo material¹⁵. La música es, para Hegel, el centro de las artes románticas y “constituye el punto de paso entre la abstracta sensibilidad espacial de la pintura y la abstracta espiritualidad de la poesía” (Hegel, 1989 [1845], pág. 65). El estadio superior dentro de la evolución de las artes sería, entonces, la poesía. Ella es más afín al espíritu y es superior a la arquitectura, a la escultura, a la pintura y a la música.

En la poesía, el sonido de la música se ha convertido en palabra y la palabra ha devenido imagen, apariencia, estas palabras logran enunciar los conceptos del pensamiento y sentimientos humanos; sin, curiosamente, depender de la materia. Gracias al uso de las palabras y los conceptos, el arte ya no está supeditado a un material inerte; por tanto, este arte es el más libre y, para Hegel, “solo se vierte en el espacio y el tiempo internos de las *representaciones* y los sentimientos” (Hegel, 1989 [1845], pág. 66). Aquí podemos entrever una profunda relación entre Aristóteles y Hegel en relación con la poesía. Siguiendo a David Wiles, en la *Poética*, se señalan dos características de la poesía que, a nuestro criterio, pueden estar emparentadas con la

¹⁵ Cfr. Hegel, *Lecciones sobre la estética* (2007 [1845], pág. 65).

visión de Hegel: “lo visto está subordinado a lo que es oído y la acción está subordinada al lenguaje” (Wiles, 2013, pág. 169). En este punto, es interesante observar cómo el ballet desarrollado en el siglo XIX reunió a la pintura, música y poesía para expresar las profundidades del espíritu humano haciendo que el cuerpo, por medio de la pantomima, devenga poesía o, mejor, haciendo que el cuerpo le dé más fuerza a la poesía, expresando así, la interioridad y el ánimo de los seres humanos. Lo que podemos ver es que, si bien para Hegel la poesía es el arte superior, años después de su muerte, el ballet escuchó su llamado e insertó en sus puestas en escena a la pantomima para transmitirle al espectador todas las vicisitudes a las que está expuesto el ser humano.

De igual manera, el ballet del siglo XIX construyó un cuerpo diferente capaz de sobrepasar los límites de la naturaleza para acercarse a la Idea o al Espíritu. Como vimos al inicio de este capítulo, para Hegel, las formas producidas en el arte son superiores a las formas naturales. Nuestra apuesta es que el ballet del siglo XIX logra, haciendo uso de la pantomima y de varios elementos tomados de las demás artes, hacer que el cuerpo devenga una apariencia artística, es decir, un producto del espíritu. Como vimos, Hegel no rechaza a la danza de su sistema ni tampoco considera que el ballet, de por sí, no sea una manifestación artística. Por el contrario, el llamado de Hegel es que si el ballet quiere elevarse tiene que insertar nuevos elementos, como la pantomima. Para Hegel, el valor del ballet reside en la pantomima y en el poder del gesto, en la manifestación de un movimiento que sea armónico con las emociones para revelar la profundidad del espíritu.

De hecho, con Noverre, comienza una nueva etapa en el desarrollo del ballet; esta danza y las coreografías empezaron a adquirir otros significados marcando el inicio de una etapa de florecimiento para este arte. Noverre el bailarín y coreógrafo “traba relación con Gluck, quien realiza una reforma semejante a la suya en la ópera. (...) También conoce a Mozart, que le proporciona la música para el ballet *Les petits Riens (Las naderías)*” (Méndez, 2000, pág. 29). Noverre vio antes lo que Hegel mencionó en sus *Lecciones sobre la estética*. En sus *Cartas sobre la danza y los ballets*, escritas en 1760, el bailarín y coreógrafo buscaba dotar a la danza, en especial al ballet,

de nuevos significados y de situarlo a la altura de la poesía que, recordemos, es el arte superior para Hegel. Con su propuesta teórica, Noverre quería convertir al ballet en un arte expresivo porque el de su tiempo era frío y repetitivo.

Yo pienso, señor, que este arte ha quedado en la infancia sólo porque sus efectos han sido limitados a los de los fuegos artificiales, que simplemente se realizan para recrear la vista. Por más que el ballet participa, junto con los mejores dramas, de la calidad de interesar, conmover y cautivar al espectador por el encanto de la ilusión más perfecta, no se ha intuido que poseía el don de hablar al alma (Noverre, 1985 [1760], págs. 66-67).

Noverre creía firmemente que la trama de un buen ballet podía ser construida lógica y racionalmente y que la acción podía ser inteligible y coherente. Cada escena debía ser consistente en el tono; aunque el ballet en su conjunto debía mostrar variedad y contraste. Para Noverre, la expresión de los sentimientos y emociones del ser humano por medio de los gestos era lo fundamental en la danza, pues él consideraba que el ballet “debía hablar al alma a través de los ojos” (Noverre, 1985 [1760], pág. 74), en este punto recordamos las palabras de Hegel en relación con la escultura “a las figuras escultóricas les falta la expresión del alma simple, la luz de la mirada” (Hegel, 1989 [1845], pág. 384). Para Noverre, el objetivo del ballet era hablarle al alma humana, expresar por medio de los movimientos los sentimientos más profundos del ser humano.

Otro de los aportes de Noverre fue exigir que en el montaje coreográfico existiera una constante comunicación y trabajo entre el coreógrafo, el compositor y los diseñadores del vestuario y del escenario. Antes de Noverre, cada uno de ellos trabajaba por separado, lo que hacía que la unidad dramática en las obras se desdibujara o no existiera. Noverre también les pidió a los coreógrafos una educación integral, donde se incluyera la pintura, así mismo, les pidió que observaran los movimientos de las personas para que los gestos en el escenario fueran acordes con los de la realidad. En este punto, queremos mencionar un aspecto fundamental para entender la forma romántica del arte propuesta por Hegel; para el filósofo, las apariciones del espíritu en el arte debían hacer que el espectador se percibiera a sí mismo; es decir, que la obra de arte no estuviera encerrada en sí, sino que su contenido

y forma existan para ser sentidas por el ser humano. De ahí que era importante que el arte expresara algunos elementos de la vida cotidiana del hombre para que el espectador reflexionara sobre su ser-ahí al ver la obra de arte:

ahora bien, también el hombre empírico adquiere con ello un aspecto por el cual le revela una afinidad, un punto de encuentro, de modo que en su inmediata naturaleza se acerca a sí mismo con confianza, pues la figura externa no lo repele con el vigor clásico frente a lo particular y contingente, sino que ofrece a su mirada lo que él mismo tiene o lo que conoce y ama en otros de su entorno. Por esta familiaridad con lo cotidiano es por lo que el arte romántico atrae confiadamente desde fuera (Hegel, 1989 [1845], pág. 392).

Una de las principales críticas de Hegel al ballet de su época era, precisamente, que este se quedaba en el mero espectáculo y decorados, pero que expresaba la cotidianidad de la vida humana, ni el espíritu del ser humano. Para Hegel, el ballet de su época era un espectáculo “al que igualmente le conviene ante todo lo fabuloso y lo asombroso” una danza a la que solo le importa el “fasto y cambiante encanto de los decorados, del vestuario y de la iluminación”; por este motivo, se dejan atrás “el entendimiento de la prosa y la necesidad y urgencia de lo cotidiano” (Hegel, 1989 [1845], pág. 854). Sin embargo, como podemos observar, Noverre, antes de Hegel, ya había percibido la importancia de introducir en esta danza la expresión de diferentes esferas de la vida del ser humano. Así mismo, siguiendo las características del arte romántico propuesto por Hegel, y su relación con el ballet que se empieza a desarrollar a finales del siglo XVIII, una de las sugerencias más importantes que le hace Noverre a esta danza es que sea más emotiva para que, así, exprese los sentimientos del hombre: “es raro encontrar maestros de ballets que sientan. ¡Y hay tan pocos que sean excelentes comediantes o que posean el arte de pintar los movimientos del alma por medio de los gestos!” (Noverre, 1985 [1760], pág. 73).

Es importante anotar que uno de los puntos centrales de la filosofía del arte en Hegel es la cualidad subjetiva del arte; es decir, la expresión de los sentimientos del hombre “el contenido se concentra por tanto en la interioridad del espíritu, en el sentimiento” (Hegel, 1989 [1845], pág. 387). Para Noverre, si el ballet se despoja de la expresión, no sería más que un entretenimiento insulso y aburrido, carente de

contenido, adicionalmente, en esta danza debía haber narración dramática para llegar a este estado de expresión. De hecho, para el bailarín y coreógrafo, una buena composición de ballet debe ser “una pintura viviente de las pasiones, costumbres, usos, ceremonias y vestimenta de todos los pueblos de la tierra; en consecuencia, debe ser pantomima en todos los géneros y debe hablar al alma a través de los ojos” (Noverre, 1985 [1760], pág. 74); cursiva nuestra.

Estos elementos pantomímicos y narrativos que se empiezan a insertar en el ballet dan origen a un nuevo estilo de danza el “ballet de acción”. La diferencia fundamental con los estilos anteriores es que se le da mayor importancia a la expresión de las emociones y sentimientos humanos por medio del movimiento y, además, estas coreografías empiezan a contar historias que están un poco separadas de lo que buscaba la aristocracia con el *ballet de corte* o la *ópera-ballet*. En el “ballet de acción” podemos empezar a hablar de un género dramático, donde se cuenta una historia que está compuesta de un inicio, de un nudo y de un desenlace. El “ballet de acción” buscaba expresar por medio de los gestos y del movimiento armónico del cuerpo las profundidades del alma humana para convertir al ballet en un arte completo donde la expresión de lo espiritual fuera la protagonista.

En este contexto, la danza propuesta por Noverre supuso un cambio sustancial en las formas que el ballet adoptó en siglos anteriores. Podemos afirmar que, teniendo en cuenta lo señalado anteriormente, la visión de Noverre en relación con el ballet no era muy diferente de lo que pensaba Hegel. De hecho, es probable que Noverre tenga razón en las críticas que le hace al ballet producido desde el siglo XV hasta el XVIII; pues los elementos accesorios y las temáticas alegóricas del ballet de corte velaron ciertas características y disminuyeron las potencias expresivas del ballet. Sin embargo, estos contenidos, propios del ballet hecho antes del siglo XVIII, respondía, también, a un movimiento histórico del mismo. El ballet, al igual que el sistema de las artes señalado por Hegel, también respondía a un desarrollo y despliegue históricos, que, a nuestro parecer, alcanza su punto máximo a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX.

Por otro lado, el ballet propuesto por Noverre no le exigía solamente al bailarín un fuerte entrenamiento para que la destreza técnica se viera en el movimiento adecuado de las piernas y los brazos; además, en el bailarín, el movimiento debía provenir del espíritu y expresar los sentimientos humanos: para Noverre, la danza debe conmover. Así como las palabras, por sí solas, no hacen un poema; al ballet no lo hacen los movimientos mecánicos, sino la unión de estos en una historia que expresa las profundidades del alma. Para Noverre, los movimientos debían ser ejecutados por el espíritu y el genio debía dirigir a los mismos, estos movimientos debían contener sentimiento y expresión para conmover e interesar al espectador. Si el ballet se centra en la destreza técnica del bailarín, olvida que el ser humano es más que un hombre máquina. Los movimientos expresados en la danza deben enternecer, agitar y producir sensaciones, tal y como lo hace la poesía por medio de las palabras.

Los pasos, la soltura y el encadenamiento, el aplomo, la firmeza, la rapidez, la ligereza, la precisión, las oposiciones de los brazos a las piernas: he ahí lo que yo llamo el mecanismo de la danza. Cuando todas estas cosas no se ponen en ejecución por el espíritu, cuando el genio no dirige todos estos movimientos y el sentimiento junto con la expresión no le prestan las fuerzas que serán capaces de conmoverme e interesarme, entonces aplaudo la destreza, admiro al hombre máquina, hago justicia a su fuerza y a su agilidad, pero éste no me hace experimentar ninguna agitación, no me enternece y no me causa más sensación que lo que podría provocarme el arreglo de las siguientes palabras: constituye... el... la... vergüenza... no... crimen... y... el cadalso... Sin embargo, estas palabras, dispuestas por un gran hombre, componen este bello verso del conde de Essex: “El crimen, y no el cadalso, constituye la vergüenza” (Noverre, 1985 [1760], pág. 79).

De hecho, esta es una de las principales críticas que Noverre le hizo al ballet a finales del siglo XVIII. Durante este siglo, comenzó un nuevo movimiento para esta danza y es importante anotar que en la época de Noverre, los estudios sobre fisiología y fisionomía empezaron a construir nuevas nociones alrededor del cuerpo humano que, por supuesto, influenciaron el desarrollo del sistema de movimientos del ballet. El elemento técnico y los movimientos que retaban al cuerpo empezaban a ser los protagonistas en el escenario. Un bailarín que mostró esto fue Auguste Vestris (1760-1842), hijo de Gaetano Vestris. Con él inicia una nueva etapa en el ballet y va a ser en Italia y en Dinamarca donde este tipo de danza va a encontrar a teóricos y bailarines

que la dotarán de fuerza. Auguste fue reconocido por su capacidad técnica y con su aparición hubo un cambio en el ballet pues él, según lo escrito por John Chapman en el texto *Auguste Vestris and the Expansion of Technique* (1987), popularizó los giros en el aire, cambió la forma en que se enseñaban los movimientos y, además, rompió las barreras existentes entre los tres estilos del ballet.

Los tres estilos eran: el noble-serio, el de carácter y el cómico-grotesco; para la interpretación de personajes en cada uno de ellos se exigía un determinado tipo de cuerpo. Así, en el primero se buscaban bailarines altos cuyos movimientos servían para representar a los héroes mitológicos y el ideal aristocrático de nobleza. En el segundo, se buscaban bailarines de mediana estatura para que representaran a los dioses menores, a personajes galantes y refinados. Finalmente, en el tercer género se encontraban bailarines de baja estatura, que podían representar a los bufones, a los personajes aburridos y menos refinados (Chapman, 1987, pág. 11)¹⁶.

Sin embargo, aunque Vestris impulsó un cambio en el ballet; con su aparición, surgieron varios debates en torno a la misma y sobre qué era lo verdaderamente importante dentro del ballet. Así, para Vestris, era importante la destreza técnica y con su desempeño en el escenario el público quedaba maravillado, incluso se cuenta que Napoleón no lo dejó irse de Francia pues afirmaba que la gente del mundo tenía que ver a Vestris en este país. En consecuencia, debido a la popularización de la destreza técnica:

los críticos, aunque reconocían el genio de Auguste, empezaron a tener reservas sobre la grandeza del bailarín, especialmente cuando el entusiasmo por el *tour de force* empezó a dominar a los bailarines más jóvenes, que fueron abandonando las propiedades tradicionales de la danza buscando girar más rápido y saltar más alto (Chapman, 1987, pág. 12).

Noverre reconocía las capacidades físicas de Vestris y lo consideraba como el bailarín más impresionante de Europa; sin embargo, afirmaba que el bailarín se estaba centrando más en lograr movimientos gimnásticos que en bailar; también, para Noverre, Vestris “eliminó los tres estilos bien conocidos en la danza y creó un nuevo

¹⁶ Estos géneros dentro del ballet que, podemos afirmar, hablan de tipos de cuerpo, van a ser muy importantes en el desarrollo de la historia de esta danza, pues Carlo Blasis también tiene en cuenta esta separación, que es una parte fundamental de su tratado sobre danza.

estilo que fue exitoso” (Chapman, 1987, pág. 12). Este nuevo estilo buscaba la destreza técnica para lograr movimientos nunca antes vistos en el escenario como saltos con las piernas elevadas a más de noventa grados; sin embargo, debido a las críticas constantes de Noverre y a medida de que iba alcanzando una edad de madurez, este bailarín, a sus cuarenta años empieza a darle más importancia a la pantomima y, gracias a esto, el mismo Noverre reconoció que los movimientos ejecutados por Vestris “parecían unir el discurso con los movimientos” (Chapman, 1987, pág. 14). Esto último va a ser uno de los aspectos fundamentales en la danza que se desarrollará en el siglo XIX.

De hecho, la influencia de la Ilustración y de sus ideas, además de la búsqueda del retorno a lo clásico —simbolizado por la readaptación y el estudio del arte griego y romano—, se sentirá con más fuerza en la danza que empezará a desarrollarse en el siglo XIX y, una muestra de ello, va a ser Carlo Blasis¹⁷, uno de los bailarines y coreógrafos más importantes de ese siglo, él tomará como puntos de referencia ciertos elementos de la pintura, la música, la escultura y la poesía clásicas para desarrollar un sistema de ballet que sobrevivirá por casi dos siglos. Podríamos afirmar que el ballet propuesto por Blasis se inspira en algunas de las ideas de la Grecia Antigua y de la racionalidad del mundo del siglo XIX para construir una *nueva idea de cuerpo*. Parece que Blasis busca un cuerpo que resista poses casi imposibles de hacer al tiempo que dota al cuerpo de belleza plástica y expresión. Blasis identificó las posiciones y la técnica para que los bailarines mantuvieran el equilibrio, determinó que la rotación de las caderas a ciento ochenta grados podía hacer que el cuerpo del bailarín alcanzara más belleza plástica e inventó los *pirouettes*.

