

La noción de cuerpo y movimiento en la danza, según el punto de vista de la filosofía política de Baruch Spinoza y la educación artística en Colombia

Joséphine Aruma Ríos Padilla¹.

Introducción

El presente trabajo investigativo es resultado de la revisión y el rastreo de la noción de cuerpo y movimiento en la danza, siguiendo el punto de vista de Baruch Spinoza en la *Ética demostrada según el orden geométrico*, para poder poner en cuestión dicha noción en el campo de la política curricular vigente de la educación artística formal en Colombia². Así, el presente trabajo investigativo nos lleva a la pregunta ¿de qué manera es posible poner en cuestión la noción de cuerpo humano y movimiento establecido en la enseñanza de la danza en el campo de la educación artística básica en Colombia, según la noción de cuerpo humano y movimiento de Baruch Spinoza, con el objetivo de mostrar la trayectoria pedagógica que daría lugar a cuerpos menos duros y pesados, por cuerpos blandos y fluidos?

1 Licenciada en Filosofía e Historia. Estudiante de Licenciatura en Educación Comunitaria con énfasis en Derechos Humanos Universidad Pedagógica Nacional. Estudiante de Maestría en Educación UGC. Hace parte del Grupo de Investigación Filosofía, Educación y Pedagogía y del Semillero Puntos de vista entre filosofía y educación/Licenciatura en filosofía. Facultad de Educación-UGC. 2020.

2 Este estudio se hace a partir de los lineamientos curriculares de educación artística en Colombia del Ministerio de Educación Nacional, los cuales están vigentes a partir de 1993.



Según el resultado de este estudio, existe una diferencia instrumental entre la noción de cuerpo y movimiento en la danza hallada y construida según el punto de vista de Baruch Spinoza y según el punto de vista de la política curricular. Por un lado, el Estado colombiano, según la orientación curricular hace uso instrumental y simbólico de las nociones de cuerpo, movimiento y expresión artística cuando las pone al servicio de la enseñanza y el aprendizaje del lenguaje y la competencia comunicativa en la práctica escolar, con el objetivo de estimular prácticas sociales y culturales tolerantes, con sentido ciudadano y aprecio estético. Así mismo, El Ministerio de Educación Nacional [Mineducación], concibe la danza como un campo de formación para alcanzar una noción de ser humano capaz de comportarse adecuadamente en la sociedad, y para alcanzar fines morales. Por otro lado, Baruch Spinoza³ concibe un cuerpo en tanto modo de ser, capaz de afectar y ser afectado de muchas maneras, cuya potencia puede aumentar o disminuir en razón de las afecciones. Considera el movimiento como la singularidad misma del cuerpo. Así mismo, desde el punto de vista de Spinoza, es posible pensar la danza como un cuerpo que puede componer con el cuerpo humano.

Esta distancia consiste en el cuerpo en tanto modo y manera de ser, frente a un cuerpo como organismo viviente; el movimiento como fundamento de singularidad de los cuerpos y de la composición de infinitos, frente a la noción de movimiento como medio de expresión del cuerpo; de la danza como potencia, frente a la danza como herramienta de comunicación y patrimonio cultural. Así, la preocupación investigativa está centrada no solo en el cuerpo sino también en la manera como se educa y se forma el cuerpo en el campo de la educación básica, y como se pone en circulación un discurso que se presenta como un instrumento de formación ciudadana, y de relaciones de comunicación.

La política curricular concibe el cuerpo como la primera y única posesión humana mediante la cual son posibles la creación de relaciones humanas y relaciones con lo que coexiste con determinado cuerpo, de manera que se pueda entrar en diálogo con el mundo en general. Bajo esta perspectiva, el cuerpo es algo vivo

3 Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, (España: SARPE, 1984).



que ocupa un lugar en el espacio, lo cual no implica cosificación, ni ceñir su multiplicidad de posibilidades en el mundo en el que se encuentra, respondiendo a una de sus particularidades que es generar lazos relacionales. Pues bien, en el marco de estos lazos relacionales, se reflexiona acerca de la relación del cuerpo con lo artístico.

La política curricular concibe el arte como propio de la esencia misma del ser humano, la cual no es otra cosa que el empeño por el conocimiento, la creación, la transformación y la comunicación⁴. De manera similar, se concibe que el ser artista y el ser ciudadano son juntas cualidades innatas del ser humano. En consecuencia, la potencialidad del artista en la educación está mediada por el propósito de enseñar a pensar, mediante la inteligencia, en la que se involucra el ejercicio cognitivo. De ahí que, la estética sea una disciplina que puede aprenderse y enseñarse en correlato con las costumbres y formas de vida de los estudiantes.

Se comprende entonces que, el arte es una orientación que dirige lo innato del ser humano y la capacidad comunicativa. Así, el arte nace no como arte en sí mismo, sino como empeño del humano en tener conocimiento y poderse comunicar, en esa medida, el arte es una herramienta del lenguaje para facilitar la comunicación de los individuos y las culturas.

