

Plasticidad: Hacia la construcción de la subjetividad desde el accidente. Un análisis desde Catherine Malabou y Hans-Georg Gadamer para repensar la danza

Plasticity: Towards the construction of subjectivity from the accident. An analysis from
Catherine Malabou and Hans-Georg Gadamer to rethink dance

Ailyn Bravo Guzmán¹

UNIVERSIDAD CATÓLICA SILVA HENRÍQUEZ, CHILE. ESCUELA DE FILOSOFÍA.

 <https://orcid.org/0000-0001-8474-4709>

Nelson Rodríguez Arratia²

UNIVERSIDAD CATÓLICA SILVA HENRÍQUEZ, CHILE. ESCUELA DE FILOSOFÍA.

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-4878-1374](https://orcid.org/0000-0002-4878-1374)

Resumen. Hoy la filosofía y la estética en particular desafían la reflexión en torno a cómo las sensibilidades pueden comprender la obra de arte como una posibilidad de descubrirse como sujetos constructores de la propia subjetividad. Pero este camino se nubla si la estética solo considera el arte por el arte, obviando lo que ocurre con la historia de los individuos. El trabajo propone, a partir de una metodología y análisis hermenéutico, una revisión del concepto de plasticidad desarrollado por la filósofa Catherine Malabou, desde una lectura de la estética de Hans-Georg Gadamer, para una aproximación a la danza. Ambas propuestas abren una mirada a la danza que, desde sus condiciones artísticas y estéticas, nos sitúa en la condición existencial de cómo vivir es también danzar. La plasticidad, más allá de un concepto, es un movimiento por el que cada sujeto descubre su subjetividad, lejos de la sujeción lógica y formal a la que están condicionados. Desde la plasticidad, la formación de un sujeto no solo descubre en su propio movimiento lo que es, sino lo que está por venir, incorporando incluso aquello que aparece como fractura o interrupción. Así, la experiencia estética del símbolo en la danza se convierte en la posibilidad de construirnos desde lo que somos, como fractura y accidente.

Palabras clave. Plasticidad, Filosofía, Estética, Ética, Ontología, Teoría del arte, Danza.

Abstract. Today, philosophy and aesthetics, in particular, challenge the reflection on how sensibilities can understand the work of art as a possibility of discovering themselves as subjects who construct their subjectivity. If aesthetics only focuses on art for art's sake, it can ignore its impact on individuals' histories. To address this, the work suggests a re-examination of the plasticity concept, as philosopher Catherine Malabou developed. To approach dance, this will use a methodology and hermeneutic analysis based on Hans-Georg Gadamer's aesthetics. Both

¹ Magíster en Filosofía, mención Ética y Axiología Política, Universidad de Chile. Académica. Escuela de Filosofía, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile. Mail: abravo@ucsh.cl Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

² Doctor en Filosofía, mención Estética y Teoría del Arte, Universidad de Chile. Académico, Escuela de Filosofía, Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile. Mail: nrodriguez@ucsh.cl Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción. Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

proposals look at dance, which, from its artistic and aesthetic conditions, places us in the existential state of how to live is also to dance. Plasticity is more than just a concept; it's a process by which individuals discover their subjectivity. It allows us to move away from the logical and formal constraints that condition us. Through plasticity, we can form our identities not only by what we are currently but also by what we may become, encompassing even the fractures and interruptions in our lives. Thus, the aesthetic experience of the symbol in dance offers us the possibility of constructing ourselves from our accidents and fractures.

Keywords. Plasticity, Philosophy, Esthetics, Ethics, Ontology, Art theory, Dance.

Introducción

El concepto de plasticidad desarrollado por la filósofa Catherine Malabou tiene una doble dimensión: por un lado, es la capacidad de dar y, por otra, la de darse forma. En este sentido, una comprensión estética permite entender cómo las sensibilidades abren, desde la práctica artística o desde una obra de arte, la propia vida, su historia y la construcción de su propia subjetividad. Este movimiento dialéctico procura recoger una mirada abierta en la experiencia, pues comprende la subjetividad desde una ontología del accidente. La importancia de pensar el accidente es que nos invita a mirar nuestra existencia en función de quiebres y asincronías para modelarnos y adaptarnos a un descubrimiento existencial que no siempre tiene que ver con la repetición de modos o formas de pensamiento. Vivir desde la plasticidad es vivir en un permanente movimiento, tal como ocurre con y en la danza.

El pensamiento de Malabou permite que el concepto de plasticidad sea pensado desde la reflexión estética y hermenéutica en Hans-Georg Gadamer. Esta relación profundiza la mirada de comprender nuestra existencia como experiencia de formación que se desarrolla en el símbolo y en el juego: es el movimiento que también se descubre al danzar como la más íntima experiencia del vivir. La danza excede nuestra vida, pues su movimiento nos forma y con él damos forma a nuestra existencia.

En primera instancia, el trabajo presenta la explicitación del concepto que Malabou lee desde Hegel. Luego, se exponen algunos conceptos en la experiencia estética hermenéutica en Gadamer y que se muestran como una lectura posible en la experiencia de la plasticidad. Por último, aborda cómo la plasticidad insta a concretarse, pues más que un concepto es una experiencia del acontecimiento en el movimiento de la formación y la destrucción.

El artículo concluye con las reflexiones que quiere proyectar el trabajo más allá de los conceptos, pues desde ellos se busca un modo de comprender cómo nuestra vida se vuelve cotidiana con una riqueza que descubre su movimiento desde sus momentos y espacios de quiebre. Tal como si la vida fuera una danza, esta no es la expresión de una técnica, sino la de un movimiento que sostiene siempre la comunicación de una subjetividad en permanente intersubjetividad.

Plasticidad, escultura y subjetividad: a propósito de la formación (*bildung*)

El concepto de plasticidad desarrollado por Malabou establece una propuesta que se inaugura desde su lectura de Hegel. Si bien es cierto que el término en cuestión se enriquece con las lecturas de otros filósofos, como Heidegger o Derrida, es necesario comenzar por situar la plasticidad en, al

menos, tres de sus textos: *El porvenir de Hegel: Plasticidad, temporalidad y dialéctica* (2013), *La plasticidad en espera* (2018) y *La ontología del accidente* (2018).

Catherine Malabou comienza por contextualizar el concepto de plasticidad desde sus significados habituales hasta confrontar aquello con la filosofía de Hegel. Este concepto se desarrolla en una primera acepción –conferir la función de la forma– hasta la relación entre sustantivo y adjetivo plástico, que termina por otorgar a la plasticidad la cualidad de modelar, pero también de dar forma, por ejemplo, en las artes plásticas. De este modo: “la plasticidad designa el carácter de lo que es plástico, es decir, de lo que es susceptible tanto de recibir, como de dar forma” (*El porvenir* 29).