Otro de los aportes de este bailarín al ballet son sus innovaciones técnicas, que buscaban darle más rigurosidad al ballet y al entrenamiento; además, fue el primero en recomendar que el bailarín ejecutara sus movimientos en la barra antes que en el centro del salón. Estas propuestas buscaban, según lo que podemos analizar, construir un cuerpo diferente del que apareció en el “ballet de acción”, los movimientos propuestos por Blasis se organizan en el ballet, para convertirse en un sistema que hace que el

¹⁷ Blasis “estudió música, bellas artes, literatura y danza” (Falcone, 2009).

cuerpo devenga una nueva apariencia en el escenario, pues el bailarín lograba hacer movimientos, saltos y giros casi sobrehumanos; al mismo tiempo, este cuerpo no se centraba solo en el elemento técnico, también lograba comunicar, por medio del movimiento y los gestos, la emoción y la profundidad del espíritu.

La importancia que Blasis le daba a la danza estaba sustentada, en parte, por argumentos históricos. Para él, la danza hizo parte de la historia del ser humano desde épocas remotas: “el baile fue mantenido, no menos que la música, como un objeto de mucha importancia por los antiguos” (Blasis, 1830, pág. 24). De hecho, para sustentar la importancia de la danza, Blasis menciona algunos fragmentos de la *Biblia*, algunos textos filosóficos y, en especial, se refiere a Platón. Siguiendo la influencia de este último, la danza debía responder a ideales de virtud y belleza, que se manifestarán en los movimientos y poses propuestas por el bailarín¹⁸. Estos movimientos y poses buscaban la armonía, el equilibrio y la simetría del cuerpo humano. Al mismo tiempo, Blasis consideraba que el ballet es una técnica que debe insertarse en la educación de los niños para “contrarrestar las muchas actitudes y hábitos viciosos que a menudo adquieren” (Blasis, 1830, pág. 27). Cabe recordar que, en *Las Leyes*, Platón consideraba que la enseñanza de la gimnasia y de la música eran fundamentales en la educación.

Sostiene, además, que los dioses que dijimos que nos han sido dados como compañeros de danza son los que nos otorgan el sentido del ritmo y de la armonía acompañado de placer, con el que éstos nos mueven y nos dirigen en la danza, enlazándonos unos con otros con cantos y bailes y que los llaman coros porque el nombre de la alegría pertenece a su naturaleza. ¿Aceptamos esto como primer punto? ¿Suponemos que la primera educación se produce a través de las Musas y de Apolo, o cómo hacemos?

(...)

At.— Por tanto, el que haya recibido una buena educación debería ser capaz de cantar y bailar bien (Leyes II, 654 a-b) (Platón, 1999).

¹⁸ En este punto recordamos a Hegel. No debemos olvidar que una de las formas de estudiar el arte es la ideal y que en su filosofía del arte propone una síntesis entre las dos formas de estudiarlo, que son la ideal y la histórica. Ver la página 18 de este trabajo.

Sin embargo, para entender el sistema de movimientos propuesto por Blasis, es importante mencionar que para el bailarín no todas las danzas contienen movimientos virtuosos y bellos; para él, hay algunas que “están marcadas con esa voluptuosidad, yo incluso podría decir con la obscenidad, que caracteriza su modelo” (Blasis, 1830, pág. 17). Así, el ballet propuesto por Blasis buscaba que el cuerpo expresara la profundidad del espíritu humano tomando como punto de referencia ciertos ideales clásicos como el de simetría; pero, además, buscaba que el cuerpo lograra determinadas posiciones casi imposibles de hacer manteniendo el equilibrio, al tiempo en que lograba la expresión de los sentimientos y emociones. De igual manera, para Blasis las artes no estaban separadas entre sí y la danza era un elemento fundamental; de ahí que, para él, fue importante rescatar esta unión y, no olvidemos lo que mencionamos anteriormente, Blasis, al estudiar música, literatura, bellas artes y danza buscó unificar estas artes en su propuesta estética.

En *El código de Terpsichore*, publicado por Blasis en 1828, se siente con más fuerza una readaptación al ballet de las ideas clásicas del mundo griego, como la armonía. En esta publicación se afirma que el cuerpo debe estar armónicamente desarrollado por medio del entrenamiento y el bailarín debe hacer que “cada parte del cuerpo, en sus movimientos, esté en armonía la una con la otra. Esto es la cumbre de la perfección” (Blasis, 1830, pág. 42). Sin embargo, nos detendremos en una breve explicación del concepto de armonía, que fue muy importante en el mundo antiguo griego pues nos parece que Blasis toma como punto de referencia algunos puntos de la concepción pitagórica de armonía para desarrollar su sistema de danza. Wladyslaw Tatarkiewicz en su texto *Two Philosophies and Classical Art* señala dos visiones filosóficas griegas, que han permeado el desarrollo del arte occidental. La primera visión fue la propuesta por los pitagóricos y en esta se plantea lo siguiente:

la belleza descansa exclusivamente en el orden y en la armonía y estos dos no son más que la proporción numérica. Esta proporción, que rige el universo, es el recurso de la armonía y así es como se crea “el cosmos” (que significa orden). El buscador de la verdad, del bien y de lo bello, la encontrará en el universo; por lo tanto, él podrá contemplar el universo y organizar su vida y su arte de acuerdo con estas leyes eternas (Tatarkiewicz, 1963, pág. 3).

Entonces, siguiendo a Tatarkiewicz, esta visión establece que la armonía depende de las propiedades numéricas y de proporción. La otra visión es la propuesta por los dóricos, una mirada más antropocéntrica del arte y se basa en la famosa máxima de Protágoras: “el hombre es la medida de las cosas” (Tatarkiewicz, 1963, pág. 4). En esta filosofía, la ilusión es fundamental pues el arte sería más bien una reproducción del pintor, el escultor o el poeta para crear una falsa realidad. Con esto podemos concluir que, para los pitagóricos, el arte responde a un ideal basado en la proporción numérica; mientras que, para los dóricos, el arte es más una ilusión, una imagen de la realidad. Siguiendo lo expuesto anteriormente, podríamos afirmar que el objetivo de Blasis con el desarrollo de su sistema de ballet es alcanzar la armonía buscada por la corriente pitagórica. Adicionalmente, para encontrar esa armonía, Blasis consideraba que es necesaria la simetría. A continuación, veremos por qué.

En 1820, a sus 25 años, Blasis escribió el *Traité élémentaire Théorique et Practique de l'Art de la Danse*. En este libro, toma como punto de referencia el *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci. Recordemos que da Vinci estudió detalladamente la anatomía del cuerpo humano “haciendo la disección de más de treinta cadáveres” (Gombrich, pág. 230). Con sus estudios, el artista logra delimitar algunas características del cuerpo humano y de sus proporciones, recordemos su obra *Hombre de Vitruvio*, donde mostraba gráficamente cómo se podrían encontrar las proporciones ideales del cuerpo humano. Blasis, teniendo como referencia a da Vinci, buscó que, por medio de los contrapesos, el cuerpo humano en el ballet lograra llegar a poses que lo volvieran más simétrico y armónico.

Las teorías de Leonardo son la base de las formas didácticas de las figuras que se muestran en el *Tratado* de Blasis y están caracterizadas por líneas que revelan los ejes verticales de la gravedad, mientras que los óvalos de los brazos o la fuerza de las piernas revelan una síntesis de conocimiento práctico y teórico que Blasis usó no solo para señalar la postura física del bailarín, sino también para definir personajes en la pantomima y algunas poses (Falcone, 2009, pág. 333).

Esta idea de cuerpo llegó a hacerse visible en diferentes poses, como el *arabesque* y la *attitude*, que le exigían al bailarín mantener el equilibrio a pesar de la gravedad. Estas posiciones no solo se basaban en las propuestas de da Vinci; también,

tomaban como punto de referencia ciertas poses encontradas en las esculturas griegas. Para Blasis, “nada es más placentero para el ojo que aquellas poses encantadoras que llamamos *arabesques*, que provienen de los antiguos bajorelieves, de fragmentos de pinturas griegas, y de los frescos en el Vaticano, hechos después de los hermosos diseños de Rafael” (Falcone, Minafra, & Shapiro, 1996). Igualmente, bajo estas ideas y con la observación de diferentes obras de arte, Blasis buscaba que el cuerpo en escena fuera armónico y simétrico¹⁹. Esta búsqueda de la armonía y de la simetría corporales llevaron a Blasis a crear un sistema de danza donde el cuerpo humano aparecía como una escultura en movimiento. De hecho, Francesca Falcone en su texto *Arabesque: a Compositional Design* (1996) afirma que se pueden encontrar varias similitudes entre la iconografía que aparece al final del *Código de Terpsícore* y “las pinturas hechas por Antonio Canova, uno de los artistas neoclasicistas más importantes de la historia” (Falcone, Minafra, & Shapiro, 1996, pág. 232). Sin embargo, al hacer una observación de las esculturas de Canova, podemos ver que Blasis también se basó en las mismas para desarrollar sus posiciones de ballet.

Arabesque —un sinónimo de grotesco—, hacía referencia a un grupo de movimientos inspirados en los bajos relieves —que adquirieron sobre el tiempo un significado inspirado en el estilo “aéreo” del arte clásico helénico, típico del periodo napoleónico, que, transferido a las artes menores, se convirtió en un fenómeno de moda. El *Arabesque* devino como una expresión que incluía aquellas poses riesgosas que iban más allá de la línea de aplomo del bailarín (que, en la tradición académica, se convirtió en símbolo de equilibrio). Estas poses riesgosas se caracterizaban por su ligereza y libertad creativa, como las victorias aladas de los frisos clásicos; los *arabesques* de Blasis se basaban en los movimientos de las manos y brazos que se extienden por el espacio, de acuerdo con el principio clásico de “resplandor”, identificado por Pappacena, en el que las diferentes partes del cuerpo están abiertas en direcciones opuestas, y de la “degradación”, que hace referencia al adelgazamiento progresivo de las partes del cuerpo desde el centro a la periferia (Falcone, 2009, pág. 333).

Así mismo, Blasis creó una de las poses más importantes en la historia del ballet: la *attitude*, copiada de la escultura *Mercurio* de Juan de Bolonia” (Méndez,

¹⁹ Con esto también recordamos a Isadora Duncan, que analizó varias esculturas y vasos griegos antiguos como mecanismo para la construcción de los movimientos propuestos en su danza moderna (Duncan, 2008 [1903]).

2000, pág. 33). Recordemos que esta escultura fue elaborada en 1565 y era considerada como una de las principales obras del arte manierista. La obra es una representación del dios Mercurio, está hecha en bronce y mide un metro setenta centímetros, la sensación al observarla, a pesar del material en el que está hecha, es de levedad, pues parece que Mercurio flotara en el espacio, ya que solamente un pie es el que resiste todo el peso de la obra. Se dice que Bolonia “hizo un estudio previo para que la obra fuera sorprendente y sobre todo conseguir que, pese a la arresgiada postura, esta no se derrumbara. Todo se basa en un eje central que soporta el peso de la figura” (Cerra, 2013). Blasis tomó como punto de referencia esta obra para crear la *attitude*, una pose del ballet que consiste en ubicar diferentes partes del cuerpo para conseguir el equilibrio usando solamente una pierna de apoyo. Los aportes de Blasis, gracias a sus estudios sobre física, ayudaron a que los bailarines pudieran mantener el equilibrio incluso en posiciones muy difíciles, como el *arabesque* y la *attitude*.

Sin embargo, esta nueva danza propuesta por Blasis no solo se centró en desarrollar posiciones, inspirado en la pintura y la escultura, que le exigieran al bailarín mantener el equilibrio; para Blasis, la pantomima y la expresión de las emociones eran elementos fundamentales en la danza, al igual que la composición de música que dotara de fuerza a la expresión corporal. Adicionalmente, Blasis consideraba que la composición de un buen ballet exigía la unidad dramática y que, dependiendo de esta, se hacía la variación musical, el diseño de la decoración y del vestuario. En el sistema de ballet de Blasis: “la pantomima es, indudablemente, el alma y soporte del ballet” (Blasis, 1830, pág. 111). Y lo era porque para él los gestos eran la forma más universal de comunicación. Adicionalmente, Blasis consideraba que “el lenguaje de los movimientos figurativo y simbólico, compuesto de signos regulados, o signos de inteligencia, es, muchas veces, más llamativo que el lento y sistemático lenguaje de las palabras” (Blasis, 1830, págs. 112-113).

En su *Código de Terpsichore*, Blasis establece una serie de reglas para la pantomima y clasifica los gestos en dos tipos, natural y artificial; para él, “los primeros son innatos en el hombre, mientras que los segundos se derivan del arte” (Blasis, 1830, pág. 114). En este punto, debemos recordar que, para Hegel, las formas producidas en

el arte son superiores a las formas naturales. Blasis se encuentra con Hegel, pues el coreógrafo transforma algunos movimientos naturales y espontáneos en el hombre con el que se expresan ciertas sensaciones y sentimientos para convertirlos en danza en el escenario. Para Blasis, el arte logró crear convenciones alrededor de los gestos logrando “pintar aquellas cosas que no logramos entender perfectamente sin la ayuda de nuestra imaginación” (Blasis, 1830, pág. 115) y, aunque a veces son convenciones difíciles de entender, (...) el espectador pronto aprende su significado gracias al hábito teatral” (Blasis, 1830, pág. 115). En este punto, vuelve a mencionar a los griegos y la importancia que tuvo la pantomima en la tragedia. Además, señala algunas características fundamentales para demostrar la importancia de la pantomima dentro del ballet. La pantomima estaría, entonces, compuesta por gestos simbólicos, capaces de transmitirle al espectador lo que quería ser narrado y expresado.

Los gestos simbólicos, y gestos por convención y del arte, son empleados para significar cada cosa que no puede ser exactamente imitada o falsificada por el significado de los gestos naturales. Los gestos simbólicos apelan a la imaginación del espectador para que ellos puedan imaginar todo lo que no pueden ver en el escenario. En general, los gestos simbólicos comparten la mayor analogía posible con las cosas que intentan describir. Este es su objetivo principal (Blasis, 1830, pág. 118).

Adicionalmente, Blasis exhortaba a los bailarines a que estudiaran las líneas y la composición de las pinturas para que tuvieran un referente plástico de los gestos, para hacerlos más naturales y, así, transmitir por medio del cuerpo lo que se quería a los espectadores. La expresión de las emociones por medio de la pantomima era para Blasis un elemento imprescindible en la composición de un buen ballet. En este punto debemos recordar la crítica al ballet hecha por Hegel en sus *Lecciones sobre la estética*, donde señala que la danza de su tiempo (refiriéndose al ballet) había perdido, debido al “rebuscamiento técnico” (Hegel, 1989 [1845], pág. 854) el elemento que podía elevarla al estatus de arte; es decir, la expresión de las emociones y sentimientos de la subjetividad del espíritu humano, que podía ser lograda por la pantomima. Así, podríamos afirmar que con Blasis, una danza con más de dos siglos de historia se sistematiza en una serie de movimientos con miles de combinaciones posibles que lograron llevar el cuerpo humano a lugares nunca antes vistos como el equilibrio al

tiempo que se alcanzaba la belleza plástica y la expresión de las emociones con la pantomima.

El llamado de Hegel fue escuchado: la expresión poética de los sentimientos haciendo uso de la pantomima fue insertada en el ballet, alcanzando, así, el estatus de arte siguiendo su filosofía del arte bello. Recordemos que el ideal del arte es para Hegel la íntima relación entre la obra de arte y su contenido y que la apariencia es esencial a la esencia: “pero a la esencia misma le es esencial la apariencia; la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera, si no fuera para alguien, para sí misma tanto como para el espíritu en general” (Hegel, 1989 [1845], pág. 12). Así, en Hegel podemos observar que el espíritu necesita de la apariencia para ser en el mundo y cómo el arte es la expresión de esa correcta adecuación entre la forma y el contenido, entre el espíritu y la materia. El ballet, al ser una expresión artística, logró apropiarse del cuerpo humano, la apariencia más real del espíritu, para hacerlo devenir belleza. Así, en el ballet, la forma y el contenido son solo uno: cuerpo que deviene música, pintura, poesía, escultura. Además, el ballet del siglo XIX hizo que los límites impuestos por la naturaleza al cuerpo humano, como la gravedad, fueran superados. A continuación, queremos explorar el punto de encuentro entre Hegel y Nietzsche para observar cómo el ballet, al ser una manifestación artística y con su medio propio que es la apariencia, es una forma de conocer el mundo.

