

UNA EXPERIENCIA DESDE LA DANZA: HACIA EL RESCATE DEL CUERPO Y LA CREACIÓN DE LOS PRESENTES IMPOSIBLES¹

Hillary Scarlett Anderson/María Fernanda Jara Rodríguez¹ ■

Resumen: Deseamos aportar una perspectiva íntegra de nuestro proceso formativo a partir de una práctica artística como lo es la danza, y las inquietudes suscitadas durante nuestra formación filosófica acerca de la relación filosofía-danza; en otras palabras, la relación entre nuestro pensamiento y cuerpo. En ese sentido, el presente trabajo es el aperitivo de una investigación que iniciamos teniendo en cuenta nuestra experiencia en el Grupo Representativo de Danza Española y Flamenca de (GRI) la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia (UPN) y la formación académica como licenciadas en filosofía. Asimismo, queremos compartirles lo aprendido en este tiempo y lograr transmitirles la síntesis de lo adquirido en muchos ensayos y presentaciones habidos y por haber. Esperamos que les lleguen las risas, la tensión, los esfuerzos, el dolor corporal, nuestras reflexiones, la vitalidad, las sensaciones; en fin, los ojos de cada quien.

Palabras clave: DANZA - FILOSOFÍA - METAMORFOSIS

¹Ponencia presentada en el IV Coloquio Interno de la Licenciatura en Filosofía "Aprender con y desde otras voces", llevado a cabo del 25 al 27 de octubre de 2016 en la Universidad Pedagógica Nacional de Colombia, Bogotá, D.C.

■ Facultad de Humanidades,
Universidad Pedagógica
Nacional de Colombia, Sede
Bogotá, D.C.

Contacto:

dfl_handerson339@pedagógica.edu.co

fernandajara7@gmail.com

Introducción

¿Es que no sabéis que hace poco, muy temprano,
me sorprendió Cármenes ahí presente bailando?» [Sócrates]
«Sí, ¡por Zeus!», dijo Cármenes,
«y al principio quedé atónito temiendo que estuvieras loco (...)»

Jenofonte, *El Banquete*.

En *El Banquete* (1993) de Jenofonte, encontramos a un Sócrates que es objeto de burla al manifestar su interés por aprender a bailar y que es señalado de loco al ser sorprendido bailando. Pero, ¿por qué su interés por la danza causa burla?, ¿por qué es señalado de loco? Pareciera que la burla hacia Sócrates y el ser tomado por un loco, se debe al hecho de que la danza es considerada como un asunto “poco serio” o “poco filosófico”; tal como se menciona en *El Banquete*: “En ese momento todos se echaron a reír, y Sócrates, con gesto muy serio, les dijo: «¿Os reís de mí? ¿Acaso porque quiero ejercitarme para tener salud o comer y dormir más a gusto (...)?»” (Jenofonte, 1993, 315-316). No obstante, a pesar de las burlas de los otros interlocutores hacia Sócrates, él con su gesto de seriedad al referirse a la danza denota la importancia del asunto, ya que, como él mismo menciona, es a través de ésta que se puede ejercitar todo el cuerpo para mantenerlo en equilibrio y mejorar sus condiciones físicas.

La imagen del filósofo que se interesa por la danza tiene como indicio la preocupación por el cuerpo. Esto nos permite entrever un primer acercamiento entre danza y filosofía, entendiendo que esa relación no se da entre un filósofo que pregunta por la danza y la estudia para conceptualizarla, sino de un filósofo que se cuestiona y relaciona con ella, con el fin de «conocerse a sí mismo» por medio de la pregunta y de su cuerpo. Así pues, la imagen de un Sócrates que indaga y danza, nos remite a lo señalado por Valéry a propósito de la danza: “La danza es «poesía general de la acción», pero también acción filosófica plena, potencia capaz de convertir cada paso en una «interrogación sobre el ser»” (como se cita en Huberman, 2008, 27-28). Esa «interrogación sobre el ser» que

menciona Valéry y ese querer conocerse a sí mismo que quizá Sócrates buscaba al danzar, nos permite encontrar otro punto de convergencia entre filosofía y danza: el movimiento y el conocimiento de sí.