Si el término de plasticidad se requiere en su definición –el concepto estriba en su propia definición, es decir, lo que define y lo definible son idénticos–, se hace necesario poner una advertencia metodológica en su comprensión. Al respecto, Malabou habla del *círculo hermenéutico* para comprender las variaciones del itinerario de su definición en y desde la variación de su extensión. Así, se reconoce la plasticidad en el dominio del arte. Por ejemplo, las artes plásticas construyen formas por extensión:

... la plasticidad designa la aptitud para la formación en general, para el modelaje por parte de la cultura y la educación. Se habla de la plasticidad del recién nacido, de la plasticidad del carácter del niño. La plasticidad caracteriza también la ductilidad (plasticidad del cerebro), así como la capacidad para evolucionar y adaptarse. Es por eso por lo que hablamos de la “virtud plástica” de los animales, de los vegetales y del viviente en general (*El porvenir* 30).

Emerge aquí un punto de inflexión con dos ideas por considerar: la plasticidad como un concepto que debe leerse desde un círculo hermenéutico y la plasticidad comprendida desde la formación y la cultura. Ambos permitirán más adelante proponer una reflexión acerca de la relación de la estética gadameriana con la plasticidad de Malabou. Desde el círculo hermenéutico como formación, Gadamer (*Verdad*) profundiza el ejercicio de la *bildung* donde el sujeto se ubica en su identidad desde su afirmación y negación, como una experiencia de trabajo de relación con la cultura.

Malabou advierte que es el mismo Hegel quien llama la atención acerca de cómo comprender la plasticidad, puesto que en ella se encuentran implicados tres dominios de sentido, aunque en todos ellos “encontramos el doble significado del adjetivo ‘plástico’: susceptible tanto de recibir como de dar forma, doble significado que autoriza a considerar este adjetivo como una ‘palabra especulativa’” (*El porvenir* 31). De este modo, para Malabou, el primer sentido de plasticidad se encontraría en la estética de Hegel al poner la escultura como el arte plástico por excelencia, para adentrarse en el segundo dominio del sentido de la plasticidad, que dice relación con las “individualidades plásticas” (*El porvenir* 31). En este caso, y recurriendo a Hegel, cada

individualidad concreta lo que dichas individualidades querían ser: “Grandes y libres, ellas se han desarrollado en el terreno de su propia particularidad sustancial, engendrándose siempre ellas mismas y tendiendo sin cesar a convertirse en aquello que querían ser” (*El porvenir* 31).

Sin embargo, en su estética, Hegel advierte, en este juego de contemplación de las esculturas, la importancia del cuerpo como constitutivo en la construcción estética del ideal de belleza:

De toda la naturaleza, es en el viviente y, para ser más precisos, en el cuerpo humano, es decir, en la corporeidad vivificada por el concepto, donde se da la belleza natural en su grado más elevado. Esta será también la razón por la cual será el cuerpo humano el centro de la escultura griega, del arte clásico. Pero solo en el arte el cuerpo logrará ser completamente vivificado por el espíritu (Debernardi 13).

Malabou sigue a Hegel y propone la plasticidad como aquello característico de las individualidades griegas, llamándolas ejemplares y sustanciales “en el terreno de su propia particularidad sustancial, engendrándose ellos mismos y tendiendo sin cesar a convertirse en aquello que querían ser” (*El porvenir* 31).

Al respecto, se comprende que *plástico* significa, en todos los casos, “que tiene el carácter de la movilidad” (Malabou, *El porvenir* 32). La movilidad, en tanto, comprende el desarrollo extensivo de toda individualidad. Para el caso, Grecia es el espíritu de toda movilidad al interior de la esfera moral, pero comparada con Esparta “vemos, por el contrario, la virtud abstracta, rígida, la vida para el Estado, pero que reprime la movilidad, la libertad de la individualidad” (*El porvenir* 32).

La relación del círculo hermenéutico y la plasticidad permite comprender que el desarrollo de toda individualidad conlleva un permanente movimiento, desde sí mismo para modelar la propia individualidad que se busca al modo en que cada uno figura en una escultura su ideal de individuo. Siguiendo a Hegel, Malabou continúa con una crítica a la metafísica clásica, al poner la experiencia del individuo en el centro del proceso dialéctico en el que se enfrenta a su propia negación:

Cuando la *Lógica* de Hegel desarrolla el concepto de realidad, lo hace a través de una serie de determinaciones que rompen con la tradición metafísica anterior e inauguran una nueva era filosófica. En efecto, mientras que la vieja metafísica sustancialista se comprende a sí misma como la ciencia del ente, y se define por el contenido afirmativo de la esencia en tanto *lo que* es de manera inmutable y necesaria el ente en cada caso, en cambio la lógica hegeliana –Kant y romanticismo mediante– concibe lo real como

la acción inmanente de su propio devenir reflexivo, dialéctico e histórico [...]. El sustancialismo de la cosa-en-sí –dispuesta como objeto intencional de la conciencia, ya representativa, ya trascendental– es así desplazado por un actualismo dialéctico en cuya acción efectiva lo mismo deviene otro, la identidad, diferencia y lo inmediatamente dado se niega en la mediatez de su propia contradicción. El registro de lo real hegeliano no corresponde entonces con la sustancia irreflexiva y autoidéntica del dualismo, sino con la acción reflexiva del devenir inmanente, mediado por su propia negación (Binetti 85).

Desde esta perspectiva, cada subjetividad se construye al modo de cómo se forja la escultura y ella misma se ofrece como referente a ser mirada desde un movimiento que se percibe como una línea de sentido progresivo respecto de la movilidad que busca y permite dar forma. Sin embargo, no toda movilidad tiende a dar forma, o no toda forma puede ser comprendida como uniformidad. Malabou también invita a comprender este dar forma desde una plasticidad en cuyo movimiento la subjetividad explota y queda escindida de sí misma, es decir, recogida en su propio accidente, pero que también le permite ser:

La mayoría de las veces, las vidas siguen sus caminos como los ríos. En ocasiones, ellas salen de su cauce, sin que ningún motivo geológico o ningún rastro subterráneo permitan explicar esta crecida o este desborde. La forma repentinamente anormal y desviada de estas vidas posee una plasticidad explosiva (*La plasticidad* 11).

Entonces, el círculo de la comprensión y su relación con la escultura que modela y da forma a las individualidades sustanciales no cierra su comprensión a una escultura lisa y bien formada, sino también a aquella que, desde su fractura, rompe la subjetividad que busca y anhela sentido; no por estar rota una subjetividad deja de ser subjetividad:

Nadie piensa espontáneamente en un arte plástico de la destrucción. Sin embargo, esta imagen configura. Un hocico quebrado todavía es un rostro, un muñón es una forma,

un psiquismo traumatizado sigue siendo un psiquismo. La destrucción tiene sus cinceles de escultor (Malabou, *La plasticidad* 12).