2. EL CUERPO *IDEALIZADO* DEL BALLE: NIETZSCHE Y LA SUPERACIÓN DE LA DIALÉCTICA HEGELIANA

*Baila pues sobre mil crestas,
Crestas de olas, malicia de las olas —
¡Gloria a aquel que nuevas danzas crea!
Bailemos de mil modos diversos,
¡Libre — sea llamado nuestro arte,
Gaya — nuestra ciencia!
[GC, “Canción para bailar”].*

2.1. La apariencia. El lugar donde se encuentran Hegel, Nietzsche y el ballet

Debemos señalar que establecer una relación y no una diferencia entre Hegel y Nietzsche es una tarea complicada y, al ponerle a tal relación este adjetivo, queremos decir que es importante desenmarañar ciertas ideas de los dos filósofos para encontrar los matices de sus encuentros y diferencias. Además, puede parecer arriesgado establecer no solo una relación entre estos dos filósofos, sino, también, entre Hegel, Nietzsche y el ballet. De ahí, que la primera parte del presente trabajo estuviera enfocada a descubrir algunas características de la filosofía del arte de Hegel para poder ubicar el ballet dentro de su sistema de las artes y, así mismo, encontrar una relación entre este sistema y el desarrollo histórico de esta danza entre los siglos XVI y XIX. Para comenzar, estudiaremos la relación que establecen Hegel y Nietzsche entre apariencia y verdad y cómo esta se manifiesta en el arte, debido a que aquí es donde encontramos el primer vínculo entre estos dos filósofos; pues, aunque Nietzsche cuestiona la existencia de una verdad metafísica subyacente al ser, nos hace ver que lo más real de la existencia del hombre es, precisamente, lo aparente, y en el arte es donde mejor vemos esta realidad manifestándose; Hegel, por su parte, nos hace ver que el espíritu se despliega en el mundo como apariencia, y el arte es uno de los momentos en que el espíritu adquiere ese carácter aparente.

Como vimos en el capítulo anterior, en Hegel la apariencia es necesaria y esencial al espíritu y es en esta relación donde surge la verdad. En el sistema filosófico hegeliano, el arte es uno de los momentos en los que el espíritu se despliega como apariencia y en él la verdad surge como belleza. La apariencia, entonces, es necesaria para que la verdad del espíritu se revele en el mundo y el arte es una muestra de ello: “el arte representa un principio dialéctico necesario e insuperable, de manera que la verdad no sería si no apareciera, si no estuviera ahí para otra cosa que sí” (Cacciari, 2000, pág. 146). Por otro lado, para Nietzsche, la apariencia no es producto de un ideal metafísico, sino que es ella, precisamente, el origen de lo moral, lo racional y lo artístico en el hombre, cuestionando, así, la tradición filosófica presente en Occidente desde Platón, donde la apariencia es considerada como algo secundario, pues según esta tradición, la apariencia no daría cuenta de la verdad y sería una mera copia de lo real.

En este punto, tanto Hegel como Nietzsche concuerdan: para estos dos filósofos, la apariencia es un aspecto fundamental en la producción de conocimiento y el arte es una muestra de ello, pues en él vemos lo aparente en su carácter más puro y verdadero. En Hegel, la apariencia no está separada de la Idea, debido a que “a la esencia misma le es esencial la apariencia; la verdad no sería tal si no pareciera y apareciera, si no fuera para alguien, para sí misma tanto como para el espíritu en general” (Hegel, 1989 [1845], pág. 12). De esto se puede afirmar que, para Hegel, la verdad no sería verdad si no apareciera, si no fuera una construcción visible, audible, sensible y, siguiendo lo propuesto en este trabajo, la apariencia en el sistema hegeliano de las artes es un momento necesario en la aparición de la verdad espiritual. Así, “hay arte en tanto la esencia de la verdad consiste precisamente en el hecho de ser producida, de historizarse, de ocurrir” (Cacciari, 2000, pág. 146).

Para Nietzsche, la apariencia es la única realidad posible a partir de la cual llegamos a entender la vida y esta no es producto de la esencia²⁰; la apariencia, en la filosofía nietzscheana, es lo único real en la vida del hombre. Siguiendo este

²⁰ No se puede sostener en la filosofía nietzscheana la existencia de una verdad metafísica y “esencial”.

planteamiento nietzscheano, podríamos afirmar que la actividad creadora del hombre es productora de apariencias, que no son el resultado de una actividad metafísica o de una Idea universal que se expresa por medio de las formas, sino de la obediencia del hombre a determinados impulsos fisiológicos. De ahí, que el cuerpo ocupe un lugar muy importante dentro de la filosofía nietzscheana. Este pensamiento sobre la apariencia hace que, en la filosofía de Nietzsche, el cuerpo vivo sea considerado productor de la razón, el espíritu y el yo; en resumen, es el cuerpo el que produce pensamiento y, así mismo, es el cuerpo el que le ha dado a la razón su estatus central dentro de la historia de la filosofía: “instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, hermano mío, a la que llamas «espíritu», un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón” [Z, “De los despreciadores del cuerpo”].

De hecho, para Nietzsche, el estudio del arte es una forma de conocimiento del ser —que no tiene un sentido metafísico ni es exclusivamente comprensible desde el concepto—, pues este último, en la filosofía nietzscheana, tiene como fundamento lo más aparente de la vida: el cuerpo. Así, el arte es la esfera de lo humano donde vemos la más pura manifestación del aparecer, lo más real y, de hecho, en el arte es donde encontramos la mayor afirmación de las potencias del cuerpo, de la existencia: “el arte en sentido estrecho es, de modo especial, un decir sí a lo sensible, a la apariencia, a aquello que no es el «mundo verdadero», o como dice concisamente Nietzsche, que no es «la verdad»” (Heidegger, 2000, pág. 79). Para Nietzsche, entonces, la vida actúa artísticamente; Nietzsche establece esta cercanía entre el proceder de la vida y el arte debido a que el artista busca domar sus impulsos sensibles para crear apariencias, siendo la búsqueda de dominio el impulso fundamental.

El arte sería, entonces, “la forma más transparente y conocida de la voluntad de poder” (Heidegger, 2000, pág. 81). Partimos de esta última afirmación para pensar que el ballet, debido a su carácter aparente, organiza en un sistema de movimientos difíciles de ejecutar, los impulsos corporales ejerciendo un dominio sobre los mismos para, así, llevar al cuerpo a nuevas potencias. De igual manera, en el ballet, se busca que los impulsos sensibles puedan ser “domesticados” para que el cuerpo adquiriera una apariencia, que, como vimos en el primer capítulo, exprese las profundidades de los

sentimientos humanos, al tiempo en que reta ciertas limitaciones físicas, como la gravedad, para crear una apariencia de cuerpo ligero y musical; podríamos afirmar que en el ballet los impulsos sensibles son sometidos a una fuerza creadora para lograr una imagen idealizada del cuerpo. Cuando decimos «imagen idealizada del cuerpo» queremos decir: dominar los impulsos sensibles para que el cuerpo devenga música o se metamorfosee en cientos de personajes.

Debido al carácter aparente del ballet, nuestra apuesta ha sido sostener que en esta manifestación artística se expresa la superación de la dualidad metafísica entre ser y apariencia, demostrando el nivel de verdad, en términos hegelianos, y de realidad, en términos nietzscheanos, que tiene la apariencia. Sin embargo, al estudiar el ballet desde la filosofía del arte propuesta por Hegel, nos dimos cuenta de que el ballet, al tener el cuerpo como materia principal de creación, puede quedarse en un lugar secundario dentro del sistema hegeliano de las artes, pues el ballet que conocía Hegel no lograba alcanzar el estatus artístico que sí tenía la poesía de su tiempo. Sin embargo, al leer más detenidamente a este filósofo, podemos observar que Hegel plantea que en la poesía el lenguaje puede ser reemplazado por los gestos para que surja la pantomima. Con esta, el gesto tomaría el lugar de las palabras haciendo que el ritmo y las imágenes visuales creadas por lo discursivo sean reemplazadas por los gestos corporales.

Ahora bien, si el gesto es artísticamente llevado a tal grado de expresión que pueda prescindir del lenguaje, surge la pantomima, que hace entonces que el movimiento rítmico de la poesía devenga un movimiento rítmico y pictórico de los miembros y esta música plástica de la postura corporal y del movimiento vivifica anímicamente en danza la fría obra escultórica apacible, a fin de unificar en sí de este modo música y plástica (Hegel, 1989 [1845], pág. 749).

Con esta propuesta hegeliana, consideramos que el ballet desarrollado a finales del siglo XVIII y comienzos del XIX podría alcanzar el estatus de arte. Y, aunque Hegel menciona a la danza en cada una de sus formas de arte (simbólica, clásica, romántica), “lo hace de tal manera que la excluye de un lugar significativo en su sistema” (Sparshott, 1983, pág. 169). Sin embargo, como vimos en el primer capítulo, uno de los aspectos más importantes para el desarrollo de la técnica de ballet del siglo XIX fue la búsqueda constante de la expresión de las emociones y sentimientos humanos; y en

el sistema de movimientos creado en este siglo se consideraba que la pantomima era el elemento fundamental en el ballet, no es gratuito que Blasis, uno de los bailarines y teóricos del ballet más importantes del siglo XIX, afirme que “la pantomima es, indudablemente, el alma y el soporte del ballet” (Blasis, 1830, pág. 111). Además, el ballet del siglo XIX incluyó elementos de la poesía, música, pintura y escultura para que el cuerpo en el escenario adquiriera más fuerza expresiva.

Siguiendo lo propuesto por Hegel, podríamos afirmar que en el aparecer artístico del ballet, el espíritu se manifiesta en las formas y gestos del bailarín, transformando el cuerpo en una apariencia bella. En este aspecto, también encontramos algo en lo que concuerdan Hegel y Nietzsche; para estos dos filósofos, la unión entre la poesía y la pantomima, entendida como el uso de gestos para expresar sentimientos prescindiendo de las palabras, es fundamental para dotar de más fuerza al arte. De hecho, para Nietzsche, existe una afinidad entre los instintos que actúan en el actor, el mimo, el bailarín y el poeta:

el actor de teatro, el mimo, el bailarín, el músico, el poeta Lírico son radicalmente afines en sus instintos, y de suyo son una sola cosa, pero poco a poco han ido especializándose y separándose unos de otros –hasta llegar incluso a la contradicción. El poeta lírico fue quien más largo tiempo permaneció unido al músico; el actor de teatro, al bailarín [CI, “Incursiones de un intempestivo”, §II].

La superación de esta especialización de las artes era lo que buscaba el ballet a finales del siglo XVIII; de hecho, Jean Georges Noverre en sus *Cartas sobre la danza y los ballets* (1760) hacía un llamado para que los compositores de ballets estudiaran música, pintura, poesía y pantomima para darle más expresión y, así, “embellecerlo y variarlo al infinito” (Noverre, 1985 [1760], pág. 66). En el siglo XIX, Carlo Blasis también buscaba que en el ballet todas las artes estuvieran reunidas para darle más belleza plástica al cuerpo. Como vemos, el ballet tiene como materia principal lo más aparente de la vida: el cuerpo, pero el objetivo de esta danza es transformarlo por medio

del movimiento para que devenga una aparición artística; es decir, música, gesto... un cuerpo poético en movimiento²¹.

2.2. La apariencia como afirmación de la vida

La visión de Nietzsche es que su época, la de la modernidad occidental, es nihilista. Siguiendo lo expuesto por Martin Heidegger en *Nietzsche* (2000) este nihilismo marca el carácter fundamental de la historia occidental y significa que “los valores supremos se desvalorizan” (Heidegger, 2000, pág. 38). Así, la existencia de Dios y los antiguos cimientos sobre los que se edificaba toda la cultura occidental quedan cuestionados por la ciencia, por la razón. Y, eso que Nietzsche denomina “muerte de Dios”, es un acontecimiento que, para Nietzsche, es producto de la Modernidad, pues en esta ya no se cree en el fundamento ser como origen de la existencia y, al perder este fundamento, el hombre no encuentra puntos de referencia para sustentar y darle sentido a su propia vida. De hecho, en la *Gaya ciencia*, Nietzsche muestra la desesperanza del hombre moderno y las preguntas que lo empiezan a embargar al buscar a Dios como fundamento y no encontrarlo: “¿Hacia dónde nos movemos nosotros? ¿Lejos de todos los soles? (...) ¿No nos sofoca el espacio vacío? ¿No se ha vuelto todo más frío?” [GC, §125].

La clave para la superación de este nihilismo podemos encontrarla en lo más aparente de la vida: el cuerpo. Aunque, como vimos anteriormente, en las filosofías de Nietzsche y de Hegel podemos encontrar algunas relaciones ligadas a la necesidad de

²¹ Sabemos que algunas danzas posteriores al ballet, como la moderna y contemporánea, también buscan que el cuerpo devenga poético por medio del movimiento; varios ejemplos de esto son las danzas propuestas por Isadora Duncan, Mary Wigman, Martha Graham, José Limón, Pina Bausch, entre otros. Sin embargo, queremos hacer énfasis en que, a partir de finales del siglo XVIII, antes de la aparición de estas danzas, en el ballet se adquirió consciencia de la necesidad de la expresión de las emociones prescindiendo de las palabras y haciendo uso del movimiento. Adicionalmente, una de las características que pueden diferenciar al ballet de las danzas posteriores es la existencia de diferentes géneros dramáticos en ella. De hecho, Carlo Blasis identificó más de quince géneros de ballet: ballet trágico-heróico, ballet aldeano, ballet pantomímico, ballet anacreóntico, ballet histórico, ballet caballeresco, ballet mitológico, ballet histórico-fantástico, ballet cómico, ballet oriental, ballet demicaracter, ballet serio, *grand ballet*, ballet cómico, ballet romántico, ballet de hadas, ballet alegórico y ballet heroico (Blasis, 1830, pág. 239) .

la apariencia para que la verdad sea en el mundo, es importante mencionar que para Nietzsche ni la voluntad ni las pasiones son productos del concepto, de la esencia o de una verdad metafísica; de hecho, podríamos afirmar, Nietzsche realiza una inversión de la valoración tradicional filosófica donde el origen del pensamiento se encuentra en lo suprasensible. Para Nietzsche el origen de nuestras valoraciones y de, incluso, el concepto y la razón se encuentra en nuestros impulsos corporales.

Nietzsche no acepta la subordinación en que quedan sometidas en el pensamiento hegeliano la voluntad y las pasiones a la dialéctica del concepto, como la única que las puede legitimar, en tanto a través del proceso de mediaciones dialécticas las hace conscientes, las universaliza, y las introduce a una historia dominada por el despliegue y la objetivación del espíritu absoluto (Jara, 1998, pág. 56).

Para Nietzsche, la única forma de superar el nihilismo —que, tal vez, fue producto de haber duplicado el mundo en uno verdadero y otro aparente— es buscar en lo más aparente de la vida la afirmación de la existencia: en el cuerpo, en sus instintos, afectos y sentimientos. Sin embargo, el cuerpo que nos señala Nietzsche no es un cuerpo de solo carne, no es un mero *Körper*, es un *Leib*. Así, de acuerdo con lo expuesto por Alfredo Rocha de la Torre en su texto *El cuerpo como centro de interpretación: una aproximación a la concepción nietzscheana*, en la lengua alemana existe una diferencia entre el cuerpo entendido como *Leib* y el cuerpo entendido como *Körper*. Nietzsche concibe al primero como corporalidad; es decir, como “escenario de la creación de sentido” (Rocha de la Torre, 2000, pág. 161). En tanto que *Körper* es “una aproximación biologicista y materialista” (Rocha de la Torre, 2000, pág. 161).

El cuerpo es abordado a partir de la diferenciación presente en la lengua alemana entre [*der Körper*] y [*der Leib*]. La primera acepción señala el camino de una aproximación biologicista y materialista al fenómeno en mención, mientras la segunda está dirigida fundamentalmente al campo de la corporalidad, entendida como escenario de la creación de sentido. La consideración del cuerpo como objeto de estudio de las ciencias naturales y como posesión material del hombre [*ich habe Körper*], cede el lugar a la aproximación del mismo como actor principal en la generación de interpretaciones y como identificación de la realidad del hombre [*ich bin Leib*] (Rocha de la Torre, 2000, pág. 161).

De hecho, Nietzsche en el apartado “De los despreciadores del cuerpo”, que encontramos en *Así habló Zaratustra*, señala algunas características de este *Leib*. La

primera es que este es una unidad en sí y el alma “es sólo una palabra para designar algo en el cuerpo”; la segunda es que la razón y el espíritu son, así mismo, instrumentos del cuerpo. Este último, sin embargo, es considerado por Nietzsche como la “gran razón”; la tercera característica es que el cuerpo es el que hace yo: “dices «yo» y estás orgulloso de esa palabra. Pero esa cosa aún más grande, en la que tú no quieres creer, —tu cuerpo y su gran razón: ésa no dice yo, pero hace yo”. Entonces, el cuerpo, dentro de la filosofía de Nietzsche, es el “soberano poderoso, un sabio desconocido — llámase sí-mismo. En tu cuerpo habita, es tu cuerpo”. Así, Nietzsche considera que las sensaciones y los impulsos corporales dieron origen a la razón, al pensamiento; así mismo, la idea de un yo pensante, que es el principio del conocimiento humano, queda cuestionada en la filosofía de Nietzsche.

El sí-mismo dice al yo: «¡siente dolor aquí!». Y el yo sufre y reflexiona sobre cómo dejar de sufrir — y justo para ello *debe* pensar. El sí-mismo dice al yo: «¡siente placer aquí!». Y el yo se alegra y reflexiona sobre cómo seguir gozando a menudo — y justo para ello *debe* pensar [Z, “De los despreciadores del cuerpo”].