Tanto en la filosofía como en la danza, el movimiento y el conocimiento de sí se encuentran presentes. Por un lado, en la labor filosófica, el interrogarnos hace que nuestro pensamiento esté en un constante movimiento con nosotros mismos y con el mundo que nos rodea. Por otro, la danza nos invita al movimiento, a sentir con cada uno de nuestros sentidos; a interrogarnos, a conocer y ser conscientes de nuestro cuerpo. Así pues, la danza y la filosofía no son dos ámbitos totalmente alejados uno del otro, sino que, al contrario, el movimiento del pensamiento y del cuerpo se convierten en uno solo para hacernos seres más completos, para permitir conocernos.

En ese orden de ideas, este texto es el aperitivo de una investigación que iniciamos a partir de nuestra experiencia en el Grupo Representativo de Danza Española y Flamenca de la Universidad Pedagógica Nacional (GRI), y nuestra formación académica como licenciadas en filosofía. Por tal motivo, en este escrito no pretendemos adaptar un pensamiento filosófico a la danza, es decir, no pretendemos buscar dentro de la teoría filosófica un pensamiento que nos permita explicar la danza, particularmente la danza flamenca; sino que, por el contrario, lo que queremos es explorar las posibles relaciones entre el sentir flamenco y el pensar filosófico. El querer explorar los lazos que se tejen entre danza y filosofía, nace del movimiento del cuerpo en un acto extra cotidianidad -como los ensayos o presentaciones del GRI-, en cuya dimensión nos interrogamos por: ¿lejos de la consideración de un virtuosismo² cómo cambia el pensamiento y el cuerpo en un proceso de aprendizaje? ¿Cómo se llega a la interiorización de una técnica? ¿Tengo un cuerpo o soy un cuerpo? ¿Cómo se evidencia en la danza el ser, pensar y sentir? De este modo, a continuación intentaremos dar respuesta a algunos de estos interrogantes.

Hacia una metamorfosis del cuerpo

Antes de cualquier proceso artístico se posee un cuerpo que no está preparado

²Entendemos por virtuosismo, al genial bailarín, quien parece haber nacido sabiendo.

para asumir los nuevos retos que le presenta una disciplina. Así contemplaremos aquí una clase de cuerpo “viejo” u anterior que funciona bajo las dinámicas de lo maquínico, a este le denominamos *cuerpo habitual*.

La relación con el *cuerpo habitual* nos habla de un cuerpo útil que sirve para ejecutar una acción. El cuerpo, en el modo cotidiano, pareciera ser vehículo de una intención y un pensamiento. Para ilustrar esta idea, en nuestra rutina diaria ejercemos distintas acciones con nuestro cuerpo que han sido mecanizadas, son actos que de cierta forma ya *sabemos*, pero dicho saber es saber sin conciencia, saber que deviene de costumbre y repetición de *lo mismo*; así, utilizamos nuestro cuerpo para dirigirnos de un lugar con el fin de llegar a otro sitio, no de desplazarnos por ejercer y disfrutar la mera acción del movimiento, o en actos como cepillarse los dientes, alimentarse, etc. En el *cuerpo habitual* pareciera que se persigue un fin de tipo práctico, en el cual se obtiene un beneficio a corto plazo. Ahora bien, la danza brinda la oportunidad de situarnos en el cuerpo desde un modo alejado de lo habitual, pero partiendo desde esa cotidianidad para entender el cambio.

