



Universidad de la República

Facultad de Psicología

Trabajo Final de Grado:

**Clínica de danza contemporánea:
apuntes de una experiencia *Almargen***

Montevideo Febrero 2022

Estudiante: Marcos Ramírez 4322536-2

Tutora: Profa. Ag. Gabriela Etcheverry

Revisora: Profa. Adj. Carmen De Los Santos

“No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No haré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos.”

Walter Benjamin, *Libro de los Pasajes* (p. 462)

Introducción.

En este ensayo académico desde mi doble implicación como estudiante de psicología y bailarín, me propongo al decir de Percia “(...) una composición fragmentaria. Fragmentos respetuosos de lo académico, pero distantes de sus orgullos y honores. No se trata de estar en contra de lo establecido, sino de no detener movimiento.” (2017, p. 10). Composición que busca problematizar acerca de una práctica clínica que se articula con el arte contemporáneo, más específicamente la danza contemporánea.

En la primera parte presento parte de mi tránsito por la formación de grado en psicología intentando dar cuenta de la posición subjetiva de enunciación. En el desarrollo del presente ensayo se busca componer un diálogo a partir de las siguientes preguntas: ¿qué relaciones se pueden establecer entre la clínica y la danza?; ¿qué lugar ocupan el cuerpo y el movimiento en dicha clínica?; ¿cómo instrumentalizar la palabra, el decir y la escucha?; ¿qué consecuencias clínicas podría tener pensar la danza como una conversación?.

En el apartado referente a las conclusiones se comparten algunas consideraciones finales desde la reflexión sobre la doble implicación y el recorrido teórico y metodológico a partir de las preguntas antes mencionadas.

0. Tránsito: <público, pesado, libre, cruzado, fluído, discontinuo>

El tránsito de mi formación como estudiante de la carrera de Psicología en la Universidad de la República ha estado siempre acompañado por mi desarrollo como artista escénico, lo que muchas veces he sentido como la coexistencia de rutas paralelas que se acompañan y confluyen en lugares en común y, muchas otras, como carreteras a contramano.

Recuerdo aún con cierta fascinación algunas intervenciones artísticas de la cátedra libre de Arte y Psicología en el patio de la Facultad de Psicología (contexto previo a la reforma del Plan de Estudios 2013) por el año 2007; las rondas en el patio y el arte en sus distintas expresiones (música, acrobacia, malabares) eran parte de mi cotidiano universitario.

A su vez, a nivel social, Uruguay atravesaba un cambio significativo en relación a la intervención de políticas públicas en lo cultural. Desde el Ministerio de Educación y Cultura se crearon los fondos concursables para la cultura; se promulgaron leyes de fortalecimiento de las infraestructuras culturales en el interior del país y se desarrollaron programas de becas para formación y leyes de seguridad social para los artistas, entre otros cambios destacados (Robaina, 2010), que generaron un clima de avance y una perspectiva esperanzadora para el campo artístico.

Pertenezco a una generación que creció escuchando que no se podía vivir del arte en nuestro país y que era necesario tener un título universitario para salir adelante. En Uruguay la Licenciatura en Danza Contemporánea de la Universidad de la República, inaugurada en 2018, es la tercera opción de estudios superiores públicos en danza contemporánea junto al profesorado del Consejo de Formación en Educación y la Escuela Nacional de Danza del SODRE.

En 2006 decidí, por un lado, inscribirme en la carrera de Psicología de la UDELAR, y empezar a tomar clases de danza contemporánea, por otro, dado que no existía formación universitaria en dicho campo y, menos aún, en estudios transdisciplinarios que vincularan el arte contemporáneo y la psicología, ambas áreas que me interesaba poner en diálogo.

Así, mi pasaje por la facultad fue discontinuo, plagado de interrupciones. La falta de propuestas formativas que vincularan lo artístico con lo clínico me llevaron a buscar otras alternativas en instituciones y colectivos diversos. Profundicé la formación en danza contemporánea mientras pude identificar que mi forma de bailar no implicaba necesariamente un entrenamiento físico diario, sino que se trataba de una posición y un rol de articulador, que implica lecturas, visitas a obras así como también la investigación de otros artistas y sus metodologías, la realización de prácticas, la creación de proyectos autogestionados, la presentación a concursos y la postulación a becas, entre otras actividades. En esta travesía cursé actividades de formación que vinculaban la danza con aspectos terapéuticos que pensaban la clínica grupal con la danza y el movimiento como mediador.