Esto que Nietzsche llama sí-mismo es el cuerpo y sus impulsos, entendidos como unas fuerzas dinámicas que interpretan y, a partir de esto, construyen pensamiento; es decir, un cuerpo viviente que, en tanto fisiológico, también es psicológico. Es decir, construye y crea. Siguiendo lo expuesto por Heidegger (2000), no todos los cuerpos físicos son cuerpos vivientes, una planta o una piedra son cuerpos físicos, pero son incapaces de crear valoraciones. Con esto, podríamos afirmar que lo que busca Nietzsche es subvertir la visión tradicional presente en la filosofía occidental para darle al cuerpo, lo más aparente de la vida del hombre, un nuevo significado dentro de la historia. Tal parece que lo que en la filosofía tradicional fue considerado como un mero adjetivo de una sustancia trascendente a lo sensible se convierte en sustantivo, en el origen de las valoraciones del hombre.

Con esta propuesta filosófica, Nietzsche logra cuestionar aquel pensamiento de la tradición moderna que reduce el conocimiento humano a la búsqueda de una verdad suprasensible o de una Idea que se encuentra más allá de lo corporal. Incluso, podríamos decir, cuestiona el hecho de que la apariencia, siguiendo el pensamiento

hegeliano, sea producto de la Idea: “instrumento de tu cuerpo es también tu pequeña razón, a la que llamas «espíritu», un pequeño instrumento y un pequeño juguete de tu gran razón” [Z, “De los despreciadores del cuerpo”]. Esa “gran razón” es, para Nietzsche, nuestro cuerpo y sus instintos, que dan origen al arte, la ciencia o la filosofía, apariencias necesarias que dotan de sentido a la vida. Así, Nietzsche abre una nueva posibilidad y es la de superar el nihilismo celebrando lo corporal: “todos los humanos profundos se deleitan en imitar a los peces voladores jugando sobre las altas crestas de las olas. Consideran que lo mejor de las cosas es su superficie, lo que hay en la epidermis, *sit venia verbo*” [GC, §256].

Siguiendo el pensamiento de Nietzsche, gracias a lo más aparente, lo más superficial, en este caso, nuestro cuerpo, la humanidad ha podido producir razón, conocimiento, arte. En la filosofía de Nietzsche lo que se busca es darle al cuerpo el lugar que le corresponde dentro de la historia del hombre: “no es sin más el espíritu o la razón lo que filosofa en el hombre, sino que, desde la partida, las carencias o las riquezas y fuerzas de su cuerpo” (Jara, 1998, pág. 61). De hecho, este cuerpo viviente, *leib*, es histórico y en él se encarnan las realidades y pensamientos más profundos del hombre, pues en él “han quedado grabadas las decisiones y las acciones, las deformaciones que, en último término, la razón ha introducido con respecto al sistema entero de su corporalidad, constituida también por sus instintos, sensaciones, afectos y pasiones” (Jara, 1998, pág. 53).

Sin embargo, bajo la perspectiva de Nietzsche y al ser el cuerpo el protagonista en su filosofía, el fundamento de la vida del hombre ya no es una unidad, el hombre está compuesto por múltiples fuerzas que luchan entre sí, a estas fuerzas Nietzsche las llama impulsos, y son los que conducen al hombre a actuar, a crear valoraciones e, incluso, a producir arte. Estos “impulsos son una ‘fuerza’, donde se halla el origen de las acciones y los actos del hombre” (Jara, 1998, pág. 194). Entonces, el cuerpo y sus impulsos son, para Nietzsche, los que construyen la realidad, los que producen el pensamiento y son el origen de nuestras acciones. Nietzsche considera que la verdad metafísica es un mundo imaginado por el hombre, que ha sido producido, precisamente, por estos impulsos corporales. Podríamos pensar que la verdad metafísica ha sido

elaborada por los impulsos de nuestro cuerpo para, tal vez, así como lo hace el arte, darle un sentido más profundo a nuestra existencia y dotarla de sentido²².

Con esto, podríamos afirmar que, para Nietzsche, la vida procede artísticamente: “la visión fundamental de Nietzsche es la vida en tanto que actividad artística, capacidad de metamorfosis, capacidad de simbolización (Izquierdo, 2004, pág. 14). El humano, gracias al arte, crea apariencias que le dan sentido en medio del “fundamento del mundo, que es irracional” (Izquierdo, 2004, pág. 10). Esta producción artística no busca la “verdad”, no es una manifestación del espíritu o de la Idea es; más bien, una lucha de pulsiones, lucha que no es estática, que está en continuo cambio y devenir, es “la vida, considerada como una multiplicidad de pulsiones, es también un constante devenir, un constante crearse y destruirse” (Izquierdo, 2004, pág. 14). Gracias a las apariencias producidas en el arte, la vida se nos presenta más ligera, más placentera: “como fenómeno estético, la existencia todavía nos es tolerable, y mediante el arte se nos entregan los ojos y las manos y por sobre todo la buena conciencia para *poder* hacer de nosotros un fenómeno tal” [GC, §107]. De hecho, para Nietzsche, la vida actúa de un modo artístico porque en ella se crean constantemente apariencias y máscaras.

No obstante, para continuar con nuestra exposición del papel que cumple el arte en la filosofía de Nietzsche, la relación que encontramos con Hegel y la manifestación de estas características en el ballet, es importante mencionar que una de las posibles consecuencias que dejó la filosofía del arte propuesta por Hegel fue que, para este filósofo, el arte en su época (finales del siglo XVIII y comienzos del XIX) ya no respondía a fines religiosos o políticos y no cumplía una función social. Esta “independencia” del arte frente a otras esferas de la vida o la pérdida, más bien, de las funciones tradicionales del arte en la sociedad, fue interpretada por autores posteriores como *la muerte del arte*²³. Sin embargo, resulta paradójico pensar que, a pesar de que el arte en el sistema hegeliano ya no responde a intereses religiosos o políticos, este

²² Cfr. Z, “De los despreciadores del cuerpo”.

²³ Véase el texto de Rosario Casas: *Hegel y la «muerte» del arte* (2018).

hacia parte de la totalidad de su sistema filosófico, pues Hegel ubica al arte al lado de la religión y la filosofía como formas de manifestación de la Idea. Las palabras literales de Hegel, relacionadas con esta posible muerte del arte, son las siguientes:

considerado en su determinación suprema, el arte es y sigue siendo para nosotros, en todos estos respectos, algo del pasado. Con ello ha perdido para nosotros también la verdad y la vitalidad auténticas, y, más que afirmar en la realidad efectiva su primitiva necesidad y ocupar su lugar superior en ella, ha sido relegado a nuestra *representación* (Hegel, 1989 [1845], pág. 14).

Sin embargo, aunque la afirmación de Hegel según la cual el arte es ya “algo del pasado” puede interpretarse como una posible muerte del arte, al analizar las *Lecciones sobre la estética*, podemos afirmar que lo que su filosofía del arte propone no es una muerte del arte como tal, sino, más bien, el origen de una nueva forma de entenderlo y producirlo, una nueva forma de afirmarlo y de darle independencia en relación con los fines políticos y religiosos a los que antaño respondía. De hecho, para algunos autores como Arthur Danto, con esta afirmación, Hegel le abre la puerta al entendimiento filosófico del arte para darle un nuevo lugar al mismo dentro del conocimiento humano: “el fin del arte es el acceso a la conciencia de la verdadera naturaleza del arte” (Danto, 1999, pág. 53). Para este mismo autor, aunque los estudios filosóficos del arte después de Hegel pueden considerarse escasos, el arte “pugnaba por un entendimiento filosófico de sí mismo” (Danto, 1999, pág. 54). De ahí que la exploración artística, tanto en técnica como en temas, intentara mostrar nuevas características que no se limitaban a temas religiosos o políticos, como fue posible ver en el Romanticismo, Impresionismo y Modernismo.

En este contexto Nietzsche desarrolla su pensamiento alrededor del arte. En su filosofía, no hay una negación del arte, sino, más bien, una afirmación del mismo para situarlo en un lugar de suprema importancia. Como vimos anteriormente, para este filósofo, el arte es uno de los aspectos más reales de la vida del hombre, debido a que Nietzsche considera que la vida está compuesta de apariencias, pues la verdad y la mentira son, más bien, construcciones humanas, que se dan en función de mantener la existencia, y es en el arte donde más aceptamos esta realidad.

No podríamos soportar la capacidad que nos proporciona ahora la ciencia de entender el espíritu universal de la no verdad y de la mentira. La probidad tendría como consecuencia el asco y el suicidio, pero ocurre que nuestra probidad dispone de un poderoso recurso para evitar esa consecuencia: el arte como aceptación de la apariencia [GC, §107].

Por tal razón, en lo que sigue de nuestro trabajo observaremos algunas de las características que tiene el arte en la filosofía de Nietzsche. Para esto, tomaremos como punto de referencia lo expuesto por Massimo Cacciari en el 2000 en su texto *El dios que baila*²⁴. Siguiendo al autor, la primera característica del arte es que sus formas no *expresan* un *contenido* suprasensible; es decir, los signos producidos en el arte no tienen un significado que se encuentre más allá de su aparición sensible y esa es su verdad: la obra de arte es en sí verdadera y no necesita de un significado que se oculte detrás de ella para tener validez. El artista adora las superficies de lo existente, lo más aparente, y sus producciones no apelan a la separación entre forma y contenido. Así, podríamos afirmar que el arte se aleja de las nociones lógico-discursivas, donde las palabras siempre remiten a un significado que se encuentra detrás de ellas y este tampoco es producto de estos elementos lógico-discursivos (como nos lo ha querido hacer creer la tradición filosófica platónica). La segunda característica del arte, que está relacionada con la que acabamos de mencionar, es que detrás de las formas producidas por el arte no se oculta un sentido, las formas son el sentido en sí, son el pensamiento del artista revelado en lo aparente y no necesitan de otra cosa para ser verdaderas; la tercera es que en el arte los impulsos sensibles son organizados en composiciones artísticas, donde los matices de las formas, los colores y los sonidos son exaltados en nuevas apariencias, y la cuarta es que el arte es una afirmación de la existencia y de sus formas. A continuación, vamos a profundizar un poco más en cada una de estas características.

Comenzaremos analizando la relación entre arte y verdad en las filosofías de Hegel y Nietzsche, debido a que este aspecto determina un poco el carácter del arte en cada una de estas filosofías. Para comenzar, podríamos afirmar que la filosofía del arte propuesta por Hegel busca determinar una relación entre arte y verdad, pues las

²⁴ Cfr. Cacciari, *El dios que baila* (2000).

apariencias producidas en la creación artística serían manifestaciones de la verdad espiritual. A simple vista, parece que la estética de Nietzsche se aleja de esta idea propuesta por Hegel, pues aquel cuestiona la existencia de una verdad metafísica que se revela en las apariencias producidas por el arte; sin embargo, aunque la apariencia en Nietzsche no está referida a un mundo metafísico, con ella sí podemos acceder a la realidad de la vida del hombre, al mundo real. Este mundo real no está supeditado a lo discursivo o a una Idea metafísica que subyace a la apariencia; la apariencia en sí, como lo expusimos anteriormente, es la única realidad posible para Nietzsche y, curiosamente, acá encontramos un punto de unión con Hegel, pues, recordemos, el espíritu no sería tal si no apareciera, si no se manifestara en lo sensible. Así, en las dos filosofías, la apariencia es fundamental en la existencia del hombre y nos permite entender el carácter propio del arte; aunque en una está supeditada a una Idea metafísica, mientras que en la otra no.

Aquí, entonces, tocamos la segunda característica del arte en Nietzsche, y que mencionamos anteriormente: las producciones artísticas no esconden un significado en sus formas. La forma, es, más bien, el único significado, una exaltación de lo existente, una eterna oda a la vida y a sus apariencias. Sin embargo, es importante mencionar que, aunque la obra de arte es producto de lo sensible para lo sensible, esta producción no es algo que surja mágicamente, por inspiración divina o producto de una genialidad innata del sujeto. El arte implica, y esta es la tercera característica, la organización de ciertos impulsos sensibles para realizar composiciones. En la elaboración de estas composiciones, siguiendo lo expuesto por Cacciari, intervienen tanto la fuerza analítica del intelecto como una mirada solar de la vida, capaz de divinizar las apariencias de la existencia. Para Cacciari, en la forma artística hay una “expansión máxima de la fuerza del intelecto” (Cacciari, 2000, pág. 104), gracias a esa fuerza el artista capta los diferentes matices de las formas, sonidos, colores y los elementos sensibles más sutiles de la vida; así, “la concepción nietzscheana del arte no es síntesis, no es Poema, sino fragmentos, composición fragmento *por fragmento*. Sensibles en todas sus fibras, maravillosamente dilatadas” (Cacciari, 2000, pág. 104). Sin embargo, en la creación artística también interviene “la voluntad de mirar el mundo como un “ojo solar” —de

divinizar la existencia” (Cacciari, 2000, pág. 104). Así, el arte es, para Nietzsche, no solo una forma de conocer nuestro mundo real, sino, también, una forma de componer realidades, una forma de crear lo existente. A este dominio sobre la materia, podemos llamarlo idealización.

En este punto también pueden encontrarse Hegel y Nietzsche. Como vemos, para Nietzsche, el idealizar está relacionado con una intensificación de las fuerzas del hombre y, gracias, a esto, el hombre logra transformar la realidad que lo rodea o, por decirlo de otra manera, logra someter las cosas a su fuerza creadora; sin embargo, en este mismo aforismo, Nietzsche señala que este idealizar “*no consiste*, como se cree comúnmente, en un sustraer o restar lo pequeño, lo accesorio. Un enorme *extraer* los rasgos capitales es, antes bien, lo decisivo, de tal modo que los demás desaparezcan ante ellos” (CI, “Incursiones de un intempestivo” §8). Esto nos recuerda la *depuración* de la que hablaba Hegel en sus *Lecciones sobre la estética*, donde lo que no corresponde al verdadero concepto del ser debe ser eliminado para dejar lo esencial en la apariencia producida por el arte y, a partir de esta depuración, es donde el ideal del arte es producido.

Ahora bien, puesto que el arte reduce lo en el restante ser-ahí contaminado por la contingencia y la exterioridad a esta armonía con su verdadero concepto, deja de lado todo lo que no corresponde a éste en la apariencia, y sólo a través de esta *depuración* produce el ideal. Esto puede tomarse como una adulación por parte del arte, tal como, p. ej., se dice que los retratistas adulan. Pero hasta el retratista que menos tenga que ver con el ideal del arte *debe* adular en este sentido, es decir, debe omitir todas las exterioridades en la figura y la expresión en la forma, el color y los rasgos, lo sólo natural del precario ser-ahí, las pelusas, los poros, las pequeñas cicatrices, las manchas de la piel, y aprehender y reproducir el sujeto en su carácter universal y su peculiaridad permanente. Algo de todo punto distinto sucede si imita por entero sólo en general la fisonomía, tal como ésta se le presenta tranquilamente en su superficie y figura externa, o si sabe representar** los verdaderos rasgos que expresan el alma más propia del sujeto. Pues del ideal forma sin excepción parte el hecho de que la forma externa corresponda para sí al alma. Así, p. ej., los llamados. (...) Las madonnas de Rafael, por el contrario, nos muestran formas del rostro, de las mejillas, de los ojos, de la nariz y de la boca, que, en cuanto formas en general, son ya conformes al amor materno dichoso, gozoso, piadoso y, al mismo tiempo, humilde. Por cierto que podría afirmarse que todas las mujeres son accesibles a este sentimiento, pero no todas las formas de la fisonomía satisfacen la plena expresión de tal profundidad del alma (Hegel, 1989 [1845], pág. 117).

Así, las apariencias producidas en el arte, tanto en una como en otra filosofía, tienen como característica la depuración de lo contingente para dejar los rasgos principales (Hegel los denomina esenciales, mientras que Nietzsche los nombra capitales). No obstante, Nietzsche le incluye algo más a este aspecto: la voluntad de poder en el hombre, que es “un poder-producir que lleva a ser algo que aún no es” (Heidegger, 2000, pág. 74) e implica un dominio sobre la materia para construir nuevas apariencias. Para Nietzsche, la voluntad de poder es “el carácter fundamental de todo ente”, esta facultad “quiere decir: ser capaz, estar en condiciones de..., tener poder y ejercer poder” (Heidegger, 2000, pág. 47). Este poder implica un dominio sobre algo, incluso sobre nosotros mismos, para obedecer a un impulso que nos lleva a crear realidades, producir valoraciones, a crear morales: “puesto que la voluntad es resolución así mismo en cuanto dominar más allá de sí, puesto que la voluntad es querer más allá de sí, la voluntad es el poderío que se da a sí como poder” (Heidegger, 2000, pág. 51).

Así, Nietzsche logra ver que la depuración que hace el hombre en la producción artística muestra su poder sobre las cosas como capacidad creadora: “el hombre de ese estado transforma las cosas hasta que ellas reflejan el poder de él, – hasta que son reflejos de la perfección de él” [CI, “Incursiones de un intempestivo” §9]. El artista hace que todos sus impulsos fisiológicos apunten a una sola dirección: la creación de arte. De ahí que el talento innato o genio, que fue uno de los aspectos que algunos filósofos como Kant y Schopenhauer consideraron como el origen de la creación artística, queda cuestionado en la filosofía nietzscheana. Para Nietzsche, siguiendo lo expuesto por Cacciari, la voluntad de poder como arte estaría relacionada con la facultad que tiene el hombre en el arte de tornar bellas las cosas, de domar los contrastes, de ver los matices del color, de los sonidos y de las formas para convertirlos en belleza. “La *manía* de la forma que se apodera del artista es una *manía* de la diferencia, de lo que es distinto, del matiz” (Cacciari, 2000, pág. 96). Tal vez el artista obedece a una necesidad de crear belleza y, en este punto, encontramos una especial relación con el ballet, pues en esta danza los impulsos corporales son domados para que el cuerpo se metamorfosee en música, en movimiento, en expresión de los

sentimientos. En el ballet cada movimiento está en sincronía con la música, los saltos y los giros nos recuerdan que se puede pasar de lo pesado a lo ligero y que el cuerpo deviene musical.