Durante el proceso de formación en la danza se padece un cambiar de cuerpo o como Valéry lo menciona una “metamorfosis” del bailarín³ (citado en Huberman, 2008). Cabe aclarar que esta definición dista, en lo que a nosotras confiere, desde el virtuosismo de un intérprete a la práctica danzante de alguien que no ha recibido clases desde la más tierna infancia, quien apenas comienza dicha travesía en la adultez. Podríamos sintetizar en la consigna, de que una cosa es hablar de la “metamorfosis” durante la representación del baile que ejecuta un bailarín⁴ en su experticia y otra es la “metamorfosis” que constata el proceso de un aficionado, es decir, de alguien que no es un experto. El cambio corporal al que nos referimos, remite no sólo a un cambio de las formas, sino que presenta la dificultad en el aprendizaje de la habilidad dancística en el flamenco, dicha dificultad está en consonancia con lo expuesto en Zaratustra en el discurso de las tres transformaciones: el camello, el león y el niño. Recordando algunos fragmentos de este pasaje, con el fin de luego dar paso a la relación con la “metamorfosis” o el cambio del cuerpo, acudimos a las letras de Zaratustra:

³Por bailarín se comprende como aquel que aprende una técnica dancística, el que va a una escuela de danza (tiene una educación formal).

⁴La palabra bailar es una expresión propia de la danza flamenca que se refiere a aquella persona que no tiene precisamente una educación formal, danza flamenco por tradición familiar, y goza de un talento natural.

Os indico las tres transformaciones del espíritu, la del espíritu en camello, la del camello en león y la del león en niño (...) el camello cargado se interna en el desierto, se interna él en su desierto. Más en pleno desierto tiene lugar la segunda transformación: la del espíritu en león ansioso de conquistar libertad y mandar en su propio desierto (...) ¿Para qué es menester el león en el espíritu? ¿Por qué no basta la bestia sufrida que se resigna, sumisa y reverente? Establecer valores nuevos -he aquí algo que ni aun el león es capaz de hacer; pero conquistar libertad para nueva obra- esto sí que puede hacer (...) Es el niño inocencia y olvido, un nuevo comienzo, un juego, una rueda que echa a girar espontáneamente, un movimiento inicial, un santo decir sí. Para el juego de la creación, hermanos, se requiere un santo decir ¡sí! El espíritu quiere hacer ahora su propia voluntad; perdido para el mundo, se conquista ahora su propio mundo (Nietzsche, 1994,28-30).

Así pues, la relación que se da entre las transformaciones descritas por Nietzsche y la “metamorfosis” del cuerpo, es posible visibilizarla, en un primer momento, en el desierto mencionado en Zaratustra. En el desierto, ante la imposibilidad que su cuerpo limitado le opone, se encuentra el aprendiz (camello) iniciando su travesía en la danza, quien lleva su propia carga, dificultándosele tan siquiera coordinar un brazo con el pie contrario, pensar los sonidos, y escuchar la música. La concentración está en la escucha de ese único cuerpo, quien quizás antes no había ejercido dicha presión sobre sí mismo, este *único* cuerpo siente la frustración de su propia carga, su cuerpo, puesto que los movimientos impuestos no se dan con naturalidad; el camello avanza y espera temeroso en su proceder. Luego, ese aprendiz quien le pesa su propio cuerpo, que es generador de carga en esta etapa, deprendiendo el padecimiento, no se resigna ni se vence ante la imposibilidad de realizar los movimientos, por el contrario, esto proporciona fuerza y valor para continuar aprendiendo, lo que lleva a un incansable deseo de mandar en su propio *habitus*, transformándose así en el león nietzscheano. De este modo, los imposibles se vislumbran en el horizonte, gracias a una repetición continua, a un esfuerzo. Repetición que lejos de ser una repetición de lo *mismo*, aparece como repetición de lo *diferente*, debido a que cada práctica desarrollada en el ensayo, potencia el cuerpo, expande los sentidos, fuerza los músculos, agudiza la mente y traslada los pensamientos. Esa potencia del cuerpo, a su vez, se convierte en una restricción activa del cuerpo, que significa la imposición, el esfuerzo, y que tiene como elemento fundamental la lentitud, la cual convierte un acto rutinario en algo extra-cotidiano. Alain Badiou (s.f) se refiere al aspecto activo de la voluntad que libera al cuerpo que conduce a la *ligereza*: “¿Qué es la ligereza? decir que es la ausencia del peso no nos lleva muy lejos. Por *ligereza* (...) se puede entender como un cuerpo en estado de desobediencia a sus propios impulsos (...) exige un