Luego de este recorrido por fuera de la formación estricta en psicología, logré encontrar en la facultad ciertas formas de generar propuestas de formación desde la institucionalidad. Por un lado, en 2013, junto a un grupo de estudiantes creamos “Expresión y movimiento”, un taller con el objetivo principal de brindar un espacio de encuentro que contribuyera a la promoción del intercambio de experiencias personales

mediante la expresión artística y corporal, a través de la Comisión Sectorial de Enseñanza. Asimismo y luego de que el proyecto “Expresión y movimiento” contara con gran aceptación y participación de estudiantes, docentes y funcionarios no docentes de la Universidad. Decidimos seguir el impulso y así nació por fuera de la facultad, el curso de formación anual de Arte y Terapia en la Asociación de Psiquiatría y Psicopatología Infantil y Adolescente (APPIA). El curso buscó convocar a docentes y profesionales que ya se encontraban desarrollando prácticas profesionales vinculando lo clínico con lo artístico.

Por otro lado, en el marco del seminario Articulación de saberes II “Clínica y arte contemporáneo” coordinado por la Prof. Adj. Mag. Carmen De Los Santos, logró articular lenguajes de las artes escénicas con formalidades académicas, lo que permitió que en calidad de estudiante, para la aprobación del seminario, realizara una performance artística desde una perspectiva de género que luego se acompañó con un trabajo escrito: “Del texto a la performance.”

En el año 2017, con el objetivo de desarrollar una línea de trabajo a partir del abordaje de la clínica desde el arte conceptual contemporáneo se creó en la Facultad de Psicología el Núcleo de Clínica y Arte Contemporáneo, que reunió a estudiantes, egresados y docentes. En el proceso de conformación de dicho núcleo se desarrollaron acciones y encuentros que tuvieron, para mí, gran valor en términos formativos y de posicionamiento como estudiante de la carrera de Psicología. En este sentido rescato que se hayan abierto espacios de experimentación y producción académica, con respaldo institucional, en colectivo y con rigor académico. Sin embargo, no se lograron formalizar mayores avances que dieran continuidad a este proceso.

1. Puto y Bailarín <Almargen>

Creo que aún opera en mí la creencia de que el arte y la academia son cosas opuestas, que difícilmente pueden entrar en relación. Resonancias de frases como “no se puede vivir del arte”, “el arte no es trabajo”, o, “asegurate una formación universitaria”, han acompañado mi tránsito como estudiante instalando una dinámica

según la cual la academia parecía imponerse como única alternativa profesional y laboral en detrimento del arte, ligado este último a lo improductivo.

Otro factor que interpelaba mi tránsito por la formación universitaria era el marco heteronormativo, es decir, la predominancia manifiesta del pensamiento heterosexual (Wittig, 1992; Butler, 2007) desde el que estaba estructurada la carrera y que se evidenciaba en la poca bibliografía sobre el sistema sexo-género y estudios LGBTIQ+, sin contar que en Uruguay la ley de matrimonio igualitario fue sancionada recién en el año 2013.

Desde esta perspectiva me interesa situar la posición de un cuerpo, el mío, que se autopercibe extraño en la escritura de este ensayo académico. Si la extrañeza es tal en relación a una norma, podría decir que no me identifico con el tipo estudiante hombre cis heterosexual sino como un cuerpo extraño, que hoy puedo valorar como una potencia más que como una falla o la manifestación de un defecto en relación a la norma general. Esa extrañeza ha representado para mí una dificultad enorme a la hora de poner mi voz en las instancias vinculadas con el mundo académico y el saber universitario, y posicionarme desde una diferencia, una singularidad que pudiera ser reconocida y darme la posibilidad de ser tomado en cuenta como un interlocutor válido. Esta afirmación toma fuerza al hacerse eco de los desarrollos teóricos de Braidotti (2004) quien propone que “el sujeto no es una entidad abstracta sino material incardinada o corporizada. El cuerpo (...) es una entidad socializada, codificada culturalmente; lejos de ser una noción esencialista, constituye el sitio de intersección de lo biológico, lo social y lo lingüístico.” (p.16)

En muchas ocasiones percibo en mí cierta contradicción que intuyo se debe a mi doble implicación en el lugar de artista y de estudiante de psicología, como si sólo uno de estos campos habilitara el despliegue al decir.

¿Qué ocurre con la danza? Elegí decir desde el movimiento, específicamente desde la danza contemporánea, una disciplina que al estar enmarcada en las artes contemporáneas permite el uso de la palabra, de lo escenográfico, del canto, sin jerarquizar una expresión sobre otra.

La jerarquización de la palabra sobre otras expresiones del ser humano, hizo que, en lo personal, siempre haya habitado la academia con cierto reparo o hasta incomodidad. Para poder decir *bailo* y, en este sentido, el espacio desde el que me siento invitado a decir es la escena del ámbito contemporáneo en el que existe algo

que podría denominarse como la democratización de las expresiones, donde el cuerpo, la palabra y el movimiento parecieran tener la misma jerarquía.