Desde esta perspectiva, la construcción de la subjetividad requiere mirar no solo el movimiento de la plasticidad como un dar y darse en la modificación de las formas, sino que precisa comprenderla desde la destrucción misma:

He hablado extensamente de estos fenómenos de plasticidad destructiva de las identidades escindidas e interrumpidas repentinamente, de las identidades desertadas de los enfermos de Alzheimer, de la indiferencia afectiva de algunos entre quienes poseen daño cerebral, traumatismos de guerra, víctimas de catástrofes, naturales o políticas (Malabou, *La plasticidad* 11).

Al respecto, en la actualidad la danza refiere a una comprensión llena de riquezas acerca de cómo cada individualidad se descubre en su propio movimiento, pues no se danza solo para concretar una técnica, ni siquiera un tipo de movimiento, sino porque el movimiento nos descubre en la experiencia del cuerpo que reconoce sentidos y significados, más allá de las convenciones logocentristas dadas y determinadas. Se danza, en definitiva, porque:

El cuerpo danza y se mueve cotidianamente, como recalca Valéry; es la fuerza del movimiento sin reposo que se escribe en un contexto determinado, pero volcado a lo indeterminado, para decirse y exponerse en estados danzantes de pensamiento. Pensar, así como danzar, son las acciones propias de un movimiento que no se deja determinar ni por el tiempo, ni por un espacio, sino por su propia fuerza, con la que se construye, se crea y se danza. El lenguaje desde el movimiento se dispone a la búsqueda de gestos para una apropiación de significados que el mismo lenguaje convencional no alcanza [...]. La danza, en este sentido, como gesto, es un acto de trascendencia que reúne a un cuerpo con otros. La danza como escritura nos abre a un descentramiento de lo vivido

para reorganizarlo de un modo distinto, sentido y acariciado por el ritmo, las interrupciones y la prolongación de un tiempo y espacio no definidos (Bravo y Rodríguez 106).

Esa subjetividad, que va adquiriendo formas al mismo tiempo que las desfigura, constituye el movimiento plástico que nombra la proyección de lo que queremos llegar a ser, así como sucede en la formación plástica de las esculturas. En efecto, ellas también deben moverse en este doble movimiento que ilustra una nueva propuesta de formación. Nombrar es dar espacio a ese porvenir que instala Malabou en una forma que nos mueve desde el ideal a la carne.

Desde el ejemplo de la formación de las esculturas griegas podemos decir que en ellas también nace una explosión, esto es, la instalación de un ideal de lo masculino en el seno de las esculturas mismas. Ellas abrazan asimismo un movimiento plástico que inaugura la posibilidad de dar con el ideal de lo que se quiere llegar a ser y lo que la escultura establece como finito. Eso que se anhela en el ideal griego, la forma, se transforma en imagen y ya no en cuerpo que vive la explosión accidentada de su propia subjetividad. La escultura posee también la posibilidad de evocar un umbral entre aquello que busca insistentemente el ideal de forma y la contingencia del accidente que se hace herida y se deshace en la misma imagen.

La plasticidad destructiva instala igualmente una ruptura con los cauces de la sustancia al momento de abrirse a todos sus accidentes. Si la sustancia no permite la movilidad del accidente, o bien, si el accidente no modifica lo que se predica del sujeto, la subjetividad quedaría atrapada en la imagen, en la idea, en la forma eterna de la rigidez. Es por ello que la formación se mueve en distintas dimensiones, desde el apetito de llegar a ser a la apertura de aquello que está por venir. Así es como en la danza llegamos a construir subjetividades, más allá de sus convenciones formales, pues en el movimiento la plasticidad nos descubre en un proceso de permanente búsqueda de formación.

Plasticidad y subjetividad en la espera de la conceptualización: apertura al accidente y al acontecimiento

Hablar de plasticidad requiere detenernos en su inicial configuración desde su propio lenguaje, de modo que estamos frente a la emergencia de una posible instalación lingüística. Según Malabou (*La plasticidad*), la plasticidad está en espera por su posibilidad de conceptualización, como si ella misma reclamara un lugar en el espacio de la comprensión conceptual filosófica. Por una parte, es una figura que adquiere forma –como en la escultura–, pero también es, al mismo tiempo, la destrucción de toda forma. Si bien la plasticidad es un movimiento de regeneración después de una lesión, también debe considerar en sí misma un momento de temporalidad que configura la destrucción de lo anterior para movilizar aquello que necesita encarecidamente una nueva forma: generación y destrucción en la posibilidad de construir una subjetividad del movimiento o de la metamorfosis. Esta subjetividad también reclama y anhela una espera de cambio en una estructura que debe mover sus cimientos para recibir la donación de lo plástico:

La palabra “plasticidad” [...] está situada históricamente entre el modelamiento escultórico y la deflagración. Ese es el primer rasgo del síntoma conceptual cuya genealogía bosquejo aquí. “Plasticidad” llama por primera vez al concepto al transformarse, en un momento determinado de la historia, en “plasticidad”. La “*idad*” siempre dice el “como tal”. Plasticidad significa el como tal de lo que es plástico y la marca del como tal es siempre una marca conceptual (Malabou, *El porvenir* 85).

Estar a la espera de su propia conceptualización requiere descubrir sus atributos esenciales y es esperar también un llamado, una emergencia, un síntoma. Malabou designa esta emergencia como una “genealogía sintomática que concierne al destino filosófico de la plasticidad” (*La plasticidad* 82).

Según la filósofa, es Hegel quien instala esta emergencia y no solo acude a la espera de su propia conceptualización, sino que tiene la consideración de desplazar las atribuciones de la plasticidad fuera de su propio campo, que en sus inicios podría ser el del arte. La relevancia de este desplazamiento es ver cómo el propio Hegel instala la plasticidad en un vínculo sustancial con la subjetividad:

La aplicación de la plasticidad a la subjetividad se pone claramente en evidencia, y esta es, por lo demás, la incidencia fundamental de la plasticidad en la obra de Hegel, en el párrafo 64 del Prefacio a la *Fenomenología del espíritu*: [...] solo conseguiría ser plástica aquella exposición filosófica que excluye estrictamente [...] la forma de la relación habitual [...] entre las partes de una proposición (Malabou, *La plasticidad* 86).

El modo en que atribuimos predicado al sujeto dentro del análisis del lenguaje o en su construcción proposicional ha sido una preocupación de la filosofía contemporánea. Hegel vuelve a mirar este proceso de atribución o predicación al mismo sujeto y considera que el sujeto recibe su predicación de manera pasiva, que solo se dispone a complementarse con los atributos exteriores del mundo. Puesto que el accidente se estimó como un atributo externo al sujeto o a su configuración, la subjetividad ya no puede ser pasiva, deja de ser sólida e idéntica a sí misma para movilizarse en su propia plasticidad. Las distintas formas plásticas las recibe de sus accidentes, de sus predicados.