De ahí que, para que el cuerpo se constituya en una relación con el arte, el cuerpo debe considerarse como aquel capaz de ejecutar labores artísticas reuniendo habilidades motoras y habilidades intelectuales, sin que esto suponga una subordinación de las capacidades motoras respecto a las intelectuales y cognitivas, pues el Mineducación, sostiene que desde el cuerpo se siente y se piensa, relacionando el sentir con las emociones y los sentidos del cuerpo humano como tacto, oído y visión; y contempla el pensar desde el punto de vista cognitivo y de la inteligencia.

Por otro lado, la noción de cuerpo desde el punto de vista de Baruch Spinoza puede comprenderse como concepto que abarca a

4 Mineducación, "Lineamientos curriculares de Educación Artística", 1993, https://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-339975_recurso_4.pdf.



todos los cuerpos -no solo a los cuerpos humanos, y el cuerpo en tanto que cuerpo humano. Para Spinoza⁵, el cuerpo es un modo mediante el cual el atributo de la extensión de Dios⁶ se expresa de una manera cierta y determinada. Se entiende el atributo como aquello característico y propio, en este caso, de Dios. De ahí que uno de los atributos propios que conforman a Dios sea la extensión⁷. El atributo⁸ es también la comprensión que tiene un cuerpo de la extensión de Dios, para constituirse como cuerpo.

Entonces, el cuerpo es una extensión perteneciente a la constitución de una red de relaciones infinitas⁹. En consecuencia, la extensión es una amplitud de Dios, es un modo de ser de Dios, un modo de expresión. Así, el cuerpo humano es una manera de ser¹⁰ y no es un *medio* para generar lazos relacionales sino que *pertenece* a las relaciones porque su constitución depende exclusivamente de la composición de otros cuerpos, pues los cuerpos simples (los cuales se diferencian entre sí según sus movimientos, y sus velocidades) conforman individuos (aquellos que se diferencian en razón de las relaciones de composición), y estos conforman al cuerpo humano¹¹. Hay una vitalidad de pertenecer a la relación infinita y compleja de cuerpos. En consecuencia, no se trata de que el cuerpo humano esté rodeado por un mundo o por varios

5 Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, 1984.

6 Dios, continua Spinoza (1984), es una sustancia constituida por una infinidad de atributos que se expresan, así que se entiende como aquello que es en sí mismo y puede concebirse por sí mismo.

7 En tanto E2PropII "La extensión es un atributo de Dios o, dicho de otro modo, Dios es cosa extensa" (Spinoza, 1984, 69).

8 E1PropXDem "Un atributo es, en efecto, lo que el entendimiento percibe de una sustancia como constituyendo su esencia (*Definición 4*); y, por consiguiente, debe ser concebido (*Definición 3*) por sí mismo", 32.

9 Se dice relaciones infinitas en el sentido en el que cada cuerpo se constituye debido a otros cuerpos, y estos últimos, debido a otros cuerpos, y así todos se relacionan hasta la causa primera de lo que mueve a estos cuerpos para que se encuentren, es decir, hasta Dios.

10 Gilles Deleuze (2008) da una luz notable para comprender los modos de ser, en tantas maneras de ser. En la obra *En medio de Spinoza*, en la clase III *La distinción ética de los existentes*. *Potencia y afecto* viene afirmando que una ética, tal como la elabora Baruch Spinoza, es algo completamente distinto a una moral, en razón de que hay un lazo entre la ética y la ontología de Spinoza. Dice Deleuze que esta ontología se concibe bajo una sustancia única completamente infinita, que viene siendo el ser, distinta a los entes. Estos serán concebidos como *modos*, de esa sustancia infinita. Y el modo entonces, no vendría siendo bajo ninguna circunstancia, un ser, sino una manera de ser. Spinoza sostiene que no puede haber dos sustancias, y no hay nada que fuera de esta pueda concebirse como igual, por lo cual, los entes serán modos o maneras de ser de la sustancia completamente infinita.

11 Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, 1984.



cuerpos, sino que hay una relación necesaria de composición entre los cuerpos.

La composición de las relaciones en infinitud obedece a los efectos que entre los cuerpos se imprimen, y estos derivan del movimiento. El cuerpo humano se compone de otros cuerpos dados los efectos derivados de cuerpos exteriores que han sido movidos para componer relación con el cuerpo humano. De modo que, si el cuerpo humano se compone por otros individuos muy compuestos es porque éstos cuerpos han sido movidos por otros, de tal manera que haya una composición infinita.

Siguiendo esta noción, la relación de cuerpo humano y educación artística, no se soportaría solamente en un cuerpo humano con capacidades motoras y como ejecutor de labores artísticas, sino se sustentaría en un cuerpo en composición y en relación con el arte, en tanto es también cuerpo compuesto. Por esto, en el objeto de entrar en relación con la danza, el cuerpo humano no ejecuta unas labores sino que recibe la composición compleja de la misma, como componiendo una relación de intensidades¹². La recepción no es sinónimo de pasividad del cuerpo, por el contrario, se efectúan las afecciones, por medio de las cuales se aumenta o se disminuye, se secunda o se reduce la potencia de obrar del cuerpo¹³. El cuerpo humano es afectado por la composición compleja de la danza, ejerciendo o no un aumento de la potencia de obrar del cuerpo¹⁴, afirmando la disposición de afectación del cuerpo. En esta relación de afecciones hay un encuentro potente

12 Laurence Louppe, en *Poética de la danza contemporánea* (2011) usa la palabra componer a partir de *componere*, que significa disponer juntos. En la composición entre el cuerpo danzante y la danza, en esta monografía se reconocen como cuerpos muy compuestos que entrar en relación, semejante a este concepto de disponer juntos. Similar a esto, Louppe menciona que la composición en la danza parte “de una red misteriosa, visible o, invisible de intensidades y relaciones necesarias. De hecho, la composición en danza contemporánea se efectúa a partir del surgimiento de las dinámicas en la materia y no a partir de un molde predeterminado del exterior”, 196.