principio de lentitud” (p.3). Así, el león afirma la *libertad*, apropiándose de su propio desierto, asumiendo su *carga* más ligera, dirigiendo su ruta hacia el disfrute. El león que afirma su *libertad* regresa a la infancia, lo cual no se propiciaría sin la carga que se hace más liviana; no por su efectual abandono, en un lastre pasivo en el que no se ejerce peso, sino por el movimiento activo de la desobediencia.

Lo anterior, nos lleva a la siguiente transformación: de aprendiz a intérprete, es decir, de león a niño; transformación que se da por la inocencia caracterizada en el olvido, posibilitando así la creación, el juego, “el ejercer una propia voluntad”. El niño surge cuando aquello que parecía imposible se ejerce desde el olvido, que parte desde un *no saber*, que consiste en la apropiación de la técnica. El cuerpo asume cierta libertad al practicar la técnica que ha sido interiorizada, otorgando el disfrute del movimiento, hasta el punto de no recordar su verbalización al momento de ser expresada y enseñada a otro agente. Ese *no saber* al que hacemos referencia nos remite a la noción de *maestro ignorante* mencionada por Rancière, al respecto Bardet (2012) señala:

Entonces, el no virtuosismo tendría a deshacerse del lugar del especialista, del experto: ¿Una ignorancia? (...) el método del ignorante no es una falta de trabajo y requiere por el contrario un esfuerzo particular. El maestro ignorante, que no posee el virtuosismo del conocimiento ni la pericia del experto, es un actante: enseñar lo que uno mismo no sabe exige un esfuerzo dirigido por la atención. -Alejándose de la pericia del experto, el maestro ignorante- se dirige hacía cualquiera (p.68).

Ahora bien, el aspecto creativo del niño en la danza no sólo se restringe al campo de la puesta en escena sino que también, el enseñar lo aprendido e interiorizado, y, posteriormente, olvidado, implica un acto creativo. Así, el proceso creativo desde el *maestro ignorante* se da en la medida que se traduce, una vez más, en términos racionales, tecnificados, entendibles, en forma gramatical, sonora o en una composición de imágenes, lo que ya se sabe de forma automática pero se ignora o se ha olvidado técnicamente. Este proceso creativo, es decir, el enseñar lo que se sabe pero que de cierta manera se ignora, conlleva a nuevas formas de entender el mismo objeto, a la exteriorización de lo aprendido que se

comparte con los otros. Entonces, la etapa del niño ha llegado, puesto que ya no se está en el propio desierto y en un único cuerpo, el niño está en el ahora, es olvido constante del mundo “se pierde del mundo y crea el propio” en la medida que se sumerge en el tiempo presente, en un aquí y un ahora consigo y con otros, quienes también han cedido su cuerpo como lugar musical.

En ese sentido, la metamorfosis es la superación de lo que en el movimiento del camello representaban los *presentes imposibles*, un estado en el que todo cuesta y alcanzar un virtuosismo está fuera de las posibilidades actuales.. Sin el paso por las etapas, la metamorfosis del cuerpo en una especie de olvido y nicho de creación, no sería posible.