En el 2010 junto a mi compañero, el Lic. Psic. Gastón Musetti, fundamos Casa Almargen¹ un proyecto interdisciplinario, motivado por los posibles encuentros entre la psicología y el arte contemporáneo. Es un espacio de trabajo donde confluyen distintos colectivos para producir, diseñar y desarrollar proyectos de creación escénica, cursos de formación y procesos clínicos individuales y grupales. El binomio centro-margen se sostiene para explotar desde lo que lo une: aparentemente el guión. Es desde ese entre, que oscila desde lo interno a lo externo, desde lo singular a lo colectivo, que se propone un espacio dónde amplificar la potencia creativa.

Entendemos Almargen como un espacio de investigación y desarrollo de propuestas prácticas. Se trata de una plataforma que nos ha permitido trabajar en colaboración y articulación con distintas instituciones, entre ellas: Facultad de Psicología, Sesc, Taller Casarrodante, Gen espacio de Arte y Ciencias, MIDES, SODRE, , APPIA, INAE. Es desde este espacio, Almargen, desde donde se viene desarrollando la propuesta de la Clínica de danza contemporánea.

2. Clínica de danza contemporánea.

Comenzaré con algunas preguntas. ¿Qué relaciones se pueden establecer entre la clínica y la danza? ¿Qué lugar ocupan la palabra, el decir y la escucha, el cuerpo, el movimiento, en dicha clínica? ¿Cómo pensar el movimiento, el contacto con otros, la composición de lenguajes que incluyen otras materialidades que la de la palabra, tales como el silencio, la gestualidad, la imagen? ¿Qué consecuencias clínicas podría tener pensar la danza como una conversación?

Sería fácil contar con una noción específica y autorizada de clínica de danza contemporánea, pero lo cierto es que no contamos con una. O al menos, no con una de diccionario. Clínica de danza contemporánea es una noción a construir, siempre provisoria y fragmentaria, a partir de la propia práctica. En mi caso se relaciona con la experiencia que vengo desarrollando en Casa Almargen desde el 2016 y de la que intentaré dar cuenta en el apartado 3 de este Trabajo Final de Grado.

¹ <https://www.casaalmargen.com/>

Si bien no podremos aportar una definición cerrada de clínica de danza contemporánea, ensayaremos distintas posibilidades para abordar el tema de este trabajo. Porque no existe una definición preestablecida en términos absolutos es que me interesa componer un glosario² de términos, también provisorio y susceptible de ser transformado, ampliado, y por qué no cuestionado, como si fuesen hebras de un hilo difícil de asir, términos que además aparecen e insisten en la práctica clínica y en la experiencia, de la mano de autores como Haraway, Nancy, Rolnik, Agamben, Winnicott, entre otros.

En principio, podría llamar clínica de danza contemporánea a una composición que se traduce en un modo de trabajo, una metodología, una perspectiva de la subjetividad, un sistema de técnicas orientado a promover las diferentes expresiones creativas, una práctica que se reinventa a sí misma mientras se produce y que cuenta además con una dimensión en la que se entrelaza lo clínico, lo singular, lo grupal y lo artístico.

Una clínica de danza contemporánea se produce en un espacio, y constituye ella misma un espacio en el que dialogan y se afectan sensaciones, imágenes, emociones, al mismo tiempo que se amplían las posibilidades de movimiento a través de la danza. Su objetivo es poner en juego la subjetividad al vehiculizar situaciones conflictivas y/o displacenteras, fantasías, deseos, anhelos en un espacio de práctica de la escucha.

Pero antes de avanzar en el ensayo de una analítica de ese espacio, de esa experiencia que constituye una clínica de danza contemporánea, quisiera explicitar a qué me refiero con contemporáneo.

Más allá del campo del arte, lo contemporáneo se relaciona con “lo intempestivo”. ¿Qué significa ser contemporáneo? Giorgio Agamben (2008) en un texto que lleva esta misma pregunta por título se sirve de Nietzsche para señalar que es contemporáneo aquel que se sitúa en su época sin adecuarse a sus pretensiones. Esto no quiere decir que una exigencia de ser contemporáneo radique en estar fuera del tiempo en que se vive, sino de mantener con ese tiempo una relación singular en la que se trata tanto de adherir al tiempo como de estar distante de él. Dice Agamben

más precisamente, es aquella relación con el tiempo que adhiere a él a través de un desfase y un anacronismo. Aquellos que coinciden demasiado plenamente

² El glosario se encuentra en el apartado 4 del TFG.

con la época, que encajan en cada punto perfectamente con ella, no son contemporáneos porque, justamente por ello, no logran verla, no pueden tener fija la mirada sobre ella. (2008. p.2)

Al parecer, hay en esta noción de ser contemporáneo una posibilidad de pensar el presente más allá de él, acaso por esa posición paradójica que supone una relación particular con el propio tiempo, para poder percibir y componer así otros relatos, discursos, imaginarios, sobre la subjetividad de la época y sobre nosotros mismos.