13 Baruch Spinoza, *Ética demostrada según el orden geométrico*, 1984.

14 Comprendiendo a la potencia del cuerpo como la capacidad que tenga éste para obrar sobre otros cuerpos, esto es, para ocasionar efectos sobre otros cuerpos. Lo que conlleva a que el cuerpo obre, según su potencia, ya sea que esté reducida o aumentada, estará efectuando su propia esencia, es decir todas las afecciones que produce un cuerpo sobre otro, darán cuenta de su propia esencia, de lo que es propio de sí mismo.



en el que el cuerpo humano o concretamente, el estudiante se halla en una atmósfera de relación conveniente con la danza.

Amo esta obra musical por cómo su cuerpo conviene con el mío, amo esta danza por como su cuerpo conviene con el mío. Entonces conveniente porque debido al encuentro, el estudiante se asume bajo la potencia de obrar inherente a sí mismo y a las afecciones que recibe del cuerpo exterior que aumentan o no su potencia de obrar, ocasionando causas adecuadas¹⁵. La potencia no dista en absoluto de la fuerza -por no decir capacidad- que tiene el cuerpo de afectar a otros cuerpos, así la potencia vendría siendo una cantidad de fuerza distinta y única que afirma lo que puede el cuerpo¹⁶. Por otro lado, obrar en tanto se ocasionen causas adecuadas, significa que la obra o la realización de los efectos que provoca determinado cuerpo humano sobre otro, envuelve en sí misma la naturaleza del cuerpo que obra. Es decir, la obra adecuada de un cuerpo es la muestra irrefutable de la composición compleja y la naturaleza misma del cuerpo que obra. Así, envolver la causa misma del efecto es generar una causa adecuada.

Siguiendo la línea discursiva de las afecciones y de la composición, no puede escaparse la noción de movimiento. Todos los cuerpos están en reposo o en movimiento y varían entre rápidos y lentos. En el pensamiento de Spinoza, el movimiento es causalidad de la relación de cuerpos y motivo de autenticidad, en tanto si un cuerpo está en movimiento o en reposo es en razón de que haya sido movido por otro cuerpo a determinado estado, y la distinción inédita del cuerpo es inherente al movimiento. De manera que, ni el cuerpo es un medio o herramienta para el movimiento, ni el movimiento es mera expresión del cuerpo (como sí lo sostiene la política curricular). El movimiento no opera en some-

15 Bien podría también surgir de ese encuentro causas inadecuadas, en las que la relación con la danza sea inadecuada, pues lo que surja de ese encuentro no daría cuenta por sí mismo de la potencia y naturaleza o mismidad del cuerpo humano, de quien obra. Sin embargo, se trata de eso, de buscar los cuerpos que convengan en el encuentro.

16 Gilles Deleuze (2006), sostiene la noción de potencia desde la comprensión ética de que los cuerpos no deben, sino que pueden, es decir, los cuerpos son definidos por lo que pueden y, en consecuencia, los entes, es decir, los modos de ser se vinculan a una escala cuantitativa de la potencia. Cada modo de ser tiene un grado de potencia distinto. Afirma Deleuze "La potencia no es lo que quiero; por definición, es lo que tengo. Tengo tal o cual potencia y es eso lo que me sitúa en la escala cuantitativa de los seres", 75.



timiento al cuerpo bajo un imperante comunicativo, porque en su máximo fin o en la cúspide del objetivo logrado, el movimiento tendría término, es decir en el momento en el que se supone se realiza la finalidad de la comunicación, el movimiento se agota, se desvanece, casi que desaparece.

Por el contrario, en preferencia a la vitalidad del cuerpo y a la importancia del movimiento podría surgir la concepción de no hacer de los lineamientos curriculares, por ejemplo, unos criterios de calidad de cara a un fin, fijando unas bases de conocimiento obligatorias, sino un inducir un perfeccionamiento de los movimientos y unas afecciones de cara al aumento de la potencia de obrar de los estudiantes en las relaciones con el arte. Esto aparece íntimamente ligado a los cuerpos en composición. En medio de la composición, y como particularidad de los cuerpos compuestos existen las variaciones de los mismos. El sello singular y propio de cada cuerpo -simple, diría Spinoza- es lo duro, lo blando y lo fluido¹⁷, en medio de los cuales hay una multiplicidad de relaciones que pueden convenir entre sí, pues cuando el cuerpo varía, compone relación con otros cuerpos. La educación artística en el campo de la danza podría pasar de concebir un cuerpo que comunique, a un cuerpo que en su multiplicidad de variación está constituido por una infinitud de relaciones, logrando así, no la efectuación y realización del cuerpo cuando alcanza un mínimo de comportamiento social y de comunicación, sino un cuerpo con mayor potencia de obrar, lo que implica un cuerpo más perfecto. Esto no tiene que ver con alcanzar los mínimos estéticos divulgados y propuestos por determinada sociedad, sino que tiene que ver con mayor posibilidad de variación y, por ende, de composición. Un cuerpo es tan perfecto cuanto más pueda variar, y en la medida de una multiplicidad de variaciones, habrá más relaciones compuestas. Esto significa, un cuerpo que es apto para un mayor número de cosas. Precisamente, el cuerpo en miras de perfección, busca conjugarse con todas aquellas afecciones y cuerpos que le convengan, en tanto estas afecciones y cuerpos exteriores pueden potenciarlo. Y desde luego, diferente a la noción de