La construcción de la subjetividad es uno de los problemas de la filosofía contemporánea – algunos hablan incluso de la disolución del sujeto–; lo interesante es que en esa nueva forma de apropiación y construcción de la subjetividad se abre un espacio esencial a lo que se predica del

sujeto: los accidentes y los acontecimientos. Entender la subjetividad como una dimensión plástica abre una nueva posibilidad de comprender la experiencia humana, nuevos modos de relacionarnos con el mundo, con la naturaleza y con las otras subjetividades, y otra dimensión ética en el modo en que se van construyendo las identidades plásticas. Es el sujeto el que va llamando sus propias determinaciones, con lo que se abre una nueva dimensión a la plasticidad de la subjetividad: su temporalidad.

Hegel juega con los dos significados de la palabra accidente: el predicado lógico, accidente de una sustancia, y el predicado cronológico, el acontecimiento. De este modo, la plasticidad enuncia el lugar más sensible, el meollo de la subjetividad, la relación que esta última trama con el acontecimiento. Esta relación constituye, en cierto modo, el moldeado votivo del porvenir, esa forma abstracta de la proyección que se entrega al porvenir y lo que se substituye a lo que viene durante el tiempo de una espera (Malabou, *La plasticidad* 87).

La plasticidad se va convirtiendo en el cuerpo del tiempo y, del mismo modo, va dando cuerpo a la subjetividad. Un cuerpo que está atado a su propia temporalidad, si la plasticidad es su posibilidad de dar forma, también es la de su destrucción. La forma se da esencialmente como un momento en su tiempo, en su historia, siempre como una posibilidad de ser reemplazada. Si queda la posibilidad de una identidad a la subjetividad, sería una de lo sustituible o relevalbe.

La plasticidad como movimiento se produce desde un observador de las esculturas por las que su propia vida se descubre afectada, pues en ellas encuentra un ideal humano por el que pone a disposición su libertad, su acción que lo constituye en una subjetividad. Sin embargo, esta subjetividad no está instalada en el *cogito* pensante, sino en la más concreta afectación del mundo. En este sentido, la plasticidad como movimiento y subjetividad implica:

Entender el cuerpo como sujeto [que] se aleja de las categorías usadas tradicionalmente por la filosofía y las ciencias sociales para nombrar la conciencia de sí: pensamiento que se piensa, intelecto absoluto, individuo, conciencia racional, Self, espíritu, persona [...] Es un cuerpo viviente, donde la vida representa esa capacidad de moverse a sí mismo. Los poderes del cuerpo reposan sobre su propio saber y este se revela en las

diversas acciones del cuerpo mismo, en el poder que las realiza. Se trata entonces, de un “cosmos viviente” (Díaz 14).

La subjetividad acá no puede ser lo ya constituido en una forma definitiva, en una conciencia, pues aparece casi incompleta en el tiempo, y es ahí donde surge la construcción entre las subjetividades plásticas. Algo similar ocurre en la danza. Para Karen Wild, hoy la danza y danzar son una experiencia que se expande desde los sentidos, es decir, desde el cuerpo, limitando así la subjetividad que solo restringe la danza a un movimiento que no tiene que ver con su historia o con la vida misma, sino que es casi una distracción. En este sentido,

Desarticular el movimiento automatizado para involucrar nuestra conciencia sensible global en el movimiento, como vimos, requiere de una reorientación de su rol normalizado. Al tiempo que nos desorientamos respecto de la función objetivante, de su centralidad ante los demás sentidos –dimensión que le confiere una función jerárquica al juicio, como medida externa que viene a interrumpir el flujo de las sensaciones– nos reorientamos hacia integrarla en un plano de inmanencia. Ello da pie a que la conciencia devenga un subsistema de movimiento cuya tarea consista en observar de cerca a los otros subsistemas [...]. Arrancar la conciencia del sujeto para convertirla en un medio de exploración (99).

Las subjetividades movilizadas en cada corporalidad buscan la tensión y la vibración que está expuesta en cada piel, posibilidad de tacto y contacto que configura esa doble movilidad de forma y donación, de generación y destrucción; en la carencia de cada cuerpo nace lo absolutamente necesario, lo que falta, lo otro. Es una dimensión ética móvil, una posibilidad de porvenir de lo plástico en las subjetividades que se ponen en contacto con aquello que se escapa, con lo que –y que en su posible destrucción y flexibilidad– promueve el nacimiento de lo nuevo, de lo por-venir.

En este sentido, la danza renueva el sentido de subjetividad e intersubjetividad al tiempo que, como movimiento plástico de nuestra existencia, dispone cada subjetividad a un encuentro con y entre otras subjetividades, sin ningún principio determinador que condicione el contacto, la fricción, sino que en ellas la única posibilidad es encontrarse en el movimiento. En este sentido: “La experiencia de la danza nos sumerge en un universo relacional, entendiendo por ello que

ninguna entidad preexiste a las relaciones que la constituyen. Ello descarta que las relaciones se originen en la entidad constituida” (Wild 100).

Entonces, la propia subjetividad ya no se mueve solo hacia un ideal de conformación, sino hacia una apertura plástica de discontinuidad, del encuentro al acontecimiento, de la inauguración del accidente. Todo esto ocurre en el espacio de la subjetividad misma y requiere un contexto que acaece en la misma corporalidad del sujeto, en ese espacio del entre, en la proyección del porvenir, en la extensión de la propia piel que busca la condición plástica de encuentro y desencuentro, que moviliza la posibilidad de exteriorización en cada tacto. Pérez Pezoa lo expone como un ejercicio del pensamiento que es exigido por el cuerpo a partir de algunas reflexiones de Jean-Luc Nancy:

El cuerpo es arrojado hacia el límite, al borde, hacia la exposición de una constante significación abismante de sus toques. El pensamiento toma el rumbo de las delimitaciones dibujadas por el cuerpo, de este abismo, en vez de concentrarse en una falsa dispersión. El cuerpo, de esta manera, recoge los ejercicios del pensamiento; las fuerzas, intenciones, y contemplaciones del pensamiento son arrojadas al cuerpo. Así, el cuerpo es un espacio abierto, un espacio espacioso; es el lugar del pensamiento. El cuerpo cumple los deseos del pensamiento por querer-existir (92-93).

Si nos preguntamos cómo recibe la donación lo plástico, cómo se mueve este doble movimiento de modelamiento y deflagración, podemos decir que, hasta ahora, la plasticidad ocurre en un cuerpo con la posibilidad del encuentro y en desencuentro con la existencia que quiebra, que rompe y que acontece en el accidente mismo, haciendo así una ontología del accidente.