“Percibir en la oscuridad del presente esta luz que busca alcanzarnos y no puede hacerlo, ello significa ser contemporáneos”(p.4), afirma Agamben (2008). Y es precisamente en eso que reside su extrañeza. Extrañeza y valentía, o mejor dicho, “coraje” para poder pensar la opacidad de la época, para vislumbrar lo que las luces del presente encandilan. Se tratará entonces de “ser puntuales en una cita a la que solo se puede faltar”. (p.4)

La contemporaneidad se cifra en el presente marcándolo como “arcaico”. En este sentido, quien es capaz de percibir estas marcas habrá de llamarse contemporáneo. Así, dice Agamben, “el desvío –y, al mismo tiempo, la cercanía– que definen la contemporaneidad tienen su fundamento en esta proximidad con el origen, que en ningún punto late con más fuerza que en el presente.” (p.6)

Una clínica de danza contemporánea está en relación con un dispositivo. Para Agamben (2016), un dispositivo es “un conjunto heterogéneo que incluye virtualmente cualquier cosa, tanto lo lingüístico como lo no lingüístico, discursos, instituciones, edificios, leyes, medidas de policía, proposiciones filosóficas, etc. En sí mismo el dispositivo es la red que se establece entre elementos.” (p.8) Además, el dispositivo cumple con una función estratégica específica y se inscribe siempre en una relación de poder que implica también relaciones de saber.³

Desde esta perspectiva, pienso lo clínico como dispositivo flexible que permite la construcción de una demanda por parte de lxs participantes, generándose algo novedoso para ambxs, lo cual supone construir un vínculo que habilite el desarrollo del trabajo.

La posibilidad de trabajo dependerá de la relación con dicha demanda. El dispositivo en cuestión deberá ser capaz de adaptarse a la vehiculización de la

³ Cabe aclarar que Agamben toma en principio, la noción de dispositivo tal como la pensó Foucault amplificándola de modo tal, que todo podría ser un dispositivo. (Agamben, 2016, p. 7)

demanda, o en casos de que no hubiera, deberá generar la posibilidad de enunciar y/o construir demandas (terapéuticas, educativas, sociales, políticas, comunitarias, artísticas) que surjan de la definición y toma de posición, de común acuerdo, a partir de un pedido o una interrogante. En este sentido, resulta central despejar el concepto de lo clínico, o más bien enriquecerlo, de posibles asociaciones con un sentido médico o higienista de cura.

Será importante entonces transformar un pedido en demanda, ya que de esta manera se habilita la apropiación e implicación de lxs participantes y se vuelven protagonistas del dispositivo. ¿Cómo generar las condiciones para que las personas se apropien del espacio clínico y no caer en una relación autoritaria o de sometimiento? Es por eso que se entiende lo clínico como dispositivo fundado en la escucha, cuya construcción será necesariamente colectiva, como espacio seguro para encontrarse diferente consigo mismx entre lxs otrxs.

Es oportuno el cuestionamiento de Saidón (2012)

¿Qué tengo para decir? Conversar simplemente, bifurcar, invitar a la creación, a la ficción, a la poesía, al humor. Así es la clínica. El tono en cada situación es diferente. Si nuestra única estrategia es hacernos el muerto, el sabio, nuestro potencial de crear bifurcaciones se verá muy limitado. (p.9).

Pensar la clínica como conversación, la significa de cierta flexibilidad a mi entender necesaria para albergar las diversas grupalidades. Siguiendo con Saidón

A esta conversación se la convoca a un mundo liso, donde circulen las contradicciones, las resistencias, los nudos y las interrupciones de un modo más sedoso. La sedosidad del vínculo es lo que ilumina la conversación en la pareja, en el compañerismo, en la amistad. (p.10).

Encuentro potente esta idea de la sedosidad en el vínculo, ya que, es una imagen que se acerca mucho a lo que busco en la clínica de danza contemporánea, danzar habilitando distintos tipos de sensaciones y emociones, dándole lugar a la confusión y la contradicción. ¿Cómo habilitarlo desde la coordinación? ¿Cómo habilitar la duda en una coreografía?