17 E2AxIII "(...) Y, por tanto, llamaré duros los cuerpos cuyas partes se aplican unas sobre otras por medio de grandes superficies; blandos, aquellos cuyas partes se aplican unas sobre otras por medio de pequeñas superficies; y fluidos, aquellos cuyas partes se mueven las unas entre las otras", 83.



organismo viviente, la conciencia no tendría que ver solamente con un proceso cognitivo y de inteligencia, sino también con el conocimiento propio de la naturaleza misma del cuerpo, lo que es la composición misma del cuerpo, y también de la composición de cuerpos existentes en toda la cadena de causas infinita. Por lo que podría decirse que la conciencia, a partir de este punto de vista, es una autorrealización, que tiene que ver con la expansión del yo, con una conciencia de las implicaciones de las relaciones con otros seres, que resulta en un cuidado por mis relaciones y por los cuerpos y modos que conforman mis relaciones, como una forma de cuidado del sí mismo¹⁸. Por esto, una conciencia de sí mismo, sería también la conciencia sobre los cuerpos exteriores cuyas afecciones son. El cuidado de mis relaciones y de composición tiene que ver también con la idea fundamental en Spinoza sobre el hecho de que los cuerpos, en correspondencia a su naturaleza perseveran en su ser, o en su sí mismo. Perseverar no es nada distinto a la conservación. El cuerpo necesita de sus relaciones de composición para vivir, y desde luego, conformará las relaciones adecuadas que potencien el cuerpo e inmediatamente conserven su composición. Un cuerpo necesita para su vitalidad conservar las relaciones que le mantengan vivo¹⁹, porque de eso

18 Germán Ulises Bula (2017) es quien plantea la idea de autorrealización, teniendo en cuenta las implicaciones éticas de la autodeterminación, poniendo énfasis en “la posibilidad de integración con otros diversos y el desarrollo de individualidades internamente diversas, capaces de transformarse y acoplarse a otros sistemas”, 19.

19 Al respecto de la perseverancia en el ser y de buscar la conservación de las relaciones como conservación del propio cuerpo, cabe acudir a la afectuosa carta del filósofo y periodista André Gorz dedicada a su amor incondicional, Dorine Keir. Esta carta fue escrita por Gorz poco tiempo después de saber que su esposa tenía una aracnoiditis, una enfermedad degenerativa sobre la cual no existía ningún tratamiento. Luego de varios años de vivir la enfermedad, le fue descubierto un cáncer de endometrio. La carta fue terminada entre el 21 de marzo al 6 de junio de 2006. A continuación, se toman algunos fragmentos de la carta a fin de presentar que una posible muerte de un cuerpo, aun cuando su organismo sigue biológicamente vivo, puede tratarse de la desconexión con algunas relaciones fundantes en la composición. Sin determinadas relaciones el cuerpo puede verse destruido y, por ende, se ocasiona una especie de muerte. Por lo tanto, el cuerpo tiende a perseverar en su ser, provocando la composición con las relaciones convenientes, relaciones que, en lugar de destruirle, lo compongan y aumenten su potencia de obrar. “Acabas de cumplir ochenta y dos años. Has encogido seis centímetros, no pesas más de cuarenta y cinco kilos y sigues siendo bella, elegante y deseable. Hace cincuenta y ocho años que vivimos juntos y te amo más que nunca. De nuevo siento en mi pecho un vacío devorador que sólo colma el calor de tu cuerpo abrazado al mío”. (...) ¿Por qué estás tan poco presente en lo que he escrito si nuestra unión ha sido lo más importante de mi vida? (...)” (p.1). El filósofo cuenta como se conocieron y afirma “Me fascinaron tus andares de bailarina. Después, una noche, por casualidad, te vi de lejos cuando salías