La piel, en tanto, no es lo epidérmico que recubre un cuerpo; es, mejor dicho, lo que recubre la existencia sin esencia. Por este motivo es que el cuerpo de Nancy, su corpus, sea siempre pura exposición. Exposición de la piel, exposición de la existencia. No hay un en-sí del cuerpo, lo que hay es un en-sí exponiéndose a cada instante. Es decir, expielación; exposición de una piel que extraña el cuerpo para convertir al cuerpo en ser-tal, o sea, otro cuerpo, posibilidad de otro cuerpo, ocasión de su estiramiento, de su ex-tensión, de su ex-posición (Pérez Pezoa 93).

La plasticidad y su posibilidad de transformación en la experiencia estética: símbolo y prendamiento

Las transformaciones que van dando lugar a la ontología del accidente nos invitan a repensar el modo en el que nos disponemos a un sentido de comprensión de la misma formación como *bildung*. En esta experiencia, el sujeto se va instalando en su identidad, desde su afirmación y su negación. Esa experiencia es una apertura a un nuevo modo de metamorfosis del sujeto o de sus relaciones con otras subjetividades plásticas. Esta nueva mirada requiere comprender el modo en el que cada subjetividad plástica va vinculándose con aquello que otorga la posibilidad de dar y darse forma. Una estética plástica nos descubre desde otras explosiones lingüísticas, así como el lenguaje modela la posible interpretación de lo simbólico en la experiencia estética.

En el sentido anterior, para Gadamer la estética debe dejar de ser un culto a la obra solo desde un purismo de lo bello. La experiencia estética se comprende como experiencia, al darse esta en el río de las vivencias. De este modo, toda experiencia estética rompe con la apariencia bella para darse al diálogo con la más áspera realidad:

Nuestra tesis es que el vivencialismo que caracteriza a la estética es también la clave de fondo de la diferencia estética, puesto que lo que permite aislar lo estético en su pureza y establecer la discontinuidad ontológica entre arte y realidad, es precisamente localizarlo en el plano de la vivencia, en esa dimensión subjetiva aparte de lo real. La existencia de la estética presupone esta contraposición, esta “ruptura (*Scheidung*) entre la apariencia bella y la más áspera realidad” (*rauher Wirklichkeit*) (Gutiérrez-Pozo 46).

De este modo, podemos decir que todo encuentro con la obra de arte es un cruce con la historia, con nuestra historia, por lo que toda experiencia estética comprende que en ella se desarrolla todo el exceso de sentido que tiene una obra y no solo su momento histórico circunstancial:

Al introducir la diferencia, Gadamer, que afirma la continuidad, evita la identificación total, o sea, coloca lo artístico en lo real sin supeditarlo y reducirlo al mundo histórico/vital donde es producido. Gadamer impide que, tras negar la separación radical que establecía la estética, abracemos ahora la continuidad total sin diferencia entre el ámbito estético y el real, de modo que el arte pudiera ser explicado

exclusivamente a partir de su contexto de realidad, sin atender a la declaración que es la obra de arte con independencia de su realidad histórica-vital de origen: “La realidad de la obra de arte y su fuerza declarativa (*Aussagekraft*) no se dejan limitar al horizonte histórico originario”, sino que es “expresión de una verdad que en absoluto coincide con lo que el autor espiritual (*geistige Urheber*) de la obra pensó realmente en ella” (Gutiérrez-Pozo 49).

Siguiendo a Malabou, la historia en el sentido anterior es un desenvolvimiento que en su movimiento dialéctico une, desune y recrea, pues su fuerza consiste en la contradicción de su propio contenido. Asimismo, como lo indica Binetti, es la manera en la que un individuo construye su subjetividad desde el accidente, desde su negación:

El carácter negativo de la realidad esencial, o bien, su consistencia dialéctica y medial debe ser cuidadosamente distinguida de la negación binaria que opone de manera extrínseca y excluyente dos entidades sustanciales, cada una de las cuales “no” es la otra. A diferencia de este caso, la negatividad dialéctica no comporta una suerte de privación, falta, imposibilidad u oposición entre cosas, sino antes bien la energía semoviente de lo real, el punto de fuga y de retorno que hace posible toda transformación. Tal negatividad es reflexiva e inmanente, es decir, se relaciona con su propio contenido y en esa autorreferencia produce la doble operación de destruir y recrear, disolver y afirmar, separa y unir la realidad devenida [...]. Dicho de otro modo, la negación determinada coincide con esa diferencia esencial –no sustancialista, sino activamente autodiferencial– en la cual la identidad se recupera a sí misma como continuo diferir (86).

De este modo, el concepto de símbolo parece el más próximo para comprender la doble operación que reúne la plasticidad con el ejercicio de un movimiento dialéctico transformador. El término “símbolo” deriva de la lengua griega y significa “tablilla de recuerdo”. En un sentido más cercano, el símbolo es aquello por lo que se nos abre un umbral de nuestra existencia ya que por medio de él nos encontramos, nos descubrimos y nos disponemos a mirar de un modo distinto o a resignificar nuestra vida. Así, un símbolo no es solo aquel referente o lo que se muestra frente a nosotros: un símbolo es una experiencia por medio de la cual aquello que está delante nos habla y nos desafía a mirarnos:

... el símbolo, la experiencia de lo simbólico, quiere decir que este individual, este particular, se representa como un fragmento de ser que promete complementar en un todo íntegro al que se corresponda con él; o, también, quiere decir que existe el otro fragmento, siempre buscando, que complementará en un todo nuestro propio fragmento vital (Gadamer, *Verdad* 85).

Al ser el símbolo una experiencia en la que nos encontramos con aquel fragmento, como su etimología lo advierte –esa *tablilla del recuerdo*–, nos descubrimos en la propia y más original manera de comprender nuestro existir, pues se trata de advertir en esa fracción eso que nos falta de sentido, ser, o vida, es decir, en el accidente. Así, el símbolo se vuelve como aquella experiencia que configura un puente entre aquello que somos, lo que queremos ser o lo que descubrimos en el cómo somos. Por esta razón, la experiencia de lo simbólico –como con una obra de arte– significa un crecimiento en el ser (Gadamer, *Verdad I* 91). Tal vez podamos hacer eco de las palabras de Goethe que recuerda el mismo Gadamer cuando señala que todo es símbolo y, casi de una manera poética, dice “has de cambiar tu vida” (*Estética* 62).