Nietzsche subraya ese poder para darnos a entender que el hombre crea, es como un dios que, ante el devenir, capta lo más bello y lo más duro de la vida para sublimarlo en una obra artística. De igual manera, gracias al arte vemos nuestras alegrías y desgracias desde un punto de vista saludable, desde la distancia, y, así, danzamos por encima de las contingencias. También, el arte, con su proceder creador, nos enseña a crear nuevas realidades, nuevos valores. Así, en el ballet, podemos observar cómo nuestro cuerpo se transforma en matices musicales expresando los sentimientos humanos y creando una nueva apariencia de cuerpo, donde el bailarín alcanza posiciones y movimientos que, incluso, retan a la fuerza de la gravedad. Aquí queremos mencionar una famosa frase de Nietzsche: “yo no creería más que en un dios que supiese bailar” [Z, “Del leer y el escribir”].

Este dios debe saber bailar porque debe mostrar la ligereza del espíritu, tal y como la bailarina de ballet, en sus puntas, demuestra que el cuerpo humano se transforma en música. Este espíritu ligero celebra la apariencia, celebra la forma y la superficie de las cosas encontrando en estas el origen de todo lo existente. Como vimos anteriormente, una de las críticas que hace Nietzsche a la tradición filosófica occidental, desde Sócrates, es que hemos creado un mundo paralelo a nuestro mundo sensible; la transvaloración que propone Nietzsche de esta visión filosófica consiste en que el hombre debe empezar a asumir que las formas son el contenido mismo —no hay un significado que se oculte detrás de ellas y que deba ser revelado— y que la máxima expresión de lo aparente la encontramos en nuestro cuerpo, si logramos ejercer dominio sobre nuestros impulsos crearemos arte, morales, filosofía.

Así como Nietzsche dominó sus intensos dolores de cabeza y su enfermedad para producir filosofía, el artista debe hacer que todos sus instintos obedezcan en pro de su arte, en este contexto, esto significa voluntad. Para Nietzsche, esta obediencia es violencia, es trabajo duro. Atrás queda el paradigma de la inspiración y del genio natural, al que le vienen las ideas sin ningún tipo de esfuerzo. Nietzsche nos señala que

el arte no es producto de una inspiración sobrenatural, sino, más bien, del esfuerzo. No se trata del dejarse llevar sin más ni de lograr alcanzar la belleza sin un trabajo duro, el artista *obedece* buscando la precisión en la obra de arte. De hecho, para Nietzsche, para saber dar órdenes es necesario saber obedecerse así mismo²⁵. El bailarín de ballet debe sobreponerse al dolor físico y a las limitaciones de, por ejemplo, la coordinación para obedecer a su arte.

Todo artista sabe que su estado «más natural», esto es, su libertad para ordenar, establecer, disponer, configurar en los instantes de «inspiración» está muy lejos del sentimiento del dejarse-ir, – y que justo en tales instantes él obedece de modo muy riguroso y sutil a mil leyes diferentes, las cuales se burlan de toda formulación realizada mediante conceptos, basándose para ello cabalmente en su dureza y en su precisión [MBM, §188].

Al parecer, la obediencia es necesaria para alcanzar “algo por lo cual merece la pena vivir en la tierra, por ejemplo, virtud, arte, música, baile, razón, espiritualidad” [MBM, 188]. De esto, podemos inferir que el arte tiene como origen esta lucha incesante entre instintos y que el artista obedece a alguno de ellos, que es capaz de sobreponerse a los otros para producir arte. ¿Cuál sería, entonces, el instinto al que obedece el artista? Para el Nietzsche maduro, el arte es el producto de “una condición fisiológica: la *embriaguez*” [CI, “Incursiones de un intempestivo” §8]. En el estado de embriaguez se intensifica una sensación determinada para darle fuerza al cuerpo entero; así, recordando las palabras de Heidegger, “la embriaguez es el estado artístico fundamental” (Heidegger, 2000, pág. 107). Esta embriaguez genera un “sentimiento de acrecentamiento de la fuerza” (Heidegger, 2000, pág. 102):

–Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud y de intensificación de las fuerzas. De este sentimiento hacemos partícipes a las cosas, las forzamos a que tomen de nosotros, las violentamos, – *idealizar* es el nombre que se da a ese proceso” [CI, “Incursiones de un intempestivo” §8].

Sin embargo, con el término “embriaguez”, Nietzsche no hace referencia a la pérdida de conciencia por el influjo narcótico, sino, más bien, a la capacidad que tiene

²⁵ Cf. Z, “De la superación de sí mismo”.

el artista de crear máscaras y apariencias para embellecer la vida; es decir, de metamorfosear la realidad transformándola. Esta embriaguez de los sentidos tiene dos caras: una apolínea y otra dionisiaca, categorías estéticas que van a ser fundamentales en la filosofía del arte desarrollada por Nietzsche. Sin embargo, en este punto es fundamental detenernos y hacer algunas apreciaciones relacionadas con el cambio de pensamiento del Nietzsche de *El nacimiento de la tragedia* y el del *Crepúsculo de los ídolos*. En su escrito de juventud, *El nacimiento de la tragedia*, “sólo a lo dionisiaco le corresponde la embriaguez, mientras que a lo apolíneo le corresponde el sueño; ahora, (en el *Crepúsculo de los ídolos*), en cambio, lo dionisiaco y lo apolíneo son dos tipos de embriaguez; éste es el estado fundamental” (Heidegger, 2000, pág. 101). Así, deteniéndonos un momento en el Nietzsche maduro, la embriaguez apolínea es una “excitación del ojo” [CI, “Incursiones de un intempestivo” §10], en esta embriaguez, el artista crea visiones, y los mejores ejemplos de esto son el pintor, el escultor y el poeta épico. El poeta épico se centra en contar historias que satisfacen las necesidades de ver y fantasear de los que las escuchan. Mientras que la embriaguez dionisiaca está relacionada con una embriaguez total de los afectos, “en el estado dionisiaco lo que queda excitado e intensificado es el sistema entero de los afectos” [CI, “Incursiones de un intempestivo” §10].

En este estado de embriaguez dionisiaca hay una sobreexcitación de los afectos, que dispone al artista para hacer arte, esto hace que “se manifieste la fuerza de representar, reproducir, transfigurar, transformar” [CI, “Incursiones de un intempestivo” §10]. Acá el artista, en este caso el bailarín, puede transformarse y metamorfosearse de mil maneras; el afecto dionisiaco es aquel que se apodera del hombre: intensificando su fuerza “se introduce en toda piel, en todo afecto” [C.I., “Incursiones de un intempestivo” §10]. Aquí recordamos al bailarín de ballet y, por supuesto, estas observaciones de Nietzsche nos ayudan a entender cuál es el afecto que se apodera del bailarín, ¿será, tal vez, esa embriaguez que se apodera de los afectos del artista para transformar la realidad, dándole más poder al hombre a pesar de sus limitaciones? Nuestra apuesta es que el bailarín de ballet al danzar logra crear un nuevo tipo de cuerpo, que supera ciertas limitaciones naturales como, por ejemplo, la

gravedad, para lograr una ligereza, capaz de transformar la pesadez del cuerpo en música.

Sin embargo, este afecto dionisiaco no es algo que prescinda del esfuerzo y la disciplina. Como vimos anteriormente, todo arte, siguiendo la filosofía de Nietzsche, exige obediencia y también sacrificio. Para que el bailarín de ballet pueda desempeñarse con total naturalidad y fluidez se necesitan años de esfuerzo y de trabajo duro, quien practica esta danza sabe que hay que soportar dolor y podríamos afirmar: tiene que amar tanto su arte para sobreponerse a la fuerte exigencia física y mental que requiere la práctica de esta danza. De hecho, en el artículo *Ballet: exigencia física y psicológica en busca de la perfección* (2014), Ana Lazaro en una entrevista a Carla Wolff, bailarina profesional, evidencia que es necesario ser muy fuerte física y mentalmente para poder ejecutar los exigentes movimientos de esta danza.

Tiene que ser fuerte. Ha de saber por qué está metida en este mundo porque sino puede llegar un punto en el que su meta se disipe y se convierta en una obligación. Se trata de una exigencia tan estricta que no puedes estar aquí dentro si no lo ves como una verdadera pasión (Lazaro, 2014).

De igual manera, el ballet crea fisiológicamente un tipo de cuerpo y reta a la figura corporal a asumir nuevas formas; sin embargo, es importante anotar que para bailar ballet también se necesita una morfología determinada, aunque, claro está, esto no es una limitación para practicar ballet. Hay un término muy difundido en el círculo académico de esta danza y es el hecho de “tener condiciones” para la práctica de la misma y, aunque el cuerpo tenga condiciones innatas, como la flexibilidad, si no hay disciplina, aunque las condiciones corporales estén dadas, difícilmente la persona podrá sobresalir en el ballet. Se necesita trabajo duro para lograr que las caderas alcancen una rotación de ciento ochenta grados, la contracción abdominal para mantener el equilibrio, que todo el peso del cuerpo se sostenga en las puntas de los pies gracias al uso de zapatillas especiales, la exigencia física para lograr saltos con las piernas totalmente abiertas en el aire y que la fuerza de la espalda sostenga el peso de los brazos.

La creación de un bailarín profesional requiere un trabajo iniciado en la infancia, de intensidad y volumen considerables y potenciado de aptitudes físicas varias, como la fuerza muscular, resistencia, flexibilidad, sentido del equilibrio, agilidad, así como psíquicas, como la coordinación psicomotriz, sentido del ritmo musical, espíritu de autosuperación y otros. Todo ello hace que el bailarín, al llegar a una vida profesional plena, posea un cuerpo adaptado al trabajo que debe hacer desde diferentes puntos de vista. Un bailarín debe ser capaz de aguantar una actuación de una hora en escenario, realizando movimientos de gran variedad donde entran algunos que requieren gran potencia muscular y sin abandonar nunca el control de todo el cuerpo, (la «colocación», en términos técnicos) que comporta un trabajo isométrico y postural notable (Doreste & Massó, 1989, pág. 58).

La destreza en los giros, saltos y en la coordinación musical del cuerpo no es algo que se obtenga sin trabajo o entrenamiento. El control y el dominio del cuerpo son aspectos esenciales en el ballet, así, para que en el ballet haya expresión por medio de la sincronía entre música y movimientos, se necesita que el bailarín haya aprendido a conocer y a dominar el cuerpo. Se podría decir, de alguna manera, que es una lucha fisiológica, que no siempre es placentera: “la disciplina del sufrimiento, del *gran* sufrimiento – ¿no sabéis que únicamente esa disciplina es la que ha creado ahora todas las elevaciones del hombre? [MBM, §188]. Así para poder ejecutar esos saltos en el aire o para llegar a un dominio impecable de las puntas, es necesario que haya una lucha y que el bailarín obedezca al ballet en sincronía con la música. Para Fernando Montaña, bailarín profesional del Royal Ballet, para danzar ballet se necesita “oído musical, sensibilidad humana y un gran sentido del sacrificio” (Sierralta, 2019). Además, la tensión mental y física a la que se expone el bailarín de ballet durante una presentación es alta, le exige tener nervios de acero y dominar esta tensión en pro de su arte. Si el bailarín no domina esta tensión, su desempeño en el escenario se verá afectado.

Los bailarines, como la mayoría, experimentan tensión mental durante un show importante. En un experimento, los candidatos jóvenes mostraron una alta tensión mental, tensión muscular, aumento en la frecuencia cardíaca, presión arterial y sudor en las manos. (...) Varios bailarines de ballet afirman que experimentan una excesiva tensión mental antes y durante de las presentaciones importantes y, por culpa de esta tensión, han fallado durante sus presentaciones. Estas personas se beneficiarían si son capaces de controlar su nivel de tensión mental subjetiva y la activación psicofisiológica (Helin, 1989, págs. 7-8).

Igualmente, la práctica de esta danza empieza como un acto voluntario de sacrificio, una dietética que le exige al cuerpo una determinada forma de vida para, posteriormente, ser una necesidad. Después de años de práctica, danzar ballet no es una obligación, se convierte en una necesidad que el bailarín tiene que satisfacer. De hecho, al cuerpo le resulta muy difícil readaptarse y prescindir de ella, un ejemplo de esto es la bailarina Sylvie Guillem, que en una entrevista, relacionada con su retiro a sus cincuenta años y hecha por *The Telegraph* en 2015, afirma: “sabía desde hace tiempo que tenía que parar. No sé si voy a soportar la decisión que he tomado” (Crompton, 2015). Con estas palabras es imposible no recordar a Nietzsche, pues para este filósofo cuando se pasa de lo “voluntario” a lo “necesario” es cuando ya se ha alcanzado la libertad y una muestra de ello es la creación artística.

Acaso los artistas tengan en ese un olfato más sutil: ellos, que saben demasiado bien que justo cuando no hacen ya nada «voluntariamente», sino todo necesariamente, es cuando llega a su cumbre su sentimiento de libertad, de omnipotencia, de establecer, disponer, configurar creadoramente, —en suma, que entonces es cuando la necesidad y la «libertad de la voluntad» son ellos una sola cosa [MBM, 213].

Así, cuando este arte se convierte en una necesidad es cuando se es libre realmente. De hecho, después de años de estudio y al lograr el dominio de la técnica es cuando el bailarín puede realizar sus movimientos con total libertad y, al mismo tiempo, ser más expresivo en su danza. Aquí volvemos a recordar a Sylvie Guillem, que logró un alto dominio técnico del ballet, lo que le permitió más libertad en sus movimientos. Para Guillem, al estar en el escenario, ella no traza un plan, no premedita lo que va a hacer, sencillamente da libre curso a su fuerza, a su instinto: “cuando estoy en el escenario solo soy yo misma, nunca trato de analizar, nunca tengo un plan, no digo: voy a mostrar esto o lo otro. Yo solo hago lo que mi instinto siente en ese momento, eso es todo” (Labarthe & Wattis, 2012). Al escuchar estas palabras, estamos de acuerdo con Nietzsche cuando afirma que “los fisiólogos deberían pensárselo bien antes de afirmar que el instinto de autoconservación es el instinto cardinal de un ser orgánico. Algo vivo quiere, antes que nada, dar libre curso a su fuerza —la vida misma es voluntad de poder” [MBM, §13]. En medio de este “dar libre curso a su fuerza”, el artista logra crear máscaras y apariencias, trascendiendo, así, la realidad.

Aquí encontramos otra relación entre Nietzsche y el ballet, pues en este tipo de danza, el hombre crea cientos de máscaras, se disfraza de personajes, ocultando el dolor que produce la práctica de este arte, al tiempo que expresa los sentimientos y emociones del hombre. De hecho, aunque en algunas teorías, como en la propuesta por Isadora Duncan²⁶, se afirma que el ballet carece de expresión de los sentimientos y de emoción (en este punto recordamos una de las principales críticas que Hegel le hace al ballet de su tiempo) hay puestas en escena que contradicen estas afirmaciones y, un ejemplo, es *La silfide*. En esta obra, uno de los elementos que sorprenden más al espectador es observar cómo el bailarín de ballet, a pesar de la dificultad de los movimientos, logra tener tal dominio sobre su cuerpo que logra expresar con destreza y fluidez los sentimientos a través de la pantomima.

Recordemos que para Hegel este elemento era el que podía salvar a la danza (ballet) de su época de la decadencia, este filósofo entendía por pantomima lo siguiente: “el gesto es llevado a tal grado de expresión que puede prescindir del lenguaje; así, el movimiento rítmico de la poesía devienen movimiento rítmico y pictórico de los miembros” (Hegel G. , 1989, pág. 749). Unas décadas después de las afirmaciones de Hegel, empezaron a crearse ballets que mezclaban una increíble destreza técnica que incluía, por supuesto, la expresión poética de los sentimientos por medio de la pantomima. Aquí encontramos algo en lo que concuerdan Hegel y Nietzsche; para estos dos filósofos, la unión entre la poesía y la pantomima es fundamental para dotar de más fuerza a este arte. De hecho, para Nietzsche, existe una afinidad entre los instintos que actúan en el actor, el mimo, el bailarín y el poeta²⁷. A continuación, vamos a ver cómo en el ballet el mimo, el bailarín, el músico y el poeta se encuentran unidos en una obra: *La silfide*. En este ballet del siglo XIX el llamado de Hegel fue escuchado. Con esta obra, el ballet comienza una nueva etapa, dejando atrás las temáticas relacionadas con el poder político y social de la nobleza, y usando la destreza técnica para la expresión de los sentimientos.

²⁶ Cfr. Duncan, *El arte de la danza y otros escritos* (2008, pág. 56).