del trabajo y bajabas a la calle. Corrí para alcanzarte. Ibas de prisa (...). Con poca convicción, te propuse ir a bailar. Simplemente, contestaste *sí, why not*. Fue el 23 de octubre de 1947 (...) No lo entendía. Ignoraba qué vínculos invisibles se tejían entre nosotros. (...) Pensamos en casarnos. Mis objeciones eran por principios, ideológicas. Consideraba el matrimonio una institución burguesa; (...) También decía: «¿Qué nos asegura que, dentro de diez o veinte años, nuestro pacto para toda la vida se corresponderá con el deseo de aquellos en quienes nos habremos convertido?». Tu respuesta era insoslayable: «Si te unes con alguien para toda la vida, ambos ponéis vuestra vida en común y evitáis hacer lo que pueda dividir o contrariar vuestra unión. La construcción de tu pareja es tu proyecto común, nunca acabarás de confirmarlo, de adaptarlo y de reorientarlo en función de las situaciones cambiantes. Nosotros seremos lo que hagamos juntos» (...) (p.5). Años posteriores a la enfermedad el autor señala a su esposa “Ya no tenías nada que esperar de la medicina. Te negaste a habituarte a la toma de analgésicos y a depender de ellos. Decidiste hacerte cargo por ti misma de tu cuerpo, tu enfermedad y tu salud; apoderarte de tu vida en lugar de dejar que la tecnociencia médica tomase el poder sobre tu relación con tu cuerpo y contigo misma. (...) La capacidad de entender tu mal y de hacerte cargo de ti misma te parecía el único medio para evitar ser dominada por él y por los especialistas que te transformarían en una consumidora pasiva de fármacos. (...) Me sorprendió que mi salida del periódico, tras veinte años de colaboración, no fuera penosa ni para mí mismo ni para los otros. Recuerdo haber escrito a E. que, a fin de cuentas, sólo me importaba una cosa: estar contigo. Me resulta inimaginable seguir escribiendo si tú ya no estás. Tú eres lo esencial sin lo cual todo lo demás, por importante que me parezca mientras estás ahí, pierde su sentido y su importancia. Eso te decía en la dedicatoria de mi último escrito. (...) Seguramente no estuve a la altura de (...) vivir plenamente en el presente, atento sobre todo a la riqueza en que consiste nuestra vida en común. Ahora vuelvo a vivir los momentos en que tomé esta resolución con un sentimiento de urgencia. No tengo mayor obra en mi taller. Ya no quiero -según la fórmula de Georges Bataille- «posponer la existencia para más tarde». Estoy tan atento a tu presencia como en nuestros comienzos y me gustaría hacértelo sentir. Me entregaste toda tu vida y todo lo tuyo. A mí me gustaría poder darte todo lo mío durante el tiempo que nos quede (...) Hace poco volví a enamorarme de ti una vez más y llevo de nuevo en mí un vacío devorador que sólo sacia tu cuerpo apretado contra el mío. Por la noche veo a veces la silueta de un hombre que, en una carretera vacía y en un paisaje desierto, camina detrás de un coche fúnebre. Es a ti a quien lleva esa carroza. No quiero asistir a tu incineración; no quiero recibir un frasco con tus cenizas. Oigo la voz de Kathleen Ferrier que canta «Die Welt ist leer, Ich will nicht leben mehr» y me despierto. Espío tu respiración, mi mano te acaricia. A ninguno de los dos nos gustaría tener que sobrevivir a la muerte del otro. A menudo nos hemos dicho que, en el caso de tener una segunda vida, nos gustaría pasarla juntos (p.19). Para el filósofo, aun cuando tuviera tan buena relación con la escritura y la filosofía, y tuviera otras muchas relaciones, aquellas en las cuales no estuviera su amada, ya no tendrían sentido alguno para él, no hallaría en ellas vitalidad, si la relación tan conveniente y potente con su esposa era destruida, posiblemente el resto de sus relaciones se verían destruidas. Ambos decidieron por el suicidio en el año 2007. Aunque parezca que el suicidio descomponga algunas relaciones, para él puedo haber sido una alternativa para permanecer en relación con su amor incondicional, para cuidar y conservar su relación más potente. Potencia, se puede tender aquí también, como el amor, tal como lo está diciendo Alain Badiou, al afirmar que “el amor es una declaración de eternidad que debe realizarse o desplegarse como pueda en el tiempo. (...) Por esta razón es un sentimiento tan intenso. (...) Renunciar al amor (...) sería un verdadero desastre (...). La vida, hay que decirlo, ¡sería absolutamente descolorida! Por tanto, el amor sigue siendo una potencia” (2008, 16).



se trata perseverar, componer relaciones que mientras potencien el cuerpo mantengan y enriquezcan la vida, y no generen destrucción alguna, se trata de buscar la composición.

El acto de conservación del propio cuerpo en la danza, implica pensar cuan colosal puede llegar a ser el cisma entre un movimiento que solamente se expresa mediante el cuerpo y entre un cuerpo no jerarquizado entre sus partes que se verifica y efectúa a causa del movimiento. La ruptura de la relación jerárquica implica acentuar y resaltar que todo individuo compuesto que conforma el cuerpo humano tiene fuerza en la danza y que no hay jerarquía entre determinadas partes del cuerpo. Por ejemplo, la cabeza puede tener un lugar de jerarquía privilegiado, al encargarse de los gestos del rostro, como también lo tienen las manos, los brazos, que pueden ser más aptos en las finalidades comunicativas y de creación simbólica²⁰: un tobillo tiene movimiento, los pies y sus dedos tienen movimiento y tienen fuerza. Por igual, tienen fuerza, salvo que los grados de fuerza son diferentes entre sí, porque hay grados, hay potencia en las maneras de ser, grados de fuerza²¹, que en la danza pueden intercambiarse. No obstante, el cuerpo como expresión para la enseñanza de la danza conjuga al cuerpo en uno solo dentro de un margen jerárquico, pasando por alto la posibilidad de que los movimientos corporales se extiendan y se relacionen con cada minúscula parte que entra en composición. Con la finalidad comunicativa, partes del cuerpo pierden funciones en la danza²², se aproximan a límites simbó-

20 Marie Bardet, a propósito de Laurence Louppe se preocupa sobre el *rolar* con la danza. Para esto, uno de los elementos al respecto es cuestionar la idea de jerarquización de las partes del cuerpo, mediante la desjerarquización “de las partes más aptas para danzar, para comunicar, para expresarse. Las manos, el rostro, lugares altamente semióticos del cuerpo, se ven cuestionados sobre su parte en la danza, por la región trasera de la rodilla, los tobillos, las costillas, o aun la espalda” (2010, 90). En contraste con la jerarquización, se trata de una mezcla o redistribución de los roles de las partes del cuerpo en la danza.