¿Cómo pensar entonces el rol del coordinador, las condiciones del espacio seguro y las posiciones subjetivas que se juegan en este tipo de dispositivos? El coordinador funcionará como un interrogador de lo obvio, provocador-disparador y no

propietario de las producciones colectivas o de verdades ocultas; alguien que más que ordenar el caos busca aquella posición que facilite la capacidad imaginante singular-colectiva. (Fernández, 1989)

Según esta autora, el coordinador podrá puntuar algún sentido, interrogar una rareza, resaltar una paradoja, indicar alguna insistencia, pero no será quien trate de descubrir la verdad de lo que acontece en el grupo. (Fernández, 1989)

Para pensar el espacio seguro será útil el desarrollo de Winnicott (1971) de la tercera zona, como espacio psíquico en donde sucede el despliegue de contenidos internos con posibilidad de intervenir sobre ellos. Esto supone la construcción de un vínculo de confianza para poder estructurar los encuentros, habilitando la exploración de contenidos propios. Los espacios de encuentro serán zonas a crear en la que se habitarán terrenos comunes, entre los espacios psíquicos y la realidad compartida, en base a una confianza común, que fomenta y habilita la función creativa y la capacidad para el juego.

Para pensar lo clínico en relación con lo artístico parece interesante la apuesta de Rolnik (2001), quien propone, a partir del estudio de la práctica estética de Lygia Clark, despsicologizar las prácticas clínicas a través del arte, ya que considerarla en su dimensión estética no implica destituirla de sus efectos terapéuticos. Para Rolnik, siguiendo la línea de Winnicott, la clínica tiene como objeto “la desobstrucción de la dimensión estética de la subjetividad” y la cura -no en sentido médico- tiene que ver con la afirmación de la vida como fuerza creadora, lo que se desprende de un modo estético de “aprehensión del mundo.” Esto volvería la clínica indisociable de la crítica en tanto reactivación de la fuerza que cuestiona y transforma la realidad, en tanto “posibilidad abierta de invención de devenires.” (véase S. Rolnik, p. 10) Me interesa enfatizar especialmente la posibilidad de promover desidentificaciones que ayuden a romper con cristalizaciones identitarias y concepciones predeterminadas tanto en sentido estético como subjetivo.

En palabras de Saidón (2012)

Deberíamos invitar al paciente a que nos contagie sus personajes, nos invada con sus mil máscaras, que sólo irán apareciendo cuando las características de la personalidad que presenta, vayan encontrando la posibilidad de mezclarse con las otras del grupo, de los terapeutas, de los amigos. Mezclas y bifurcaciones que serán reguladas por el riesgo que nos atrevamos a correr. (p. 9)

2.1 <¿Sistema, método, técnicas? >

A propósito del dispositivo de la clínica de danza contemporánea en este apartado voy a señalar tres elementos que lo componen. Encuadre, contenidos o temas y técnicas.

Retomamos el planteo de Saidón (2012)

podemos decir que la necesidad de una clínica persiste, tanto por la inadecuación de nuestras ideas y pensamientos como de la tecnología, en la construcción de territorios existenciales novedosos. En este sentido la terapéutica que proponemos es del orden del accionar, de buscar mecánicas, máquinas, dispositivos, que pongan en acción e inventen mundos. (p.10)

Entiendo que para poner en acción cualquier dispositivo clínico se vuelve fundamental disponer de un encuadre puesto que los encuadres que propongamos van a estructurar este dispositivo. En el caso de la clínica de danza contemporánea la intención de este dispositivo podría tener que ver con: desbloquear los obstáculos para el flujo natural de la expresión, ya que el material sensible desde dónde expresar está en nosotros (Nachmanovitch, 1990). Se vuelve necesaria la inscripción en dispositivos que alberguen procesos, desde los cuales poder leer, acompañar e intervenir sobre los mismos. Según Rodríguez (1998), todo encuadre es un sistema discursivo, incluso semiótico que legitima en tanto tal los fundamentos y objetivos de un determinado accionar práctico.

Encuadre entonces, como aquellas variables constantes y acuerdos que vuelven una situación social en un dispositivo de trabajo, aquellos elementos que, al delinearse, permiten visibilizar los procesos a observar, acompañar y potenciar. Más allá de la imagen rígida que se evoca al pensar en encuadre, me interesa pensar en estas disposiciones como flexibles: es decir, son capaces de adaptarse, de ajustarse, de recordarse y transformarse si fuese necesario. Así mismo, tomando la referencia de lo móvil (Rodríguez, 1998): el encuadre lo consideramos parte del dispositivo a diseñar y necesariamente debe ser puesto a revisión, es decir que asumimos la capacidad de producción que tiene dentro del dispositivo (Foucault, 1980), al generar ciertos regímenes de visibilidad y enunciación. El coordinador incorpora el encuadre interno (Alizade,1982) sostenido por el proceso de formación que permitió su

gestación y gracias a las experiencias de vida y condiciones personales, el encuadre interno es un marco intersubjetivo interactivo.