²⁷ Cfr. *CI*, “Incursiones de un intempestivo” §11.

2.2. Poesía, mímica, música, escultura y pintura: *La sílfide*

Espléndida, medio etérea, por el encantador arco obediente, y rodeada por una multitud de ninfas, se levanta Istomina; ella con un pie en el suelo, permite que el otro gire lentamente. Y de repente, un salto, y de repente, vuela. Vuela siguiendo el soplo de los labios de Eolo. Ahora gira hacia dentro, ahora gira hacia fuera. Y golpea un pie pequeño rápidamente contra el otro.

Pushkin, *Evgenii Onegin*, Canto.

Una de las obras más importantes del repertorio de ballet clásico romántico es *La sílfide*, estrenada por la Ópera de París el 12 de marzo de 1832, cuyo nombre es un tributo a aquellos espíritus del aire de la mitología alemana. En este ballet tanto la dramaturgia como la música fueron especialmente compuestas para ser bailadas, la composición musical buscaba dotar de más fuerza a los movimientos corporales y, por supuesto, a la narración de la historia. La música fue compuesta por Jean Schneitzhöffner, el libreto fue hecho por Adolphe Nourrit, que se inspiró en el cuento *Trilby* de Charles Nodier. De igual manera, con este ballet, comienza una nueva etapa para esta danza, pues fue “la perfecta expresión de la necesidad Romántica que inmediatamente cambió la cara del ballet de su tiempo” (Au, 1988, pág. 49). Con *La sílfide*, el ballet en el siglo XIX logró una destreza y perfeccionamiento técnico vigente hasta nuestros días gracias a las innovaciones de Georges Noverre (para el que la expresión de las emociones era un aspecto fundamental en el ballet), al posterior estudio de Carlo Blasis sobre las posiciones del ballet y, también, a las adaptaciones de August Bournoville, creador de la versión más reconocida y vigente de *La sílfide* hasta la actualidad.

La sílfide es un ballet en dos actos y narra la historia de James Reuben, un joven que “abandona lo mundano —y a su mortal prometida— para atrapar a una criatura de otro mundo: la sílfide” (Au, 1988, pág. 50). James le oculta el amor que siente por la sílfide a su futura novia, Effie; sin embargo, una hechicera le advierte a ella que James en realidad no la quiere y que ella va a casarse con Gurn, enemigo de James. James, furioso, echa de su casa a la hechicera. Posteriormente, la sílfide le quita a James la cinta de compromiso de la novia y él sale corriendo detrás de ella hacia el bosque. Allí, James

se encuentra con la hechicera, que le da un velo a James para que atrape a la sílfide. James, finalmente, logra atrapar a la sílfide con el velo; sin embargo, el velo está envenenado, la sílfide pierde sus alas y finalmente muere. Él, al regresar al pueblo, se da cuenta de que Effie se casó con Gurn.

La bailarina principal de esta historia durante su estreno en 1832 fue Maria Taglioni. Y, por primera vez, un ser humano bailó en las puntas de los pies para hacer que el cuerpo en el escenario adquiriera una apariencia de levedad; también, en esta obra, se usaron máquinas para crear la apariencia de un cuerpo ligero que volaba. Varios asistentes a este ballet, como el escritor Aleksandr Pushkin, elogiaron los “efectos mágicos que ella [Taglioni] creó en el escenario” (Wiley, 1995, pág. 21). Así mismo, se admiraba no solo la destreza técnica, sino la capacidad de la bailarina para transmitir por medio de los movimientos una sensación de belleza e ingravidez; de hecho, Víctor Hugo le decía: “a tus pies, a tus alas (à vos pieds, à vos ailes)” (Salazar, 1994, pág. 132). Tanto así que los espectadores se preguntaban si realmente esta danza conllevaba dificultades técnicas o si era posible que estos movimientos, aéreos y ligeros, pudieran aprenderse de memoria. Pushkin da testimonio de ello y escribió lo siguiente al ver a Maria Taglioni bailar *La sílfide*:

Taglioni baila. ¿Realmente esta danza conlleva dificultades y estos pasos aéreos puede ella aprenderlos de memoria? Un magnífico poema nace aquí, en cada suave movimiento del cuerpo. Apasionado, tierno, que humilla y levanta el alma, se ilumina partiendo de las expresiones de su rostro, de su ojo fascinante, esquivo e indefinido, un juego para nuestros ojos. Un sueño tierno y seductor (Wiley, 1995, pág. 23).

Recordemos que Pushkin fue un poeta ruso y marcó un nuevo estilo en la escritura de su país, al servir de inspiración para escritores o compositores como Dostoyevski, Tolstói o Tchaikovsky²⁸. Así, en lo escrito por este autor sobre Taglioni bailando *La sílfide* vemos que él afirma que este cuerpo en movimiento es un poema que conmueve, un sueño para el que la ve. El asombro causado por la bailarina danzando sobre las puntas de los pies, técnica propia del ballet clásico, respondía a la búsqueda de la levedad y a generar en el espectador una visión etérea del cuerpo, donde

²⁸ Tomado de https://es.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Pushkin.

este aparece más como una visión sobrenatural que como algo real. Curiosamente, al espectador le sucede lo mismo que a James: es conquistado por un ser del aire, que parece venir de otro mundo. Esta fuerza adquirida por Taglioni y la innovación del uso de las puntas sobre el escenario respondía al desarrollo progresivo de una técnica que, como vimos en el segundo capítulo, desde mediados del siglo XVI buscaba perfeccionarse. De hecho, Taglioni interpretó este personaje de una “manera tan poética que los bailarines y no bailarines querían imitarla”; de igual manera, la actuación de Taglioni demostró “el potencial expresivo de la técnica de ballet en puntas (...) creando una danza que parecía sin esfuerzo; así, la ligereza y fluidez de los movimientos que, en conjunto con su porte modesto, hacían que ella apareciera como un ser airoso, alejado de la lujuria y deseos humanos” (Au, 1988, pág. 50).

Otro de los aspectos fundamentales para entender esta obra es el hecho de que la música fue especialmente compuesta para ser bailada, los movimientos y la expresión poética debían ser coherentes y estar en relación con el sonido. De hecho, esta es una de las características más importantes del ballet: la precisión musical del bailarín. Uno de los objetivos primordiales de esta danza es lograr la sincronía entre los movimientos y la música; de ahí que hubiese compositores especializados en crear obras especiales para ser bailadas; un ejemplo de esto es Jean Schneitzhoffer, compositor de la música de *La silfide*, Tchaikovsky, Mozart, Sergei Prokofiev, Gluck, entre otros. Siguiendo esta idea, Adolfo Salazar en su libro *La danza y el ballet. Introducción al conocimiento de la danza de arte y del ballet* señala que hay dos principios en los que se basa la danza y que son los mismos del canto: “el agógico, que estipula la lentitud o la rapidez de cada movimiento en el tiempo, y el dinámico, que determina el modo de actividad muscular con que los gestos se suceden unos a otros” (Salazar, 1994, pág. 10).

Para este autor, los dos principios se encuentran bajo el control del ritmo; en el caso del principio agógico, este ritmo es musical y, en el caso del dinámico, es ritmo plástico. Sin embargo, hay un principio predominante en la danza: el *ritmo plástico*. Así, en la danza, lo agógico y dinámico dependen del ritmo plástico y facilitan la expresión sonora del gesto. Como vemos, el gesto es fundamental en el ballet y, como

lo mencionamos anteriormente, esta característica un rasgo esencial del mismo. Además, el gesto está en una íntima relación con la música y una de las danzas que exige más precisión musical es el ballet; además, esta danza al estar codificada, demanda un gran oído por parte del bailarín pues los movimientos deben expresar lo que quiere ser narrado y la música es parte fundamental de esto.

Nada se improvisa en la danza clásica. Todo está regulado matemáticamente, y como cada movimiento o actitud se basa en cada uno de los valores musicales del compás, el bailarín parece como si, al bailar, solfease la música de danza; y de hecho, si se le ve en uno de sus estudios o ensayos, podrá oírsele contar grupos de cifras que responden a la correspondencia entre los valores del compás y su traducción plástica en pies, manos y cuerpo (Salazar, 1994, pág. 146).

De hecho, en las grandes escuelas de ballet, los pianistas están presentes en los salones donde se dictan las clases, el objetivo de esto es que siempre los movimientos estén sincronizados con la música y que las cualidades de los movimientos expresen los acentos musicales y, siguiendo a uno de los críticos de danza y amantes del ballet más importantes de la historia del siglo XX, Arnold L. Haskell, a esto podríamos denominarlo “personalidad” en la danza:

la personalidad en la danza significa, entre otras cosas, una reacción individual sugerida por el significado de la música y contrapuesta a la reacción muscular inspirada por el ritmo de la música. Es asombroso ver hasta qué punto la bailarina puede llegar a convertirse en un muñeco carente de toda personalidad, y conseguir, sin embargo, conquistar formidables aplausos de un público que llegó a contar hasta cincuenta vueltas (Haskell, 1947, pág. 38).

En el ballet, el cuerpo se metamorfosea en personajes, música, gesto y expresión; por medio del movimiento, se manifiesta lo que quiere ser narrado. En *La sílfide* el cuerpo aparece como una imagen de ligereza sobrehumana y adquiere las características etéreas de la música, por un momento, el cuerpo se disfraza y es música en el tiempo y el espacio²⁹. Aquí recordamos a Nietzsche; pues, como vimos anteriormente, la vida procede artísticamente, es decir, crea apariencias, ilusiones; en

²⁹ Cfr. Coloma, *La música de la danza. El decir del bailarín* (2019, pág.42).

general, voluntad de engaño y mentira³⁰. La vida procede artísticamente porque crea máscaras para hacer la vida más llevadera; de hecho, acá encontramos un punto de unión entre Nietzsche y el Romanticismo; si bien Nietzsche estuvo en contra de algunos de los principios Románticos, para este filósofo fue imposible no adquirir algunas de las características de este movimiento que permeó la historia de Occidente hasta nuestros días³¹, una de estas características es ver el mundo como símbolo, un símbolo que debe ser interpretado hermenéuticamente: “todo es simbólico para los románticos. El mundo en su totalidad se hace simbólico” (Ávila, 1999, pág. 63). Así, en el Romanticismo, la existencia no estaba enmarcada únicamente en categorías lógico-discursivas, anteriormente vimos cómo este aspecto es fundamental para una comprensión de la filosofía Nietzscheana. El Romanticismo nos muestra que en la existencia humana hay más aspectos y, tal vez, esta visión nos señala que hay unas contradicciones aparentes a las que está expuesta la existencia hombre:

el dualismo romántico de lo real y lo irreal, de lo terrestre y lo fantasmagórico, del sueño y de la razón, dieron como fruto un sentimiento trágico de las cosas, puesto que lo irreal y los sueños son intangibles y, por tanto, inaccesibles al ser humano (Carlés, 2012, págs. 83-84)

En *La sílfide* los elementos simbólicos se encuentran por doquier, pero no se trata de encontrar el sentido más allá de lo que perciben los sentidos al observar esta obra. Con la danza de la bailarina, el espectador llega a preguntarse lo mismo que Pushkin: ¿es verdad o es mentira que el cuerpo humano puede sostenerse en la punta de sus pies? Recordemos que para Nietzsche, una de las características de la obra de arte es que “sumerge a quien la contempla en el proceso de una realidad informe” (Seel,

³⁰ Cfr. Meléndez, *El Nacimiento de la Tragedia como Introducción a la Filosofía Posterior de Nietzsche* (1996, pág.55).

³¹ “P. Tillich ha señalado la serie de notas características del Romanticismo de este modo: una peculiar relación entre finitud e infinitud; importancia de la emoción y de la estética; vuelta al pasado y reivindicación de la tradición; anhelo de unidad y autoridad; presencia de lo negativo y de lo demoníaco, y de la ironía. Sobre esta base me propongo analizar en lo que sigue la relación que Nietzsche tuvo con ese movimiento que, por más que él criticó, le dejó también una profunda huella, muy especialmente en el modo de abordar los problemas, y en concreto, el problema del hombre y de la moral” (Ávila, 1999, pág. 48).

2010, pág. 22) y, precisamente, eso es lo que le ocurre al espectador de *La sylfide*, los movimientos son tan ligeros, la atmósfera tan irreal que, al ver a la bailarina danzar, uno puede llegar a preguntarse si se está en un sueño. Esto nos lleva a recordar la embriaguez dionisiaca, donde los sueños y lo “irreal” o “sinsentido” se manifiestan en un trance lleno de danza, que celebra la vida y la existencia. El arte, entonces, tal y como lo es para Nietzsche, crea apariencias para hacer que la existencia sea más ligera, más llevadera. En la producción artística, el hombre *crea* imágenes para que lo más terrible de la vida se vuelva más llevadero.

De hecho, para Debra Hickenlooper, esta obra se pone en escena uno los ideales del Romanticismo y es el hecho de lo inefable y, aunque esto no es nietzscheano, podemos llegar a afirmar que hay situaciones en la vida humana que no pueden ser expresadas con las palabras y, pensando filosóficamente, pueden ser símbolos que deben ser interpretados. La gran pregunta que una persona puede hacerse es: ¿cómo es posible que el cuerpo humano pueda moverse ágil y graciosamente sobre la punta de los pies?

El movimiento poético de la bailarina sobre las puntas proporcionó un movimiento correlativo a la noción romántica de lo inefable: que se encuentra más allá de los límites de la razón humana y no puede ser capturado en palabras. Como es ampliamente entendido, el inmenso éxito de *La Sylphide* engendró una serie de ballets en los que bailarinas personificaron criaturas sobrenaturales, cuyos delicados puntos de trabajo enfatizaron sus otras fuerzas (Hickenlooper, 2011).

De igual manera, en el estreno de *La sylfide*, el espectador en 1832 cedía a esas imágenes fantasmagóricas e irreales de lo que parecía un sueño gracias al uso del gas en el escenario y de, como lo mencionamos anteriormente, máquinas que hacían que los cuerpos flotaran. Así mismo, la habilidad de María Taglioni sobre sus puntas le daba al espectador la imagen de un cuerpo que estaba más allá de la realidad, “una imagen intangible y etérea capaz de consumir los ideales estéticos y artísticos de su época” (Carlés, 2012, pág. 87). Así, el espectador se sumergía en un sueño, en una fantasía que lo transportaba al mundo de las ninfas, los bosques y la ilusión. Curiosamente al espectador en esta obra le sucede lo mismo que a James, su protagonista, cede ante la imagen de una sílfide que, sobre sus puntas, nos recuerda que

la existencia del hombre puede hacerse ligera y que el cuerpo puede lograr lo que parece imposible. De hecho, no solo el artista entra en este éxtasis, es probable que el espectador al ver *La sílfide* también sienta ese elemento letárgico que describe Nietzsche, transportándose a otro mundo, preguntándose si es posible tanta belleza: “el éxtasis del estadio dionisiaco, con su aniquilación de las barreras y límites habituales de la existencia, contiene, en efecto, mientras dura, un elemento *letárgico* en el que se sumergen todas las vivencias personales del pasado” [NT, §7].

Podríamos afirmar que en *La sílfide* se representan los aspectos más paradójicos de la vida: el amor y la muerte, James se enamora de un ser de otro mundo y, paradójicamente su ser amado muere. Aquí encontramos otra de las características del Romanticismo, donde el amor siempre sufre contrariedades, hay una hostilidad que aleja a los amantes y es un amor desgraciado³² James alimenta un amor platónico y casi absurdo, mientras que su prometida, en el mundo real, se casa con su peor enemigo. Así, en esta obra se ve reflejada la impotencia del ser humano ante el destino, el no poder actuar ni hacer nada ante esos sucesos, pero, al mismo tiempo, la sorpresa de un espectador al ver en el escenario uno de los aspectos más trágicos y hermosos de la existencia humana: el amor y sus paradojas. Por otro lado, al observar *La Sílfide* es imposible no recordar la tragedia griega, donde el ser humano está supeditado a un destino del que no se puede escapar.

Aquí, también, al interpretar la temática de este ballet, podemos llegar a preguntarnos lo mismo que Nietzsche: ¿será que, este ballet, al igual que la tragedia, tiene “una predilección intelectual por las cosas duras, horrendas, malvadas, problemáticas de la existencia, predilección nacida de un bienestar, de una salud desbordante, de una plenitud de la existencia” [NT, “Ensayo de autocrítica”, §1]? Al terminar de observar *La sílfide*, el espectador tiene sensaciones encontradas, pues lo trágico se encuentra con lo cómico dibujando una risa sutil que se dice a sí misma: la vida del hombre está llena de esas situaciones y nuestras elecciones no siempre son las mejores o, por otro lado, uno puede llegar a pensar que tan solo un tonto es capaz de

³² Cfr. Ávila, *Identidad y tragedia* (1999).

enamorarse de un ser de otro mundo. Y, aunque *La sílfide* no es una historia trágica, con ella podemos llegar a preguntarnos sobre la existencia humana, sobre las capacidades del cuerpo y asombrarnos ante la capacidad creadora de la vida.