21 Gilles Deleuze, *En medio de Spinoza*, 2008.

22 Para Merce Cunningham, “la danza no es sentimiento sino movimiento, y sólo movimiento. Por ello, todo lo que no sea movimiento debe ser excluido de la misma esencia de la danza, incluida la música” (Colomé, 2007, 129). Seguramente, la idea de que la danza es para la comunicación o su fin, por excelencia es la comunicación, Merce Cunningham podría estar en una posición crítica frente a este planteamiento. Para Delfín Colomé (2007), Merce Cunningham “consolida la ruptura y da una enorme zancada hacia la conceptualización de un lenguaje por el que se manifestará la verdadera esencia de la danza del siglo XX”, 48. Esto es en razón de que la revolución de Cunningham “radica en el tratamiento dado por el coreógrafo, con absoluto apoyo del compositor, para romper con las fórmulas tradicionales de relación entre la danza y la música”, 129, y en razón de



licos, cuando no "tienen nada por decir" o no son medios para comunicar algo²³.

De modo que, es imperante abrazar la relación compuesta por cuerpos simples, formando cuerpos compuestos. Así, el cuerpo humano que danza es distinto y singular en razón de las diferencias de las velocidades de su cuerpo, pero también es distinto, absoluto y no menos que múltiple gracias a la relación de composición, y todo esto efectúa otras posibilidades de variación del cuerpo, ya sea de manera más fácil o más difícil. Duros, blandos y fluidos, en medio de estas variaciones el cuerpo casi que consume su perfección y su poder. La danza, como cuerpo externo que afecta, crea en el modo singular del cuerpo la necesidad de variación, puede exigir al cuerpo tanto como una montaña empinada a un alpinista; o como el agua exige al nadador soportar la relación con el agua, que implica una presión en la piel, músculos, huesos, y desde luego, le implica soportar mayor tiempo posible sin respiración; o como una pendiente empinada en relación con la bicicleta exige soportar vientos usualmente contrarios a la dirección del ciclista, el cual imprime una fuerza imponente, que

que, para Colomé, la consolidación efectiva del concepto de danza moderna ocurrió el 5 de abril de 1944, fecha en la que Merce Cunningham "bailó seis solos en el Studio Theater de Nueva York, acompañado por la música de John Cage", 129. Cabe señalar que, quien le acompañaba, John Cage, era uno de los compositores de música más controversiales del siglo XX, y quien vendría siendo su pareja sentimental.

- 23 Esta consideración de no jerarquía de los movimientos del cuerpo, y de que el movimiento puede agotarse, cuando no comunica algo, o cuando no cumple la tarea de realizar una simbología que transfiera alguna idea, puede hallarse en relación con respecto a la carta *El ángel es mi filigrana*, escrita por Henry Miller (2015), en la que menciona "Y el hombre, cuando alcanza la plenitud -o un estado de gracia, si se prefiere- deja de jugar al Creador. Quiero decir que deja de sentirse obligado a dibujar, pintar, describir con palabras o música lo que ve a su alrededor. (...) Con sólo mirar al mundo a la cara, descubre que todo es en cierto modo una obra maestra. ¿Por qué pintar? ¿Para quién? Goza con lo que ves. Es más que suficiente. (...) Cuando centras la cabeza en algo tan sencillo e inocente como, por ejemplo, pintar una acuarela, te libras de parte de la angustia que te infunde formar parte de un mundo que se ha vuelto loco. Ya pintes flores, estrellas, caballo o ángeles, adquieres respeto (...) por todos los elementos que componen nuestro Universo. (...) Aprendes a no ver lo que quieres ver, sino lo que las cosas son, que es, por lo general, mil veces mejor de lo que podrían (...) ser. (...) No cantamos porque abriguemos la esperanza de que algún día podamos figurar en la representación de una ópera; cantamos porque nuestros pulmones rebosan alegría, 71. Así, se reinventa y valora una forma importantísima de la danza, de la acuarela, y del acto de crear, y es la necesidad de causas adecuadas: una acuarela que no responde precisamente a fines de producción social, sino que responde a lo propio de la esencia, la singularidad del cuerpo que obra, y que en esta conexión hay una potencia que tiene que ver más con la composición y la alegría del cuerpo que obra y menos con los fines comunicativos.



exige, junto con la pendiente, endurecer el abdomen y las piernas, y usar el peso de estos mismos -como también el peso del cuerpo- como parte de la fuerza para pedalear -pues sin movimiento casi que no habría posibilidad de equilibrio-, y luego, en una bajada, el cuerpo se exige otra posición, casi que de máxima ligereza y audacia para alcanzar altas velocidades, y así, el cuerpo enseña una admirable y sentida metamorfosis²⁴ que este puede llevar a cabo, en tanto goza de más potencia. Esta exigencia no es una obligación contraria al cuerpo, en contraste, es una afección que aumenta la potencia de obrar del cuerpo.