Interiorización de la técnica y el tambaleo del pensamiento

En la metamorfosis el movimiento del propio cuerpo transmigra al movimiento del pensamiento, que se traslada de lo racional a lo sonoro. La toma de conciencia de las partes del cuerpo, en variadas ocasiones fruto de ensayos y dolorosos ejercicios físicos, no es solipsista, puesto que en la danza flamenca, el conocimiento de uno, implica el reconocimiento de unos otros tanto los que *están* en el momento actual, en tanto que espacio, como de otros ausentes (referente al tiempo y a un sentir histórico inscrito en la música, marcado por un cierto anacronismo). En el *conocerse a sí mismo*, en una meditación corporal, se conoce el potencial del cuerpo, lo que es capaz de hacer; un cuerpo como instrumento musical, que es música consigo y con otros, y en tanto que música, un cuerpo con tiempo y pausa. El tiempo lleva implícito la búsqueda de pausas, contrastes (contra tiempos) y está inundado de instantes en los que se encuentra como condición de creación el ubicarse en el aquí y el ahora. El aquí-ahora, es el lugar de encuentro para estar en mí cuerpo y con otros cuerpos, lugar de *habitus* de la música, donde los cuerpos son resonancia interna, ecos y prolongación del tiempo y el espacio.

Referente a ese bailar con otros, la pieza coreográfica se hace esencial para pensar si acaso que la singularidad del sujeto se pierde en una cierta marcha de lo que parecen ser pasos igualitarios carentes de propiedad interpretativa. Se podría caer en la desafortunada creencia de que debido a que cada movimiento está delimitado bajo un tiempo determinado y una posición fija, no

existe cabida para la expresión propia; no obstante, lo cierto es que entre más rigor se le propicie a un cuerpo, este poseerá más oportunidades que no han sido exploradas en la cotidianidad, se le brinda un nuevo campo de entrenamiento. A pesar de que se danza, en ocasiones en un mismo tiempo o bajo una composición coreográfica, lo singular no se extingue, de ahí que surja la inquietud respecto a cuál es el elemento que diferencia un danzar de otro, pese a que cada integrante del grupo este ceñido bajo un orden.

La interpretación de una coreografía se asemeja a la restricción de palabras que ocurre en el ejercicio riguroso de la memorización de un texto en teatro. El actor debe memorizar con el cometido de brindar vida y voz al personaje, dejar que él hable en el cuerpo del actor mediante la interpretación, la cual implica generar intenciones, emociones, acciones, un algo que contiene vida. La memorización del texto en teatro, restringe al actor, pero en esta restricción crea un margen de creación, pues es algo que se escapa de la cotidianidad, y al escaparse de lo rutinario, crea un bucle o un *eterno retorno de lo diferente* cuando se ensaya una y otra vez la escena predispuesta. La coreografía y el texto son semejantes a lo que ello confiere; en la memorización, consecución, repetición, *en vivir una y otra vez lo mismo* que al tiempo nunca, en esencia, es lo mismo. Ese bucle en el tiempo representa simultaneidad de movimientos que se escapan a la conciencia en el manejo del cuerpo habitual.

En la coreografía cada quien tiene una forma de interpretar la composición coreográfica. Bailar en grupo, como ya se ha mencionado, no significa homogeneizar, pese a que lo que se está haciendo sea igual para todos, una misma enmarcación, un *caminar común* o un *caminar como todo el mundo*. Bardet (2012) nos dice al respecto:

El *cómo* no es imitativo (encontrar el caminar que se asemeja, idéntico, al cliché de caminar), ni representativo (caminar para los otros, en lugar de los otros, caminar normal que representa el caminar para todos), el *cómo* de la distribución de los lugares, como cada uno o cada una podría caminar, un «cualquiera» al mismo tiempo singular y común. (p. 77).

Una de las formas de dicha singularidad señalada por Bardet, se evidencia en la danza flamenca al momento de aprender una técnica y en el cambio que realiza el pensamiento en el proceso de traducción de la misma; es decir, en el

paso de un *saber* al *no saber* (Huberman, 2012) en cada uno de los danzantes. En este caso, ese *no saber* es el mismo del *maestro ignorante*, el cual se propicia en los estudiantes cuando se ha interiorizado un sonido y unos movimientos inconscientemente, pero que causan dificultad al intentar volver a ellos de modo racional. Entonces, una vez más, se hace necesario un proceso de traducción para enseñar a otros, para compartir o tecnificar lo aprendido nuevamente con sus nombres, número de veces y orden en el tiempo, cuyo proceso implica regresar a una especie de desintegración de la melodía y desfragmentación del pensamiento. Asimismo, la singularidad es notable en cada cuerpo que habita en el espacio, en los sentimientos que afloran al ejercer la práctica, en la escucha de la música o lo que no se expresa.