La experiencia de lo simbólico nos sitúa en el lenguaje y en el ser historia, es decir, en aquella experiencia que nos ubica en el permanente encuentro con el pasado, el presente y el futuro. Es una experiencia en el lenguaje pues en él vivimos y en él somos, en él el ser humano “se encuentra consigo mismo y con el otro [...] en escuchar lo que nos dice algo y en dejar que se nos diga, reside la exigencia más elevada que repropone al ser humano (Gadamer, *Educación* 21). Pero esta experiencia la significamos como seres históricos, pues desde el símbolo la historia se nos revela y nos vuelve a significar y gracias a ella nos descubrimos, además, con otro:

El carácter fundamental del ente histórico es ser revelador, ser significativo en el sentido activo de la palabra; y ser para la historia es dejar que algo nos signifique. Solo así surge la auténtica vinculación entre el yo y el tú; solo así se constituye entre nosotros y la historia lo vinculante del mundo histórico (Gadamer, *Verdad II* 41).

La experiencia de lo simbólico tiene su temporalidad, se reconoce aquella experiencia instalada en una comprensión determinada del tiempo que inaugura y se convierte en historia. La experiencia de la construcción de la subjetividad desde su movimiento de lo plástico también moviliza el tiempo, por lo que Malabou diría que la plasticidad es:

Justamente eso que llamo trazado o escritura de revelar lo que sin embargo es invisible, la inscripción del tiempo en el síntoma, e incluso la inscripción en su totalidad como economía temporal, pura articulación entre un estado de hecho y pasado o presente, y la espera abnegada de un porvenir, transformación o sanación. (*La plasticidad* 82-83).

La experiencia del porvenir, como la propia experiencia del sujeto histórico y temporal, se encarna en el cuerpo que danza:

Desde esta perspectiva, es el movimiento el que se piensa como danza, no el cuerpo objetivo aislado, sino el cuerpo que se implica en el mundo a partir de la danza. Esto es posible porque el cuerpo, en el fenómeno de la percepción, contiene el mundo dentro de sí, un mundo intencionado que se moviliza en el espacio y el tiempo de acuerdo con el ritmo del mundo. Así es como la danza resignifica la experiencia del cuerpo en el gesto, en el lenguaje y en el movimiento que se hace experiencia sensible (Bravo y Rodríguez 91).

La plasticidad contiene su propia temporalidad. Es el sujeto quien escucha y se deja escuchar en la experiencia de lo simbólico, así se va configurando en su forma, lo anticipa en sus modos de ser, se va formando y modela su propio porvenir, esculpe esa posibilidad de apertura y de comprensión de sí, construyendo su tiempo y su propia historia. El sujeto llama a su forma, ella explota en su propia historicidad dispuesta en nuestras experiencias narradas. De este modo, la danza es la experiencia de la vida misma, pues es aquella condición por la que vivir se torna un movimiento que nace de un quiebre entre cómo me he comprendido y cómo y desde dónde mirarme para vivir:

La danza siempre había sido un lugar muy importante en mi vida, pero en la universidad se volvió mi portal de acceso a mis identidades más honestas, allí había conocido mis límites, mis capacidades y posibilidades, descubrí que, aunque siempre sufría por no ser una bailarina virtuosa ni flexible, tenía algo adentro que reverberaba incansablemente con una pasión por lo que creaba, que antes no había experimentado con ninguna otra práctica (Ortega Sáchica 163).

Si el símbolo es una experiencia que se da en el lenguaje, podemos advertir que esta experiencia se produce al modo de una conversación. El símbolo algo nos dice; cada persona siente un dejarse decir por el símbolo y en esa experiencia el tú y el yo inauguran la transformación que sugiere toda conversación referida a nuestros modos de vivir y de construir sentidos vitales. La expresión de Goethe “has de cambiar tu vida” significa el ser transformado desde la experiencia de la conversación, que se da al modo del juego.

La experiencia del juego en tanto símbolo es un dejarse ser jugado, pues es en el espíritu del juego donde se provoca nuestra transformación y, a su vez, debemos comprender esa transformación como en construcción. En el juego del arte, este nos lleva a transformarnos, somos el juego, pues somos jugados y, de este modo, también contruidos en nuestras nuevas formas de ser; no se trata de reinventarnos, ni dejar de ser lo que somos, ni lo que hemos sido, sino su expansión como búsqueda de sentido donde se nos manifiesta como lo verdadero:

... “transformación en una construcción” quiere decir que lo que había antes ya no está ahora. Pero quiere decir también que lo que hay ahora, lo que se representa en el juego del arte, es lo permanentemente verdadero [...] es así por lo que el juego humano alcanza su verdadera perfección; la de ser arte (Gadamer, *Verdad I* 154-155).

Este movimiento lúdico que experimentamos está lejos de ser una invención que nos haga jugar dentro de objetividades preestablecidas o de pura excedencia vital enajenada en ensoñaciones que nos hagan olvidarnos de nosotros mismos. La experiencia del juego es la de la libertad, pues en ella “nos avistamos a nosotros mismos, muchas veces de un modo bastante extraño: cómo somos, cómo podríamos ser, lo que pasa con nosotros” (Gadamer, *Estética* 136).

Pero esta experiencia del símbolo y el juego ocurre en nosotros, es decir, ocurre en nuestros cuerpos. La experiencia estética ocurre así de suyo por ser la sensibilidad abierta al mundo: los sentidos están dispuestos a construir el mundo que significamos desde nuestros cuerpos. Un concepto que nos ayuda a profundizar esta experiencia de ser cuerpo es el que propone la filósofa Katya Mandoki desde la estética cotidiana. Prendamiento es la experiencia, como si fuera la

experiencia simbólica, la adherencia del o la recién nacida al pezón de la madre: “la concavidad de la boca y la convexidad del pezón permiten esta adherencia” (69). Esta experiencia es la que permitiría comprender, además, la integración individual en el seno de la heterogeneidad social. En este sentido, la integración individual es también el doble movimiento de la subjetividad en su propia identidad desde la sustancia y el accidente que la conforman.

Esta experiencia de adherencia –no exenta de problemas o accidentes– significa la búsqueda de cómo aprendemos a extraer el vigor para vivir. En el amamantamiento, todos los sentidos están dispuestos a expresar el deleite de un encuentro: el ritmo de la succión, las manos en el seno entre caricias y búsqueda, brazos y piernas significando el placer, son las formas en las que aprendemos a adherirnos, por ejemplo: al prendarnos de la música, el paisaje, los aromas y, por sobre todo, de la experiencia de estar con otros.

El prendamiento es la experiencia amorosa donde nacemos de otro cuerpo para abrirnos a la otredad; ambos cuerpos se prendan desde su radical separación, se acarician y se prendan en la experiencia de ser distintos, heterogéneos, escultores de sus propias formas plásticas. En el amamantar está contenida la primera experiencia que tenemos del tocar.

En un primer encuentro el lactante tiene la percepción de su cuerpo y el de su madre como un solo cuerpo unificado; el bebé no hace distinción de separación, es tan solo alrededor de los tres meses de vida que la percepción del recién nacido instala la separación de los cuerpos y, desde ese momento, tenemos conciencia de la separación. Así nos volcamos a la otredad desde la succión, desde el tocar en esa experiencia originaria. Cerrar la boca en el cuerpo del otro es la prolongación de la forma de cada subjetividad naciendo a su propia plasticidad. La experiencia del prendamiento por la que aprendemos a nutrirnos del mundo y descubrir el arraigo en esa humanidad que nos humaniza.