En cuanto a los contenidos o temas que emergen en la clínica se buscará indagar en el universo emocional de los participantes mediante consignas específicas que fomenten la imaginación y la creatividad. Será crucial entonces, un encuadre que sirva de soporte para que los distintos imaginarios de quienes participan del dispositivo se hagan cuerpo, coreografía, composición, en la escucha de lo grupal. “Un sujeto se siente: es esa su propiedad y su definición, es decir, que se escucha, se ve, se toca, se degusta, etc. y que se piensa o se representa, se aproxima de sí, y así siempre se siente sentir un “sí mismo” que se escapa o que se retira en la misma medida en que retumba en otra parte como en sí mismo, en un mundo y en el otro”. (Nancy, 2007, p 10)

La improvisación desde la sensación y lo genuino de la danza gestada; la apropiación de la coreografía y la construcción de un lenguaje propio o personal; el conocimiento del propio cuerpo y de la historia de los movimientos y gestos; la realización de procesos personales a través del movimiento serán el motor de búsqueda para la composición grupal.

También se intenta potenciar las posibilidades de movimiento desde el componente afectivo y vincular; conocer el repertorio de movimiento de cada uno para enriquecerlo y aportar a mejorar los niveles de escucha. Siguiendo con Nancy: “Estar a la escucha es siempre, estar al linde del sentido, o en un sentido de borde y de extremidad, y como si el sonido no fuese nada distinto de ese borde, esa franja o ese margen.” (2007, p.20). Para entender el componente afectivo y vincular me apoyo en el concepto psicodramático de Telé de Jacobo Levy Moreno, el cuál describe a mi entender de una manera muy precisa algo de lo que sucede en los vínculos interpersonales dentro de la experiencia escénica.

En la escena convencional parecen ser suficientes los cinco sentidos, pero en la interpretación espontánea se va desarrollando un sexto sentido que percibe los sentimientos del compañero. Un actor entrenado puede renunciar gradualmente a todas las técnicas de comunicación y confiar sólo en el factor medial [cambiado posteriormente por telé], que guía su mente para prever las ideas y acciones del compañero. Hay actores ligados el uno al otro por una correspondencia invisible, dotados por una especie de sensibilidad exasperada

por los recíprocos sentimientos interiores, [...] son recíprocamente telepáticos [...] (Moreno 1947, en Boria, 2001 p.43).

En este caso, en lugar de actor entrenado, aplicaría a lxs participantes de la clínica, quienes comenzarán a desarrollar vínculos cargados de distintas intensidades, viéndose reflejado esto último en los recorridos coreográficos y en cómo se conforman espontáneamente subgrupos para la composición en el espacio.

Me interesa la concepción del espacio tal como lo piensa Suely Rolnik (2001) “como lugar de la práctica estética deja de ser un espacio especializado y separado del resto de la vida colectiva, para situarse en una dinámica que trabaja todos los tipos de espacio de la existencia humana.” (p. 6). Pienso la danza como un espacio que habilita a experimentar distintos modos de la existencia, no únicamente humana, mientras danzamos podemos descansar de quienes somos por un tiempo para imaginar otros posibles, es común escuchar que alguien luego de una improvisación sienta que fue el viento, el fuego, una montaña etcétera.

Para finalizar este apartado, intentaré ensayar una posible definición de danza contemporánea y señalar algunas herramientas utilizadas en la clínica de danza contemporánea tales como: contact, danceability, flying low.

Podríamos decir, parafraseando a Bardet (2012), que la danza contemporánea es una forma de pensar en movimiento, de con-mover el pensamiento a través de “una composición libre e instantánea”. Esto tiene relación, a su vez, con lo que Heinich afirma sobre el arte contemporáneo, que se basa, según la autora, “en la experimentación de todas las formas de ruptura con lo precedente” (2011, p. 69), lo que supone que la ruptura provocada por el arte también puede entenderse, al decir de la autora, como una forma positiva de transgresión siempre y cuando esté vinculada a una subversión crítica, o bien como una forma negativa, cuando está asociada a la moda o a la búsqueda de la originalidad o a la mera notoriedad.

Respecto de las técnicas de las que se nutre el dispositivo, tal como lo adelanté, me referiré al Contact Improvisation, al Flying Low y a la metodología Danceability.

El Contact Improvisation se define como una forma de danza contemporánea, como una investigación sobre el movimiento (Buckwalter, 2011) y como una técnica corporal o art-sport en términos de su creador Steve Paxton. (Brozas Polo. 2014).

Esta técnica surge en el contexto experimental de la danza americana posmoderna de los años setenta, inspirada en la presentación de un trabajo coreográfico denominado *Magnesium* en el Oberlin College y después en la Weber Gallery de Nueva York en 1972. Este trabajo fue uno de los proyectos artísticos de Steve Paxton acerca de las posibilidades físicas y coreográficas de encuentro, choque y caída entre varios cuerpos en movimiento.