Un cuerpo fluido puede moverse en superficies igualmente fluidas y además en superficies duras, a la vez que en superficies blandas. Así, por ejemplo, por básico que parezca, en la danza, la relación de un cuerpo fluido con el suelo es mucho más compleja de lo que aparentemente es, sin que eso implique que no exista la posibilidad de constituirse bajo una relación. Es compleja en la medida en que el suelo, en tanto superficie dura, se halla en menor disposición de cambio para entrar en relación, por esto, no está de más concebir una variabilidad de la danza que se relacione con otra variación de fluidez y no de cuerpo duro. Por ejemplo, una danza que implique la ligereza del cuerpo y que efectúe movimientos en el reto con la gravedad:

...me parece que quienes más saben de felicidad son las mariposas y las pompas de jabón, y todo lo que entre los hombres es de la misma especie. Ver revolotear esas almitas ligeras, locas, encantadoras, volubles, - ¡eso hace llorar y cantar a Zaratustra! ¡Solo creería en un dios que supiese danzar!²⁵.

24 Michel Serres, en *Variaciones sobre el cuerpo* (2011) sostiene que “No sólo movable o movido, nuestro cuerpo no deja de adoptar mil formas inesperadas: se transforma. Lejos de la estabilidad, se mueve; lejos del solo movimiento, cambia; esas metamorfosis imprevisibles, en ocasiones necesarias, a menudo posibles, a veces imposibles, no pueden definirse sino como contingentes (...), 130. Se trata de una capacidad inesperada y sorprendente de variación del cuerpo.

25 Con el objeto de buscar las palabras más acertadas de cara a lo que está siendo puesto en planteamiento, fue de preferencia acudir a la cita que Marie Bardet hizo a propósito de ‘Así hablaba Zaratustra de Nietzsche, ya que parece brindar mayor elucubración. Aun así, es pertinente exponer la cita directa de una edición de la Editorial Filosófica México, la versión española producida por Antonio Ruiz Mancera, en la cual se registra “Y yo, que estoy bien con la vida, creo que, saber de felicidad, no hay como las mariposas y las burbujas de jabón y, entre los hombres, lo que a aquello se parece. Lo que arranca a Zaratustra lágrimas y canciones es ver revolotear esas almitas aladas y locas, encantado-



Y esto enseña que, no es solamente la danza en sí, sino es también cuerpo en sí en la danza, que en su fluidez puede variar de muchas maneras y componer, y estar en disposición de afectarse y de afectar a otros cuerpos.

Conclusiones

Para finalizar es necesario resaltar que, hay una preocupación por la enseñanza de la educación artística, en específico la danza, en tanto instrumentalización del cuerpo -bajo la perspectiva de la política curricular-, que, además, en lo concerniente a la educación artística, no sólo se instrumentaliza, también se moralizan aquellos fines artísticos, como por ejemplo, la ejecución de determinadas destrezas artísticas en la danza, cuando éstas resultan siendo una simulación²⁶, es decir "*como si fuera danza, como si fuera rotación, posición, gástica, rotación y elevación*"²⁷. En realidad la danza podría incluso exigir de mucha más potencia que la necesaria para la vida cotidiana, a la manera que la concibe Paul Valery. Sí, la danza es un arte que "surge de la vida misma, [...] es la acción del conjunto del cuerpo humano; pero una acción trasladada [...] a un tipo de espacio tiempo que no es exactamente el mismo que el de la vida práctica"²⁸, es decir, el de la vida cotidiana y el de la vida de la supervivencia. La danza introduce al

ras y bulidoras. Yo sólo podría creer más en un dios que supiese bailar (Nietzsche, s.f, 31. Citado por Bardet, 2012, 33).

- 26 Se dice simulación, en razón de que, ni siquiera en las pruebas estandarizadas realizadas al finalizar los ciclos académicos, por ejemplo, en grado noveno y en grado once, no se evalúan las competencias de los movimientos que durante la vida escolar debieron haber sido desarrollados en la danza, según la política curricular. Es simulación también porque pareciera que con la formación de la danza no pasara nada, es decir, más allá de la creación de obras individuales y grupales en la escuela que, por supuesto son un gran alcance, y desde la perspectiva de esta monografía no son medios, no pasa nada, pareciera ser una constante simulación, más aún cuando es claro que para la política curricular no es finalidad la formación de artistas.
- 27 Las cinco actividades a las que, según la política curricular, se remiten los movimientos cotidianos y los movimientos de la danza.
- 28 En esta dirección, Paul Valéry afirma que "El hombre se dio cuenta de que poseía más vigor, más flexibilidad, más posibilidades articulares y musculares de las que necesitaba para atender las necesidades de su subsistencia, y descubrió que algunos movimientos le procuraban, por su frecuencia, frecuencia o amplitud, un placer que podía conducirle hasta una especie de embriaguez, tan intensa en ocasiones que solamente el agotamiento total de sus fuerzas, una suerte de éxtasis del agotamiento, podía poner fin al delirio, al desenfreno de gasto motriz" (2016, p.10).