El prendamiento lo experimentan incluso los enfermos mentales. En efecto, aun cuando puedan carecer de arraigo o de formas comunitarias de convivencia: “ellos no dejan de intentar extender raíces para prendarse, desesperadamente, así sea de las figuras brumosas de su fantasía” (Mandoki 70). La experiencia del prendamiento es la capacidad de los sujetos de construir significados, valoraciones y sentidos vitales por los que vivir y convivir para que sean siempre una posibilidad de jugar. La vida cotidiana, la vida de todos los días visibiliza la plasticidad y sus accidentes, moviendo así la configuración de la subjetividad como historia, como mi propia historia:

La danza y la improvisación [...] nos ha propuesto permitirnos entrar al movimiento también desde la distancia de la belleza como punto de llegada o de partida, habitar la creación del movimiento a través de la respiración, la relación con el mundo doméstico (el sofá, la pared, la palmera, el techo, la vecina que alcanzo a ver por mi ventana, las nubes y la sutileza del aire) y la posibilidad de habitar la danza como el arte de suceder [...]. Esta práctica intensa en el cuerpo ha movilizad que la atención del proceso

terapéutico sea desprevenido de ningún resultado en particular, ha posibilitado que la conversación esté liberada de cualquier intención de mejoría y, por el contrario, ha generado un espacio genuino de conexión humana, aprendizaje colaborativo y creación mutua (Ortega Sáchica 170).

En la exposición del cuerpo, la piel queda como la forma del sujeto que desplaza su configuración y su metamorfosis. En la piel nace la posibilidad de la plasticidad consagrada en su temporalidad. Al respecto, Malabou menciona esa relación entre tiempo y cuerpo, donde la plasticidad caracteriza justamente ese lugar donde el tiempo se incorpora subjetivamente en los votos del porvenir. Ella siempre tiene, en un sentido fuerte, una vocación temporal. La plasticidad es el cuerpo del tiempo o el cuerpo vuelto cuerpo (*La plasticidad* 88).

A propósito del prendamiento y su posibilidad en la experiencia estética desde el símbolo, la plasticidad nos invita a mirar la danza como aquella experiencia que nos prenda en el cuerpo, a nuestro propio cuerpo, pero que en sus deseos de movimiento aspira a converger con otros cuerpos. Ser tocado por aquello que explora sus propios deseos, desde sus inquietantes búsquedas de sentidos, de reconocer sus propios sinsentidos, fracturas y accidentes, nos lleva a descubrir cómo la danza advierte sobre una filosofía desde el accidente, como lo sugiere Malabou, o bien una experiencia estética desde el símbolo, como lo plantea Gadamer. Se trata de una experiencia en el movimiento, pero no hacia este, sino desde la propia extrañeza de los sentidos y significados habitados: es la extrañeza de hacerse a la danza, para descubrir nuevos sentidos, nuevos significados.

La danza como una filosofía del accidente es pensar y vivir nuestro cuerpo, no para reinterpretar nuevos sentidos o significaciones, sino más bien para ponerlos en suspenso como cuestiones que solo han sido dichas en la generalidad de un concepto y es justo ahí donde queda abierta la posibilidad de danzar. Así, la experiencia de la danza en la plasticidad es:

Tocar la interrupción del sentido, transformar esta imagen no en un objeto, sino más bien en la extrañeza de un deseo, de una tónica deseante, es decir, de la tensión, del tono de los cuerpos en la imagen. O si se quiere, nos exponemos juntos en una tensión, en un tono, en la resonancia que queda entre la imagen y nosotros, en consecuencia, en una puesta en marcha de esa danza. El sentido que ha dado ese “algo”, no es sino una forma en que el cuerpo ha sido enviado al límite, al borde del cuerpo propio, al lugar del cuerpo fuera de sí (Ferrada Sullivan 195).

Discusiones y proyecciones finales: cuerpo y danza

Hemos visto que tanto para Gadamer como para Malabou el concepto de *bildung* es más que una categoría explicativa referida a la formación. Se trata de un modo de ser, una acción que tiende, a partir del movimiento del sujeto, a construir su propio mundo e historicidad. En este sentido, la formación está lejos de ser la adquisición de contenidos programáticos para ser asumidos por un sujeto. La danza contemporánea está en estrecha relación con lo que indican Tarpuk *et al.*:

La danza contemporánea se corresponde con trabajos de experimentación, laboratorio, rupturas de formas y códigos, le caracteriza la búsqueda de nuevas propuestas. No existe una línea divisora dentro de esta modalidad, apenas para orientar la competencia y la comparación. En la actualidad, se encuentran fusiones, cruces o mezclas que utilizan términos que van desde lo étnico hasta lo urbano y marginal (8).

El movimiento del cuerpo que danza va descubriendo lugares desafiantes, rompe con el sentido lógico de la gravedad, del sonido y del equilibrio, permitiendo encontrar aquello que escapa a una configuración racional de lo que puede un cuerpo. Aquí es donde aparece la relación con el juego como experiencia estética.

Podemos comprender la danza como el ejercicio de jugar, donde jugar, danzar y existir podrían ser una tríada que, desde la misma danza, advierte el existir de lo humano. Pues la danza batalla con la polaridad o binomios como fuerzas del mundo; así lo humano en la danza busca su forma, su existencia “reactualizándola, no por razón, ni mente, sino desde el cuerpo” (Sferco 247).

Desde la experiencia estética conforme con la relación entre plasticidad, cuerpo, símbolo y juego, se nos sugiere que la danza excede en vida: “la danza entonces es vida en la vida” (Casanova 73). En la excedencia de vida la danza nos mueve, nos moviliza, nos deja prendados a nuestra búsqueda de sentidos: he aquí la materialización de la danza misma, la existencia de cada uno, pues la danza es un modo de pensar “que se considera que, en lo que sea que esté materializada la enunciación de la danza, puede efectivamente decir algo sobre lo que somos. La cita de Valéry que Ponce elige como epígrafe lo anticipa: ‘La danza es un exceso de vida’” (Casanova 73).

En ese exceso, en la abundancia de movimiento donde vemos el cuerpo como una posibilidad plástica de flexibilidad, de adaptación a contextos desafiantes, nacen nuevos modos de vivir una experiencia corporal. Así, se flexibilizan incluso los modos de construir y destruir conocimiento, es la percepción misma, su sensibilidad, la que se muestra afectada de manera plástica en el límite de lo nuevo y lo que está por venir. Una nueva percepción nos invita a replantearnos, a situarnos en el mundo que nos pone en tensión, vinculando aquellos accidentes necesarios con la misma substancia. Interrupciones y quiebres que nos permiten dar un nuevo aire al tradicional modo de vivir, incluso a resignificar la experiencia del pensamiento.