A partir de dicho proyecto se generaron talleres, laboratorios y presentaciones en distintos puntos del país desde donde procedían los participantes. En 1973 Steve Paxton se apoya en la tesis del papel esencial de la imaginación humana, para el normal funcionamiento de la psique. En tal sentido reivindica de manera explícita y muy actual, la función de la imaginación. Para pensar la misma, me apoyo en el texto de Ungar (2019) donde escribe que “para Winnicott (1971) el juego es, en sí mismo, terapéutico, tiene un tiempo y un lugar que es el del espacio potencial”. Para este autor, el juego es una experiencia creadora siempre, es una forma básica de vida y el espacio de la imaginación es el espacio transicional al que describe en una carta a Smirnoff (1991) como “un área intermedia a la que llamo yo lugar de reposo, porque allí el individuo descansa de la tarea de distinguir entre el hecho y la fantasía”. (p.707)

Respecto de Danceability⁴ (DA), se trata de una metodología de danza contemporánea fundada en 1987 por Alito Alessi y Karen Nelson, si bien desde 1989 la dirección exclusiva ha quedado en manos de Alessi. DA utiliza el Contact y la improvisación para promover la expresión artística y su exploración entre las personas con y sin discapacidades.

Durante los encuentros de DA se trabaja en base a cuatro principios: Sensación - Relación - Tiempo - Diseño. Mediante la exploración de estos principios se busca llegar a proveer una atmósfera que ayude a cambiar las actitudes en el movimiento y la expresión. Que facilite el aprendizaje y que permita la comunicación por medio del movimiento.

El propósito de DA, plantea Alessi, es el de cultivar una conciencia común de expresión creativa para todas las personas. El material es extraído del grupo presente y las situaciones que se dan pretenden no excluir a ninguna persona. El método apoya la capacitación y el valor personal por medio de formas en las que todxs y cada unx pueda participar y expresar abiertamente sus ideas creativas respetando los límites de

⁴ Para más información sobre la metodología y su historia véase: www.danceability.com

lxs demás. La base de la enseñanza DA es el seguimiento del interés y las energías propias de cada persona para aplicarlas al beneficio de su propia comunidad.

En cuanto al Flying low⁵, técnica creada por el coreógrafo venezolano David Zambrano. Es una técnica de danza enfocada al trabajo eficiente del cuerpo en relación con el suelo, se busca comprender las mecánicas para entrar y salir del suelo según la distancia del centro a la tierra y su desplazamiento sobre esta. con el propósito de activar la relación del centro físico (ubicado a unos centímetros debajo del ombligo) con los puntos de apoyo, articulaciones y así crear un movimiento dinámico a su vez que se mantiene en un estado centrado.

3. Experiencia *Almargen*

Desde el año 2016 coordino una propuesta grupal a la que luego de un largo derrotero elegí denominar "Clínica de danza contemporánea", sabiendo que con esta expresión no estaba aludiendo a un sistema metodológico cerrado, sino entendiendo que lo que proponía, buscaba cierta especificidad, distinta a las "clases" de danza contemporánea a las que había asistido. No es un espacio con objetivos exclusivamente pedagógicos. No se trata de clases en un sentido tradicional sino más bien de encuentros en los que el coordinador dirige la propuesta estando a la escucha de quienes componen el grupo. Podría decir que lo específico, entre otras cuestiones es el interés por indagar en aspectos emocionales y vinculares en la práctica de la danza contemporánea y cómo esto puede generar una danza particular, propia de cada conformación grupal y de cada cuerpo.

Tal como lo señalé más arriba, en este trabajo busco ensayar una analítica de ese espacio que configura la experiencia de una clínica de danza contemporánea. Buscaré desagregar algunos de los elementos que la componen para así pensar qué relaciones se pueden establecer entre la clínica y la danza, y qué lugar ocupan la palabra, el decir y la escucha, el cuerpo, el movimiento, en dicha clínica, entre otros interrogantes.

⁵ David Zambrano sigue desarrollando su técnica y ha venido a Uruguay en distintas oportunidades a enseñar su nueva metodología llamada Passing Through.

Dentro de la metodología propuesta el concepto de instalación tiene un lugar, se instalan imágenes y elementos en la sala que serán disparadores de las composiciones grupales.

Hemos dado en trabajar la categoría Instalaciones, como campos compositivos de elementos heterogéneos, de naturalezas diversas que expuestos en un locus común dan posibilidad de emergencia (status nascendi) a matrices de Escucha y Habla. Estas producen aumento de visibilización y enunciados. Espacios donde las posibilidades compositivas se empiezan a escribir como narrativas situadas y locales de lo que el encuentro puede como potencia. (De Los Santos 2014, p.37)

Se trabaja durante un período de tres meses, con distintas intenciones y de manera progresiva para intentar acompasar los diversos ritmos y experiencias del grupo con el movimiento. En este apartado intentaré sintetizar y sistematizar algo de dicha experiencia.