Al leer una tragedia griega uno queda con cientos de preguntas y sensaciones, pero al mismo tiempo, con la sorpresa de encontrarse con textos literarios magistralmente escritos. Aunque parezca un poco extraño, al ver una obra de ballet uno puede quedar con la misma sensación y, bueno, puede ser pretensioso y poco acertado comparar al ballet con la tragedia, pero no podemos dejar de pensar en que esta temática, que muestra las limitaciones del hombre, es bailada y ejecutada por hombres que hacen que su cuerpo devenga música y escultura, al tiempo en que van narrando poéticamente con sus movimientos las paradojas de la vida humana: tal vez, descubramos, como le sucede al protagonista, que no podemos escapar a nuestro destino. Recordemos que este punto puede estar señalado por la predicción de la hechicera y por la muerte de la sílfide. Sin embargo, al observar esta obra de ballet es imposible no pensar en que, a pesar de la tristeza que vivió James por, en cierta manera, estar enamorado de una aparición, la vida y existencia se reafirman en cada uno de los movimientos cuidadosamente escogidos para exaltar cada una de las emociones que surgían durante la obra.

El ballet, entonces, nos recuerda que podemos transformar los aspectos más terribles de la vida del hombre en belleza, este es otro punto de encuentro entre Hegel y Nietzsche: el arte nos recuerda que podemos transformar nuestra realidad, el arte es una forma de conocer el mundo para recrearlo. Recordemos que, para Hegel, en el ideal del arte es importante la depuración de los rasgos contingentes para dejar solo los esenciales; así, es posible crear apariencias donde incluso los aspectos más terribles de la vida humana devienen belleza.

A este respecto, podemos poner en la cima, como rasgo fundamental del ideal, la calma y la beatitud joviales, este autocontento en la propia reclusión y satisfacción. La figura artística ideal está ahí ante nosotros como un dios venturoso. Es decir, para los dioses venturosos la urgencia, la ira y los intereses por círculos y fines finitos carecen en último término de seriedad, y este positivo replegarse en sí, junto con la negatividad de todo lo particular, les da el rasgo de la jovialidad y el sosiego. En este sentido vale

la frase de Schiller: «seria es la vida, *jovial* es el arte» (Hegel G. , 2007 [1845], pág. 118).

Este espíritu jovial está también en Nietzsche: la embriaguez dionisiaca nos habla de un ser danza sobre la vida y sus pruebas, danza para crear una nueva realidad, crear apariencias que embellecen y transforman los aspectos más terribles de la vida del hombre, para, incluso, reírse de ellos. El artista produce apariencias para que el ser humano vea reflejadas en ellas los aspectos más profundos de su espíritu humano, el arte nos recuerda que, a pesar de lo absurdo o espantoso que podamos encontrar en nuestra vida, vale la pena vivir. Lo absurdo y lo espantoso pueden ser sometidos para crear una nueva realidad, que, aunque sea aparente, es lo único verdadero y real que poseemos como humanos.

El *arte*, como un mago que salva y que cura: únicamente él es capaz de retorcer esos pensamientos de náusea sobre lo espantoso o absurdo de la existencia convirtiéndolos en representaciones con las que se puede vivir: esas representaciones son lo *sublime*, sometimiento artístico de lo espantoso, y lo cómico, descarga artística de la náusea de lo absurdo [NT, §7].

Sublime también es observar cómo el cuerpo humano al bailar ballet entra en un trance, que, incluso, hace que la bailarina olvide el dolor de estar sobre las puntas, y recordamos las palabras de Nietzsche: “mis talones se irguieron, los dedos de mis pies escuchaban para comprenderte: lleva, en efecto, quien baila sus oídos – ¡en los dedos de sus pies!” [Z, “La otra canción del baile”, §1]. También, es interesante sentir cómo el cuerpo va reacomodándose morfológicamente transformando ciertas partes para que se adapten a la danza: la rotación de las caderas a ciento ochenta grados es progresiva para lograr ciertas posiciones, también, la espalda y piernas se potencian para lograr grandes saltos, un ejemplo de esto es el bailarín Nuréyev. De hecho, las capacidades físicas de los bailarines, a los que se les hacen estudios fisiológicos para ser admitidos en las grandes escuelas de ballet, no sirven de nada si estos no someten el cuerpo a la disciplina propia del ballet.

La bailarina debe poseer esa clase de encanto que gran parte del público denominará belleza, y por razones obvias su rostro y su cuerpo son los instrumentos de los cuales debe valerse. Aunque un violinista poseyera a la vez genio y técnica, nadie lo apreciaría

si su violín fuese de mala calidad, por lo que invertirá miles en comprarse un Stradivarius o un Amati; análogamente, la bailarina debe nacer con el instrumento perfecto, y afinarlo por medio de la disciplina (Haskell, 1947, pág. 35).

El ballet le exige a quien lo practica una obediencia casi sobrehumana para crear una apariencia idealizada de cuerpo humano; con esto queremos decir: someter el cuerpo y sus impulsos a una fuerza creadora. Otro de los aspectos fundamentales que debemos tener en cuenta para entender el ballet desde un punto de vista filosófico y para, así mismo, observar cómo la unión entre ser y apariencia se manifiesta en esta danza es ver cómo dentro de la filosofía de Nietzsche no solo la pantomima y la poesía deben estar estrechamente unidas. Para este filósofo, la música es un residuo del movimiento corporal; de ahí que al escucharla el impulso inicial del ser humano sea bailar. Nietzsche nos señala que la música proviene de la representación corporal de los sentimientos; de hecho, observamos que para el filósofo ese es el estado dionisiaco primordial. De lo que podríamos afirmar que la danza es para Nietzsche esa primera forma de embriaguez artística y la música, un residuo de ella.

Para Nietzsche la música debe servir para bailar o si no no tiene sentido. Aquí recordamos que en el ballet la música era compuesta especialmente para ser bailada y para dotar de fuerza a la expresión de las emociones por medio de los movimientos. No es gratuito que Zarathustra sea bailarín; Nietzsche sabe que el centro de la tragedia griega estaba en el coro, donde el elemento central era la danza: “resultaría difícil entender las figuras de Dioniso, el coro, el sátiro, el espíritu libre o Zarathustra sin hacer referencia a su modo de expresión más peculiar: *la danza*” (de Santiago Guervós, 2019). Aunque en el ballet los bailarines principales ocupan un lugar central, lo que dota de fuerza a cualquier puesta en escena de esta danza es el cuerpo de baile, la sincronía de los movimientos de más de diez personas al unísono con la música. Y una de las partes más conmovedoras de *La sífide* se da en el segundo acto, donde todas las sífides bailan en el bosque, la perfección y sincronía en escena hacen que al espectador le parezca imposible que el cuerpo alcance tal expresión y logre hacer que la música se encarne en los movimientos.

Así, la música, tal y como lo decía Nietzsche, es un residuo del histrionismo dionisiaco, que es danza, excitación total de los sentidos y de los músculos. El bailarín sabe esto, sabe que a lo que obedece es a esa embriaguez dionisiaca de ser música, de devenir sonido, de crear nuevas formas con su cuerpo. De metamorfosearse en cientos de personajes al mismo tiempo en que sus músculos se mueven. En el ballet ocurre algo muy especial y es que no son las artes separadas: no es la música, la pintura, la poesía y la danza las que trabajan cada una por su lado; en el ballet todas ellas se reúnen para dotar de más fuerza expresiva al cuerpo. El cuerpo, en el ballet, adquiere nuevas apariencias, deviene gesto, símbolo, música y movimientos casi imposibles de ejecutar.

La música, tal como la entendemos hoy, es también una excitación y una descarga globales de los afectos, pero no es, sin embargo, más que el residuo de un mundo expresivo mucho más pleno del afecto, un mero *residuum* del histrionismo dionisiaco. Para hacer posible la música como arte separado se ha inmovilizado a un gran número de sentidos, sobre todo el sentido muscular (al menos relativamente: pues en cierto grado todo ritmo continúa hablando a nuestros músculos): de modo que el hombre ya no imita y representa enseguida corporalmente todo lo que siente. Sin embargo, *ése* es propiamente el estado dionisiaco normal, en todo caso el estado dionisiaco primordial; la música es la especificación, lentamente conseguida, de ese estado a costa de las facultades más afines a ella [CI, “Incursiones de un intempestivo” §11].

En el ballet, el sentido muscular vuelve a estar en íntima conexión con la música, demostrando las potencias creadoras del cuerpo. El bailarín, poseído por la embriaguez dionisiaca, nos muestra una nueva forma de ver el mundo, donde lo sensible es exaltado y vivido como lo más real en la vida del ser humano, recordándonos, tal vez, el llamado de Nietzsche: “contra la moral, pues, se levantó entonces, con este libro problemático, mi instinto, como un instinto defensor de la vida, una doctrina y una valoración puramente artísticas” [NT, “Ensayo de autocrítica”, §5]. Así, esta valoración puramente artística de la vida tiene como punto de referencia la celebración de lo sensible y ¿qué arte puede expresar mejor esto que la danza, en nuestro caso, el ballet? No es gratuito que para Nietzsche la danza sea un aspecto fundamental en su filosofía pues “frente a la moral y sus rígidos preceptos no sólo hay que estar por encima de ellos, sino danzar “jugar y valorar” por encima de la propia moral” (de Santiago Guervós, 2019). Como vimos anteriormente, es importante que en

la transvaloración de los valores se elimine el espíritu de la pesadez para darle paso a un espíritu ligero, capaz, incluso de reírse de las propias desgracias.

El ballet nos recuerda que, con disciplina, podemos lograr lo imposible. Así mismo, nos señala que no se trata de un arte que no expresa los sentimientos sino, más bien, de un arte que encontró una forma nueva de expresar las profundidades de la vida humana uniendo a la música, la pintura y la poesía. Aunque parezca imposible, y ese es nuestro llamado, el ballet es una apropiación del cuerpo, hija de nuestra era moderna. Aquí la música se vuelve movimiento, la poesía se transforma en gestos y la pintura, en posiciones que dotan de más belleza plástica al cuerpo. Aunque el ballet sea criticado por muchos, al considerarlo “antinatural”, para nadie es un secreto que en este tipo de danza encontramos el principio de la danza moderna y contemporánea, pues estas fueron el resultado de una crítica al ballet. Por otro lado, podríamos afirmar que detrás del ballet se esconden diferentes apropiaciones corporales. El ballet es el resultado de un entendimiento del cuerpo que le ha tomado al ser humano más de tres siglos de modificaciones, ¿por qué, entonces, ignorarlo o desprestigiarlo?

Los principios de la danza contemporánea surgen, indudablemente, como una reacción en contra de las posiciones y movimientos estilizados del ballet clásico, alejándose de su estricto criterio tradicional y romántico, de cualquier código y regla académica y estableciendo el concepto de libertad como una de sus principales premisas (Barrios Peralbo, 2008).

Tanto Hegel como Nietzsche, veían en el cuerpo humano infinitas posibilidades para el arte. Para Hegel, la pantomima podía dotar de más fuerza expresiva a la poesía, el arte mayor. Años después de su advertencia, en la época de Nietzsche, la pantomima y la expresión de las emociones usando los gestos en medio de un despliegue dramático, estaba vigente en las puestas en escena del ballet. La creación del ballet romántico, tal vez, respondía a las inquietudes vitales de los seres humanos en el siglo XIX, sumergidos en la era industrial, donde el trabajo, las ciudades aglomeradas y el valor del tiempo exigían unas válvulas de escape. El cuerpo producido por el ballet nos recuerda que el ser no está separado de su aparecer; de esa manera, el cuerpo de quienes danzan en el ballet necesita que las pulsiones corporales, siguiendo lo expuesto por

Nietzsche, obedezcan a ese impulso dionisiaco creador, gracias al esfuerzo el dolor es dominado y, así, el cuerpo deviene música, pintura, escultura, poesía.

El ballet, tal vez, así como lo hace la sílfide, sumerge a quien lo ve o lo practica en un sueño donde no deja de preguntarse: ¿cómo es posible lograr eso? ¡Pues claro, el cuerpo humano y sus apariencias, sus apariciones, no están separados de lo que somos! Somos cuerpo, entéramente cuerpo, al bailar lo entendemos, al bailar entendemos que la clave es vivir exaltando nuestra única realidad visible, capaz de encarnar ideales y movimientos casi imposibles de hacer. Si nuestro ser se encamina en una única dirección, obedece a un instinto creador, puede sostenerse en la punta de un solo pie, deslizándose por la realidad, celebrando la existencia y las infinitas capacidades de nuestra carne. Tal vez, ese es el llamado que hizo Nietzsche: celebrar la existencia, encontrar la cura a nuestro pesimismo, a nuestro nihilismo, en lo más visible de nuestra vida: en nuestros sentidos. Podemos volvernos espíritus ligeros, como una sílfide juguetona en el bosque, donde las criaturas mágicas nos recuerdan que lo que hace especial al hombre es su capacidad de crear, de ser una apariencia.

CONCLUSIONES

Este trabajo fue producto de una inquietud vital y buscaba crear lazos entre dos actividades que aman quienes lo escribieron: bailar ballet y estudiar filosofía. La definición del problema tomó casi un año y la principal dificultad fue encontrar ese puente que une al ballet con la filosofía del arte. Sin embargo, después de múltiples lecturas e investigaciones logramos ver que en el ballet podía expresarse una relación muy profunda entre el ser y la apariencia, y recordemos que esta dualidad ha estado presente a lo largo de la filosofía de Occidente desde Platón. Siguiendo este camino, nos encontramos con Hegel y nos acercamos por primera vez en nuestras vidas a él, descubriendo a un filósofo para el que “a la esencia misma le es esencial la apariencia” (Hegel, 1989 [1845], pág. 12) y en el arte es donde el carácter más aparente del espíritu se expresa. Nuestra apuesta era que el ballet podía llegar a expresar *el ideal del arte* hegeliano; este ideal es clave para entender cómo la verdad del espíritu se manifiesta en las apariencias producidas en el arte y las características que debe tener una obra de arte para que sea considerada como tal.

Sin embargo, al estudiar *Las lecciones sobre la estética*, observamos que la danza, y en especial el ballet, no ocupaba un lugar privilegiado dentro del sistema de las artes definido por Hegel, pues no llegaba a expresar el *ideal del arte*; de ahí que, para él, las cinco artes principales fueran la arquitectura, la escultura, la pintura, la música y la poesía. Pese a esta postura y limitación decidimos hacer una lectura más cuidadosa para descubrir que el llamado de Hegel era incluir nuevos elementos en el ballet de su tiempo, al que él se refería como danza moderna³³. Uno de estos elementos era la pantomima o la expresión de las emociones humanas por medio de los gestos y, de hecho, este será uno de los aspectos más importantes en la evolución del ballet desde el siglo XVIII, pues varios teóricos de la danza, como Jean Georges Noverre, promovieron la expresión de los sentimientos haciendo uso de los gestos en el ballet.

³³ Cfr. Hegel, *Lecciones sobre la estética*, (1989 [1845], pág. 854).

Así, poco a poco, fuimos viendo cómo en el ballet se manifestaba *el ideal del arte*: la estrecha correspondencia entre el espíritu y la apariencia. Adicionalmente, veíamos que las críticas hechas por Hegel a la escultura, donde el cuerpo humano era el protagonista, eran superadas por el ballet, pues este podría llegar a “vivifica[r] anímicamente en danza la fría obra escultórica apacible” (Hegel, 1989 [1845], pág. 749). De hecho, para el desarrollo de las posiciones de ballet, Carlo Blasis, uno de los principales maestros de ballet del siglo XIX, se inspiró en esculturas griegas. Así mismo, fuimos descubriendo que las apariencias artísticas en el ballet lograban unir en sus puestas en escena a las cinco artes principales nombradas por Hegel y, podríamos afirmar, esta danza podía hacer una síntesis de ellas.

Poco a poco fuimos descubriendo que la apariencia en la filosofía de Hegel no estaba opuesta al ser y que el arte era uno de los momentos en los que el espíritu se despliega; de ahí, que en la totalidad del sistema filosófico de Hegel el arte ocupara un lugar privilegiado, al lado de la religión y la filosofía. Así, al descubrir la verdad de lo aparente en la filosofía hegeliana pudimos entrever otra relación: un puente que nos llevaba de Hegel a Nietzsche. Recordemos que Nietzsche cuestiona la existencia de una verdad metafísica y, de hecho, el llamado de este filósofo es ver que lo más real de la vida humana es lo aparente. La apariencia, entonces, sería el aspecto más real de la vida del hombre y, con esta apuesta, Nietzsche superaría la dialéctica entre espíritu y apariencia planteada por Hegel. Así, descubrimos un punto de encuentro fundamental entre estos dos filósofos: el carácter verdadero (para Hegel) y real (para Nietzsche) de lo aparente y cómo las apariencias son fundamentales para el conocimiento de lo humano.

Al ser la apariencia el aspecto más real de la existencia del hombre, Nietzsche ve que la vida en general procede artísticamente; es decir, crea apariencias que dan sentido. Y, de hecho, nuestros juicios morales hacen parte de esas apariencias creadas por la vida misma, son valoraciones que están estrechamente relacionadas con nuestros impulsos fisiológicos. La moral sería pues el resultado de una lucha fisiológica interna; de ahí que el cuerpo ocupe un lugar fundamental en su filosofía. De igual manera, esta lucha interna por el dominio o “voluntad de poder” se manifiesta en el artista, pues para

crear arte, el hombre debe hacer que uno de sus impulsos domine sobre los otros y el estadio superior de la libertad del artista es cuando pasa de lo volitivo a la necesidad: “acaso los artistas tengan en ese un olfato más sutil: ellos, que saben demasiado bien que justo cuando no hacen ya nada «voluntariamente», sino todo necesariamente, es cuando llega a su cumbre su sentimiento de libertad” [MBM, 213].