La experiencia de la danza contiene ese doble encuentro plástico que implica cambios biológicos y modificaciones semánticas. En este espacio, se transforman todas las referencias

posibles, la danza como modo de pensamiento difiere de un único sentido, nos invita a recoger las diferencias del mismo relato. La experiencia plástica de la danza recoge el devenir del mundo. No existe en ella una forma definitiva, sino que sus interpelaciones movilizan la necesidad de exigir en cada paso un porvenir, una subjetividad en espera. Este doble movimiento no renuncia a una posible subjetividad, sino que la reconoce como una gestación en el vértigo del accidente.

La danza en su movimiento ocupa otros espacios, otros tiempos y otras narrativas, se mueve en los silencios, en el desafío de la gravedad, donde el cuerpo se transforma en un vehículo de significación. La danza es una experimentación corporal de la plasticidad.

En la filosofía, la danza suele buscar un sentido o una significación coherente con el relato racional. Sin embargo, vemos cómo algunos filósofos se mueven de la pregunta por el sentido hacia su posibilidad de ser imagen y representación. No existe una significación predeterminada que esté detrás del ejercicio del bailarín. Lo que se muestra en la danza es un gesto por revelar o un gesto por significar. En la historia de la danza, esa podría ser una de las características en lo que se describe como danza contemporánea.

En el cuerpo de la danza no hay un solo relato, pues la danza, tanto como el lenguaje, se mueven y buscan ir a la interpelación del sentido y podría ser en esta contraposición de sentido donde se muestra el mundo a través del cuerpo que danza.

Cuerpo y lenguaje se extienden en la posibilidad de abrir una posible dimensión y no así una nueva estructura. Es el espacio del cuerpo en el movimiento que encuentra, más allá de la estructura, una plasticidad que es una invitación a mover los espacios de la escritura y su posible narración.

Referencias

- Binetti, María J. “En torno a un nuevo realismo feminista como superación ontológica del constructivismo sociolingüístico”. *Debate Feminista*. vol. 58, 2019, pp. 76-97. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2019.58.04>
- Bravo, Ailyn y Rodríguez, Nelson. “Danzar, un modo de ser en el mundo: Una reflexión desde Merleau-Ponty, Jean-Luc Nancy y Paul Valéry”. *Actos*. Vol. 4, no.8, 2022, pp. 89-108. <https://doi.org/10.25074/actos.v4i8.2321>
- Casanova, Magdalena. “Consideraciones sobre la danza y los metadiscursos artísticos”. *Boletín de Estética*. vol. 47, 2019, pp. 32-41. <https://dx.doi.org/10.36446/be.2019.47.94>
- Díaz, Myriam. “Teoría del cuerpo subjetivo en Michel Henry: Aportes para una fenomenología contemporánea del cuerpo”. *Cinta de Moebio*. vol.70. 2021, pp. 1-16. <https://cintademoebio.uchile.cl/index.php/CDM/article/view/61582>
- Debernardi, Italo. “Las lecciones sobre estética de Hegel: Discrepancias fundamentales entre la edición de Hotho y los Nachschriften”. *Aisthesis*. vol. 67, 2020, pp. 9-30. http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812020000100009&lng=es&tlng=e
- Ferrada Sullivan, Jorge. “Arte, creación y enseñanza pedagógica: Tensiones metodológicas para penar sus relaciones desde el pensamiento complejo”. *Artseduca*. vol.20, 2018, pp. 26-43. <https://repositori.uji.es/xmlui/bitstream/handle/10234/183258/3385-13152-1-PB.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Gadamer, Hans-Georg. *Educación es educarse*. Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.
- *Estética y hermenéutica*. Madrid. Tecnos, 1998. Impreso.
- *Verdad y método I*. Salamanca. Sígueme, 1992. Impreso.
- *Verdad y método II*. Salamanca. Sígueme, 1994. Impreso.
- Gutiérrez-Pozo, Antonio. “El arte como realidad transformadora en su verdad: La rehabilitación de la hermenéutica de la estética en Hans-Georg Gadamer”. *Kriterion*. vol.59, no. 139, 2018. pp. 35-54. <https://www.scielo.br/j/kr/a/GrVxZZdyDgKBFrhZqgNGvv/>
- Malabou, Catherine. *El porvenir de Hegel: Plasticidad, temporalidad, dialéctica*. Santiago, Buenos Aires. Palinodia, La Cebra, 2013. Impreso.
- *La plasticidad en espera*. Santiago: Palinodia, 2018. Impreso.
- *Ontología del accidente: Ensayo sobre la plasticidad destructiva*. Santiago: Pólvora, 2022. Impreso.
- Mandoki, Katya. “Fenomenología de la condición de Aisthesis: Prendamiento y prendimiento estético”. *DeSignis*. vol. 11, 2007, pp. 67-75. <https://www.designisfels.net/wp-content/uploads/2021/05/i11.pdf>
- Ortega Sábica, Margarita. “¿Por qué a mí?: Vislumbres del trayecto a una humanidad terrestre”. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*. vol. 17, no.2, 2022, pp. 158-175. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae17-2.pvth>
- Pérez Pezoa, Diego. “Escenografía de la piel: Sobre el cuerpo-escena como espacio ocioso (J.-L. Nancy)”. *Actos*. vol. 2. no.4, 2020, pp. 89-101. <https://doi.org/10.25074/actos.v2i4.1692>
- Sferco, Senda. “Performar lo humano: Ensayo alrededor de un ritual de la isla de Bali”. *Cuerpo: Escena, voz y plástica: Estudios de fenomenología y performance*. Horacio Vanega, editor. Bogotá. Aula de Humanidades, 2022. 245-258. Impreso.

Tarpuk, Edison, Mateo Sánchez, Jorge Luis, Capote Lavandero, Giovanni, Cáceres Sánchez, Cristina y Mendoza Yépez, Marlene. “El valor de la danza en la formación profesional de los docentes de Educación Física”. *Podium, Revista de Ciencia y Tecnología en la Cultura Física*. vol.18, no.1, 2023, pp. e1434. http://scielo.sld.cu/scielo.php?pid=S1996-24522023000100009&script=sci_arttext&tlng=en

Wild, Karen. “Hacia un pensamiento afectivo o de la filosofía como práctica sensible: Un encuentro entre danza y filosofía”. *Encuentros Latinoamericanos (Segunda Época)*, vol. 2, no.1, 2018, pp. 84-109. <https://doi.org/10.59999/2.1.78>

Recibido: 11 de noviembre de 2024

Aceptado: 4 de diciembre de 2024