cuerpo al misterio de sus posibilidades y límites y le hace vivir allí²⁹. En contraposición, en la escuela se educa el cuerpo en la danza *como si* en realidad se tratara de la formación artística del cuerpo en el movimiento musical, *como si* se formara en la escuela bailarines, cuando en realidad de lo que se trata es de formar -en tanto al finalizar la vida estudiantil de primaria, secundaria y media- las competencias artísticas en el sentido de apreciar la obra y el monumento, o en el caso de la danza, de contar con el gusto estético y la técnica comunicativa para valorar la habilidad corporal de los bailarines en la vida cotidiana.

Entonces, no es lo mismo, considerar un cuerpo humano como modo de ser, como fluido, duro o blando, como único según su composición, como cuerpo muy compuesto, como cuerpo capaz de variar de múltiples formas, como un cuerpo con potencia de obrar y con fuerza, como un cuerpo que se conserva y que se constituye en una cadena infinita de composiciones, como cuerpo capaz de afectarse de una multiplicidad de maneras y de afectar a otros cuerpos de muchas maneras, a un cuerpo como herramienta o instrumento para apreciar y fortalecer interacciones cotidianas en una sociedad democrática.

En la enseñanza de la danza en Colombia, resulta importante esta noción, en la medida en que posibilita otras formas, menos duras, homogeneizadoras e instrumentales de concebir al cuerpo, al movimiento y a la danza. Y esto resulta potente en tanto se proporciona en la enseñanza todas aquellas afecciones posibles para que haya cuerpos humanos mucho más fluidos, con interés de conservación y con interés de afectar a otros cuerpos externos, capaz que haya más aumento de la potencia de obrar de los

29 Al respecto es interesante traer al encuentro el cuento de Franz Kafka *El artista del hambre*, cuyo personaje es un artista ayunador. En el cuento se dice, por decreto, que quien decidía ser un artista del hambre duraría como máximo 40 días en tal maniobra, no obstante, este particular artista, sentía y, por ende, sabía, que podía durar muchos más días en el ayuno, que contrario a otros ayunadores, él no se contentaba con llegar a los cuarenta días, ni sentía un placer exquisito al volver a probar bocado luego de este tiempo. Este artista -ya que no se le permitió continuar más de los cuarenta días- se vio sumido en una tristeza. El cuento continúa, sin embargo, el lugar más interesante en éste, en el que el ayunador demuestra a su público, más aún, a él mismo que, con respecto a la potencia, la suya es el ayuno -lo que para otros vendría en forma de destrucción-, y que tiene mucha más de la que necesita en su vivir cotidiano, y que de hecho, no estar bajo el ayuno significaba para él una disminución de su potencia y por lo tanto, significaba verse afligido y en la tristeza.



cuerpos y las obras artísticas antes que convertirse en patrimonio serían la prueba ineludible de que los cuerpos son muy compuestos, y, por tanto, mucho más variados. Y en esa dirección, la danza ya no es mera herramienta para comunicar, sino que es la exigencia, podría decirse libre, para experimentar, crear y sentir que se construye un sentido que resiste la convencionalidad de la cultura, en tanto se está realmente vivo, y para que el cuerpo comprenda por sí mismo que lo puede casi todo.

Referencias

Badiou, Alain. *Elogio del amor*. 2008, <https://profesorvargasguillen.files.wordpress.com/2014/01/badiou-elogio-del-amor.pdf>

Bardet, Marie. *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Argentina: Cactus, 2012.

Bula, Germán. *Spinoza: Educación para el cambio*. Bogotá, Colombia: Ediciones Unisalle, 2017.

Colomé, Delfín. *Pensar la danza*. Madrid, España: Turner Publicaciones S.L, 2007.

Deleuze, Gilles. *En medio de Spinoza*. Argentina, Buenos Aires: Cactus, 2008.

Gorz, André. *Carta a Dorine*. 2017, Recuperado de: <https://sanasideas.files.wordpress.com/2013/08/andre-gorz-carta-a-dorine.pdf>

Kafka, Franz. *El artista del hambre*. Recuperado de: <http://190.186.233.212/filebiblioteca/Literatura%20General/-%20Franz%20Kafka/Franz%20Kafka%20-%20El%20artista%20del%20hambre.pdf>

Loupe, Laurence. *Poética de la danza contemporánea*. 2011, https://www.scribd.com/document_downloads/direct/376450267?extension=pdf&ft=1581787979<=1581791589&



p;+user_id=467561346&+uahk=aljq9mWsn-SCiB-45zONLhbhZTAc

Ministerio de Educación Nacional. *Lineamientos Curriculares Educación Artística*. 1993, https://www.mineducacion.gov.co/1621/articles-89869_archivo_pdf2.pdf

Miller, Henry. *Inmóvil como el colibrí*. Barcelona: Navona Editorial, 2015.

Serres, Michel. *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.

Spinoza, Baruch. *Ética demostrada según el orden geométrico*. España: Sarpe 1984.

Valery, Paul. *Filosofía de la danza*. España, Madrid: Casimiro Libros, 2016.