Al estudiar estas características del arte en Nietzsche, pudimos observar que el bailarín de ballet para crear su arte debe sobreponerse al dolor que exige la práctica artística de esta danza y, de hecho, este “sacrificio” ha sido fuente de críticas al ballet desde hace más de un siglo. Sin embargo, después de años de práctica, el bailar ballet se convierte en una necesidad para el bailarín y a muchos les ha costado dejarlo, como a Sylvie Guillem. Otro de los aspectos fundamentales para entender filosóficamente al ballet desde Nietzsche es que tiene al cuerpo como instrumento principal de creación. Además, en la filosofía nietzscheana, la danza ocupa un lugar fundamental, pues el llamado que hace Nietzsche es que el espíritu de la pesadez se transforme en un espíritu ligero, capaz de deslizarse por encima de las contingencias.

De igual manera, el ballet es una danza que hace que el cuerpo devenga música y se transforme en cientos de personajes. A pesar de que un aspecto fundamental en todas las danzas es su relación con la música, en el ballet este criterio es mucho más estricto, pues los acentos musicales deben corresponderse con el movimiento y la calidad del mismo. Por tal razón, al final del presente trabajo quisimos hacer un somero análisis de la obra de ballet *La sífide*, escogimos esta obra porque con ella se marca el inicio de una nueva era en la historia del ballet, debido a que es la primera vez que un ser humano bailaba en público sobre las puntas de sus pies; además, ciertas innovaciones técnicas hacían que los cuerpos en el escenario aparecieran como si se estuviera en un sueño y, por supuesto, el cuerpo debía expresar lo que quería ser narrado haciendo uso de la música. Así, podríamos afirmar que con esta obra se crea un nuevo tipo de cuerpo en escena.

Para finalizar, debemos decir que este trabajo busca crear un debate alrededor de la danza y, en especial del ballet, pues esta práctica artística tiene siglos de historia y podríamos afirmar que en ella se encarna parte de la historia de Occidente. El ballet

es una muestra de cómo el ser humano puede llegar a apropiarse y entender su cuerpo; de hecho, el desarrollo de la técnica de movimientos de esta danza le tomó al hombre más de cuatro siglos; así mismo, el ballet sigue practicándose en gran parte del mundo y asombrando a sus espectadores, que todo el tiempo se preguntan: ¿cómo es posible lograr esto con el cuerpo? El ballet le exige a quien lo practica una forma de ser determinada pues no cualquiera logra sobreponerse a la frustración y al dolor que exige esta práctica artística. Este trabajo busca que el lector se interese más por una danza que habla sobre la historia y el ser de nuestra cultura. Tal vez, entendiendo filosóficamente al ballet, podamos apropiarnos un poco más de nuestro cuerpo, lo más aparente de nuestras vidas, lo más real. Nuestro cuerpo encarna nuestros pensamientos, valoraciones e historia y, también, gracias a él, creamos arte, música, filosofía, morales y culturas. El ballet es solo una pequeña muestra de lo que puede alcanzar nuestro cuerpo: girar sobre la punta de los pies, mientras se disfraza de música.

BIBLIOGRAFÍA

- Abad, A. (2012). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza.
- Ader Nordmann. (10 de septiembre de 2018). *Rameau (Pierre). Le maître à danser*. Obtenido de Ader Nordmann: <http://www.ader-paris.fr/html/fiche.jsp?id=4011867&np=1&lng=fr&npp=10000&ordre=&aff=1&r>.
- Au, S. (1988). *Ballet & Modern Dance*. Nueva York: Thames and Hudson.
- Ávila, R. (1999). *Identidad y tragedia*. Barcelona: Crítica.
- Barrios Peralbo, M. J. (2008). *Presencia e influencia de la técnica clásica en otros estilos dancísticos la Danza Contemporánea y la Danza Española*. Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga, 46-49.
- Blasis, C. (1830). *The Code of Terpsichore. The Art of Dancing. Comprising its Theory and Practice and a History of its Rise and Progress*. Recuperado el 05 de enero de 2018, de Archive.org: <http://www.archive.org>.
- Brady, L. (1946). *The Geranos Dance - A New Interpretation*. Transactions and Proceedings of the American Philological Association, Vol. 77, 112-130.
- Brantome, A. (28 de abril de 2018 [1573]). *The Memoirs of Catherine de Medici*. Obtenido de Gutenberg: <http://www.gutenberg.org/files/12967/12967-h/12967-h.htm#catherine>.
- Broadie, S. (2001). *Soul and Body in Plato and Descartes*. Proceedings of the Aristotelian Society. Vol. 101, 295-308.
- Bryant, W. M. (1879). *Hegel on Romantic Art*. The Journal of Speculative Philosophy, 113-138.
- Cacciari, M. (2000). *El dios que baila*. Ciudad de México: Editorial Paidós.
- Carlés Abad, A. (2012). *Historia del ballet y la danza moderna*. Madrid: Alianza Editorial.
- Casas, R. (9 de octubre de 2018). *Hegel y la «muerte» del arte*. Universidad Nacional de Colombia. Obtenido de Biblioteca digital: <http://bdigital.unal.edu.co/1436/12/11CAPI10.pdf>
- Cataldo Sanguineti, G. (2007). *El esplendor de la idea: belleza y apariencia en Hegel*. Revista de Humanidades, vol. 15-16, junio-diciembre, 99-112.
- Cerra, A. (26 de marzo de 2013). *Mercurio de Giambologna: Arte la guía*. Obtenido de Arte.laguia2000: <https://arte.laguia2000.com/escultura/mercurio-de-giambologna>
- Chapman, J. (1987). *Auguste Vestris and the Expansion of Technique*. Dance Research Journal. Vol. 19, No. 1, 11-18.
- Christout, M. F., & Bassan, F. (1995). *Ballet: Incarnation of Allegory*. Dance Chronicle, Vol 18, No. 3, 427-435.

- Coloma Casaula, E. (16 de junio de 2019). *La música de la danza. El decir del bailarín*. Repositorio Académico de la Universidad de Chile. Obtenido de Repositorio Académico de la Universidad de Chile: <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/147465>
- Crofton, I., & Fraser, D. (2001). *La música en citas*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- Crompton, S. (27 de mayo de 2015). *Ballet icon Sylvie Guillem retirement interview: 'I knew for a long time that I had to stop'*. Obtenido de The Telegraph: <https://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/dance/11608337/Ballet-icon-Sylvie-Guillem-retirement-interview-I-knew-for-a-long-time-that-I-had-to-stop.html>.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- De Santiago Guervós, L. E. (13 de enero de 2019). *Nietzsche y la expresión vital de la danza. Otra forma de lenguaje: danzaballet*. Obtenido de Danzaballet: <https://www.danzaballet.com/nietzsche-y-la-danza/>.
- Dienes, G. (1995). *Ballet: European by Birth (The Conclusion of an Unpublished Essay)*. Dance Chronicle, Vol. 18, No. 2, Aspects of Dance: Essays in Honor of Selma Jeanne Cohen, 171-177.
- Doreste Blanco, J., & Massó Ortigosa, N. (1989). *Perfil fisiológico del bailarín*. Archivos de Medicina del Deporte, 57-62.
- Duncan, I. (2008 [1903]). *El arte de la danza*. Madrid: Ediciones Akal.
- Ellis, M. (1975). *Dance under Louis XIV and XV: Some Implications for the Musician*. Early Music, Vol. 3, No. 4, 331-340.
- Etymonline. (29 de abril de 2018). *Ballet: Etymonline*. Obtenido de Etymonline: <https://www.etymonline.com/word/ballet>.
- Falcone, F. (2009). *Blasis, Dance, and Humanism*. Dance Chronicle, Vol. 32, No. 2, 330-338.
- Falcone, F., Kanter, K., & Ward-Perkins, H. (2016). *The Italian Style and the Period*. Dance Chronicle, Vol. 29, No. 3, Wanted: Bournonville Dead or Alive: Bournonville, 317-340.
- Falcone, F., Minafra, I., & Shapiro, B. (1996). *The Arabesque: A Compositional Design*. Dance Chronicle, Vol. 19, No. 3, 231-253.
- Fearn, D. (2007). *Bacchylides*. Nueva York: Oxford University Press.
- Fisher, B. (2003). *Chapter four: French Baroque Opera: Lully and Rameau*. En History of Opera Milestones & Metamorphoses (págs. 49-50). Opera Journeys Publishing.
- Flórez, R. (1983). *La dialéctica de la historia en Hegel*. Madrid: Editorial Gredos.
- Greene, T. (2001). *Labyrinth Dances in the French and English Renaissance*. Renaissance Quarterly, Vol. 54, No. 4, Part 2, 1403-1466.
- Guervos, L. E. (2004). *Arte y poder: aproximación a la estética de Nietzsche*. Madrid: Trotta.

- Guest, I. (07 de junio de 2018). *Vestris family: Britannica*. Obtenido de Britannica: <https://www.britannica.com/topic/Vestris-family>.
- Haskell, A. (1947). *Ballet*. Buenos Aires: Pingüino.
- Hedreen, G. (2011). *Bild, Mythos, and Ritual: Choral Dance in Theseus's Cretan Adventure on the Francois Vase*. *Hesperia: Journal of the American School of Classical Studies at Athens*, Vol 80, No. 3 (July-September), 491-510.
- Hegel, G. (1989 [1845]). *Lecciones sobre la estética*. Madrid: Akal.
- Hegel, G. (1990). *Enciclopedia de las ciencias filosóficas*. México: Porrúa.
- Heidegger, M. (2000). *Nietzsche*. Barcelona: Ediciones Destino.
- Helin, P. (1989). *Mental and Psychophysiological Tension at Professional Ballet Dancers' Performances and Rehearsals*. *Dance Research Journal*, 7-14.
- Hernández-Pacheco, J. (2017). *Arte, religión, filosofía. La doble interpretación del Espíritu Absoluto en G. W. F. Hegel*. *Contrastes. Revista internacional de Filosofía*, vol. XXII-Nº2, 153-164.
- Hickenlooper, D. (2011). *Romantic Landscapes for Dance: Ballet Narratives and Edmund Burke's Theory of the Sublime*. *Dance chronicle*, Vol. 34, No. 2., 183-216.
- History of Opera: Milestones & Metamorphoses. (s.f.). *French Baroque Opera: Lully and Rameau*. Opera Journeys Publishing, 49-50.
- Izquierdo, A. (2004). *Prólogo. En F. Nietzsche, Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos.
- Jara, J. (1998). *Nietzsche, un pensador póstumo. El cuerpo como centro de gravedad*. Barcelona: Anthropos Editorial.
- John Wiley, R. (1995). *Images of "La Sylphide": Two Accounts by a Contemporary Witness of Marie Taglioni's Appareances in St. Petersburg*. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 13, No. 1., 21-35.
- Kolb, A., & Kalogeropoulou. (2012). *In Defence of Ballet: Women, Agency and the Philosophy of Pleasure*. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 30, No.2, 107-125.
- Labarthe, A., & Wattis, N. (27 de febrero de 2012). *Sylvie Guillem: At Work and Portrait*. Youtube. Obtenido de Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=luZXBn91GRs>.
- Lazaro, A. (28 de agosto de 2014). *Ballet: exigencia física y psicológica en busca de la perfección*. Obtenido de EFE: SALUD: <https://www.efesalud.com/ballet-exigencia-fisica-y-psicologica-en-busca-de-la-perfeccion/>.
- Lins, E. (1998). *¿Hegel y el fin de la arquitectura?* *Revista de crítica arquitectónica*, núm. 1., 35-43. Obtenido de Dialnet.
- Martín Gayango, M. D. (2013). *"Ut pictura poesis" en la historia: del siglo XVI al siglo XX*. *Tiempo y sociedad*. Núm 11, 166-182.

- McGowan, M. (2001). *Ballets for the Bourgeois*. *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 19, No. 2, 106-126.
- Meléndez, G. (1996). *El Nacimiento de la Tragedia como Introducción a la Filosofía Posterior de Nietzsche*. Ideas y Valores. No. 102, 54-76.
- Méndez, R. (2000). *El ballet. Guía para espectadores*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente.
- Needham, M. (1997). *Louis XIV and the Académie Royale de Danse, 1661: A Commentary and Translation*. *Dance Chronicle*, Vol. 20, No. 2, 173-190.
- New York Film Academy. (5 de agosto de 2014). *Ballet And Modern Dance: Using Ballet as the Basis for Other Dance Techniques*: New York Film Academy. Obtenido de New York Film Academy: <https://www.nyfa.edu/student-resources/ballet-and-modern-dance/>.
- Nietzsche, F. (1997). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2013). *Más allá del bien y del mal. Preludio de una filosofía del futuro*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2014). *La gaya ciencia*. En N. Friedrich, Obras completas. Volumen III. Obras de madurez I (págs. 703-905). Madrid: Tecnos.
- Nietzsche, F. (2016). *Así habló Zaratrustra: un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza.
- Nietzsche, F. (2017). *Crepúsculo de los ídolos o Cómo se filosofa con el martillo*. Madrid: Alianza.
- Nieves, E. (1993). *Ballet: nacimiento de un arte*. Madrid: Librerías Deportivas Esteban Sanz.
- Noverre, J. G. (1985 [1760]). *Cartas sobre la danza y los ballets*. La Habana: Editorial Arte y Literatura Ciudad de La Habana.
- Oliván Santaliestra, L. (2004). *La Alegoría en El origen del Drama Barroco Alemán de Walter Benjamin en Las Flores del Mal de Baudelaire*. A Parte Rei. Revista de filosofía, 1-20.
- Paris, C. (1997). *Diccionario biográfico de la danza*. Madrid: Librería Deportivas Esteban Sanz.
- Platón. (1997). *La República o El Estado*. Madrid: Austral.
- Platón. (1999). *Diálogos VIII. Leyes*. Madrid: Editorial Gredos.
- Platón. (2006). *La República*. Madrid: Austral.
- Powers, R. (15 de abril de 2018). *Dances of the Baroque Era*: Stanford University. Obtenido de Stanford University: <https://socialdance.stanford.edu/Syllabi/baroque.htm>.
- Restrepo, C. (2008). El cuerpo del espíritu. Consideraciones sobre la concepción del cuerpo en Hegel. *Discusiones Filosóficas*. Año 9 N° 13, julio - diciembre, 25-43.
- Rocha de la Torre, A. (2000). El cuerpo como centro de interpretación: una aproximación a la concepción nietzscheana. *Universitas Philosophica* 34-35, 159-178.
- Salazar, A. (1994). *La danza y el ballet*. México: Fondo de Cultura Económica.

- Seel, M. (2010). *Estética del aparecer*. Buenos Aires: Katz editores.
- Segal, L. (31 de Marzo de 2019). *Five things I hate about ballet*: Los Angeles Times. Obtenido de Los Angeles Times: <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-aug-06-ca-primer6-story.html>.
- Sierralta, C. (7 de Mayo de 2019). "*Un bailarín de ballet debe tener oído musica y un gran sentido del sacrificio*": Fernando Montaña: El Espectador. Obtenido de El Espectador: <https://www.elespectador.com/cromos/estilo-de-vida/un-bailarin-de-ballet-debe-tener-oido-musical-y-un-gran-sentido-del-sacrificio-fernando-montano-articulo-854314>.
- Sparshott, F. (1982). *On the Question: Why Do Philosophers Neglect the Aesthetics of Dance?* Dance Research Journal, Vol. 15, No. 1, 5-30.
- Sparshott, F. (1983). *The Missing Art of Dance*. Dance Chronicle, 164-183.
- Tatarkiewicz, W. (1963). *Two Philosophies and Classical Art*. The Journal of Aesthetics and Art Criticism, Vol. 22, No. 1, 3-8.
- The New Path. (1863). *Sculpture*. The New Path, Vol. 1, No. 8 , 89-92.
- Trott, E. (6 de mayo de 2018). *Francis Edward Sparshott*. Obtenido de The Canadian Encyclopedia: <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/francis-edward-sparshott/>.
- Vanegas Zubiría, C. M. (2016). *La apariencia (Schein) en las Lecciones sobre la estética. Estudios filosóficos*. Universidad de Antioquia, 35-55.
- Vattimo, G. (1985). *Introducción a Nietzsche*. Barcelona: Ediciones Península.
- Wikipedia. (14 de junio de 2019). *Aleksandr Pushkin*: Wikipedia. Obtenido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/Aleksandr_Pushkin.
- Wikipedia. (6 de mayo de 2018). *Aloys Hirt*: Wikipedia. Obtenido de Wikipedia: https://en.wikipedia.org/wiki/Aloys_Hirt.
- Wikipedia. (9 de septiembre de 2018). *El burgués gentilhomme*: Wikipedia. Obtenido de Wikipedia: https://es.wikipedia.org/wiki/El_burgu%C3%A9s_gentilhombre.
- Wiles, D. (2013). *Greek Theater Performance An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press.