Así pues, cada cuerpo logra vencer lo que antes de iniciar el proceso significaba lo *imposible*: un estado en lo que todo cuesta, en el que la frustración se hace presente, en el que el sujeto se encuentra solo con las cargas que su propio cuerpo y pensamiento le han conferido desde la práctica del diario hacer cotidiano, pasando así desapercibida la posibilidad de que cuerpo y pensamiento sean otros. Así, esa brecha entre lo que ahora es posible y antes era inimaginable, con cada paso, se estrecha un poco más. Al bailar se alcanza aquel reto del que le provee la danza al cuerpo y que hace tambalear al pensamiento con sus rápidos giros, lo marear, le produce vértigo, angustia y gozo al tiempo, quedándole al pensamiento no más remedio que el de rendirse al servicio de la escucha, de la música, del movimiento de su cuerpo para calmar los ánimos, alivianarse. Pronto el pensamiento se transforma al compás del cuerpo en bailarín, en un pensamiento que lejos de abandonar la racionalidad se une con ella para transformarse en sonidos, en música, *en rea-pitares*, en *zapateaos*, en movimientos coordinados, en un sentir. El pensamiento, al igual que el cuerpo, comienza a cambiar, “padece el mal de la “metamorfosis””, todo a causa de la danza; en nuestro caso la danza flamenca.

Consideraciones finales

El bailar nos permite conocer un otro de nosotros sin que ese otro diste de lo que somos, un otro que abandona la cotidianidad para sumergirse en la posibilidad de conocer su ritmo, su sentir, su pensar, su cuerpo; en últimas,

conocerse así mismo a su vez que conoce a otros. De ahí que la danza esté lejos de ser un asunto “poco serio” o “poco filosófico”, pues lo que la danza suscita es a la interrogación y al conocimiento de nuestro propio ser. Suscita una “metamorfosis” en nuestro cuerpo y pensamiento. Pero ¿cómo se da ese cambio? Como se señaló a lo largo de este texto, el cambio en el cuerpo y en el pensamiento, desde nuestra experiencia con la danza flamenca, de quien práctica una danza, se da en la medida que el cuerpo deja de ser el vehículo del pensamiento para realizar una acción y se convierte en su propio vehículo. Asimismo, la transformación del pensamiento es visible en cuanto ya no es el pensamiento propiamente racional (el de los conceptos, argumentos, ideas, etc.) el que al estar en escena o en un ensayo entra en juego, sino que es el pensamiento en sonidos, en música y en imágenes el que se activa para hacer de la experiencia dancística todo un sentir.

El cuerpo y el pensamiento pasan así por todo un proceso metamórfico. El primero, al pasar de un cuerpo habitual irreconocible para sí mismo a un cuerpo que se reconoce y es consciente de sus movimientos, de sus acciones más allá de la cotidianidad. En el caso del segundo, se pueden identificar tres momentos de la *metamorfosis*: la racionalización, la interiorización y la creación. El primer momento se puede ilustrar con lo siguiente: en el proceso inicial de aprender, por ejemplo, un movimiento, se requiere de una racionalización de éste, de entenderlo para poder realizarlo. Este proceso inicial, nos lleva al segundo momento, pues en el proceso de entender ese movimiento es necesario ensayarlo continuamente hasta interiorizarlo, hasta convertirlo en algo tan nuestro que ya no tengamos la necesidad de pensar para hacerlo. El tercer momento, se entiende en dos sentidos: 1. Al interiorizar la técnica se pone en juego la creación para realizarla de formas distintas tanto en la puesta en escena como en el ensayo mismo. 2. Al interiorizar la técnica y pasar desapercibida, el querer enseñarla o volver a traducirla requiere de un acto creativo para regresar a lo aprendido técnicamente. Puesto así, la *metamorfosis* del pensamiento y del cuerpo pareciera que nos conduce a un *eterno retorno de lo mismo*; no obstante, cabe aclarar que dicha metamorfosis no es igual todo el tiempo, ya que con cada ensayo y cada presentación, el pensamiento y el cuerpo conocen nuevos sonidos, movimientos, posiciones; nuevas formas de sentir e interpretar. De esta manera, el cuerpo y el pensamiento en la danza

la danza se convierten en uno solo, siendo que en la danza ya no se es un sujeto que tiene un cuerpo sino que se es un cuerpo, cuerpo que danza, piensa y siente.

Finalmente, queremos compartirles un fragmento del sentir y pensar de esos cuerpos -el de nuestra maestra, nuestros compañeros y el nuestro- que hacemos parte del Grupo Representativo Institucional de Danza Española y Flamenca Alma Amarí de la UPN.

Instrucciones para morir en el intento: volar y ser aire

La danza suscita al intrépido, quien osa acecharla: un duelo. El duelo no tiene más fin que el trayecto, más recompensa que hallar el éxtasis, más anhelo que seguir soñando y esperanza de tener alas en los pies. Una vez que usted tiene alas, la danza quien acecha y seduce a la vida, realza el vigor de lo que parece imposible, ella afronta la siguiente etapa del enfrentamiento y le proporciona como arma la generación de valentía ante retos como andar con los pies, las manos y los brazos en simultáneo movimiento, mientras, una vez coordinadas las plantas con el compás de la música, se dispone un abanico al viento, la lucha con las castañuelas, si es que acaso la perseverancia vence a las amadas para que por fin al unísono con el fluir de los dedos, se deslicen y resuene al riapiatar- en un ejercicio de disociación del cuerpo, la concentración ha de ser máxima, la atención reside en cada suspiro, en cada nota, sube desde los pies, realiza un demiplie, luego se entona como un cisne, llega a su pecho, asciende por su cabeza, entonces debe estar en el aire pero con los pies firmes. El combate resulta que ya no es un enfrentamiento, tan sólo una apariencia, tal velo se echa al olvido cuando el intrépido se entrega a la danza, entonces ya no importa si se ignora que paso era el proceder correcto, se ha convertido en una caricia, en una dulce rebeldía. El danzante ha muerto para vivir...

Bibliografía

- Anderson, H. S. (2016). *Perspectivas cuerpo y danza. Entrevista a los integrantes del GRI, Universidad Pedagógica Nacional* [Archivo de video]. Copia en posesión del autor.
- Badiou, A. (s.f). *La danza como metáfora del pensamiento*. Recuperado de <http://www.mxfractal.org/RevistaFractal50AlainBadiou.html>
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires: Cactus.
- Cifuentes, L. A. (2000). Cuerpo y filosofía en el Zaratustra de Nietzsche. *Universitas Philosophica*, 34-35, 179-207.
- Escudero, M. C. (2013). *Cuerpo y danza: una articulación desde la educación corporal* [Tesis de maestría]. Universidad de la Plata, Argentina.
- Humberman, G. D. (2008). *El bailaor de soledades*. España: Pre-Textos.
- Jenofonte. (1993). *Banquete*. Madrid: Gredos.
- Nietzsche, F. (1994). *Así habló Zaratustra: un libro para todos y para nadie*. Bogotá: Panamericana.
- Sourieau, E. (2008). *Diccionario Akal de Estética*. Madrid: Ediciones Akal.
- Valéry, P. (S.f). *Filosofía de la danza*. *Revista de la Universidad de México*. Recuperado de http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/15189/public/15189-20587-1-PB.pdf