El primer mes el objetivo es atender a las singularidades del grupo, reconocerse a sí mismx en el movimiento e indagar en imágenes y en qué sensaciones y asociaciones estas imágenes despiertan. Dice Fernando Barrios sobre Georges Didi-Huberman. “La imagen no existe, de allí la inutilidad o el error de intentar cualquier ontología. Hay imágenes en relación, en choque, hay imágenes en movimiento.” (2015, s/p.) ¿Cómo es esto de danzar desde las imágenes?. Durante este mes el trabajo buscará rodear, sondear y poner en un recorrido espacial algunas imágenes concretas que cada quien pueda elegir, encontrándose con el desafío de decidir cuál prepondera o insiste sobre la otra. Entiendo las imágenes no como estáticas sino como imágenes en movimiento, que generan efectos, son múltiples, complejas y con ramificaciones, será sobre ellas que cada participante profundizará en el proceso grupal.

Para esto se trabaja compartiendo el espacio físico pero no se trabaja en contacto físico con las demás personas, se busca que cada quien pueda entrar en contacto con su propio cuerpo, con sus propias sensaciones de movimiento, conocer o reconocer cómo está su respiración, su postura e identificar movimientos o patrones de movimiento. Durante este primer mes, es fundamental intentar registrar desde la coordinación, las distintas potencialidades e individualidades del grupo.

Es importante para el trabajo compositivo, apuntar que imágenes traen lxs participantes y cómo es el diálogo entre ellas. Para esto se invita a poner en palabras algo de lo que han danzado durante ese primer mes, ¿qué imágenes han habitado y cuáles no?, ¿De qué sensaciones y asociaciones vienen acompañadas?, ¿Cómo elegí la imagen?

Siguiendo con Barrios “las imágenes sacan a luz, iluminan y ponen a consideración construcciones discursivas de los colectivos de los que somos parte.” (2015, s/p). Se hará necesario admitir que las imágenes muchas veces podrán decir una cosa y su contrario. Las imágenes dirán a pesar y dirán siempre más de lo que uno se proponía a decir.

Esta particularidad que vimos anteriormente acerca de la danza, al pensarla como un espacio que nos posibilita ensayar distintos modos de existencia mediante la imaginación y el movimiento, nos invita a habitar e indagar en estas imágenes de movimiento, en estos modos de existencia. Considero que ahí es cuando sucede la danza⁶, cuando logramos al menos rozar a través de nuestro movimiento esas producciones de imágenes y será esto a su vez lo que le dará densidad a la danza y a la comunicación con lxs otrxs. El juego escénico nos permite descansar de quienes somos por un tiempo y habitar otros modos posibles.

Con la observación y la práctica he aprendido que eso que nos imaginamos al danzar compone la danza, si bien es invisible en términos del espacio, esas imágenes se mueven con nosotrxs, son la danza. Hay personas que en un principio no consiguen moverse desde su sensación, que necesitan que se les proponga una coreografía o una forma para sentirse habilitadxs al movimiento. Será en parte tarea de la coordinación encontrar la manera de habilitar su movimiento. ¿Qué lugar tiene la frustración en este espacio? Si bien como se comentó anteriormente la atención durante este primer mes es en lo individual, el grupo será sostén de esa búsqueda y se propondrán ejercicios que impliquen el relacionamiento con lxs demás. A modo de ejemplo hay un ejercicio de Danceability llamado acción y reacción donde una persona se mueve, acciona y la otra reacciona a ese movimiento, dándose una suerte de conversación en movimiento. Lo que permite además de la comunicación con otrx, empezar a notar sus propios niveles de escucha, de ansiedad para responder o de dificultad para accionar etc.

⁶ Cuando el movimiento afecta al espacio y a lxs demás es muy probable que unx lo pueda percibir en la sala y se conmueva de algún modo, Alito Alessi diría, algo se está cocinando y puede olerse.

Saidón (2012) dirá acerca de la conversación, que en la producción de los enunciados, y en este caso podría decir, de los enunciados⁷ de movimiento de cada sujeto, de sus coreografías,

deberíamos prestar especial atención a las fuerzas centrífugas que llevan a un plurilingüismo, a poner el énfasis más en la expresión que en la comunicación. M. Lazaratto le da categoría de concepto a 'la conversación', que nos posibilita ir más allá de la idea de escucha o discurso a que nos tienen acostumbrados los trabajos psicoanalíticos de las últimas décadas. (p. 8)

Durante *el segundo mes* se trabaja con distintos niveles de contacto físico. Para esto la herramienta que utilizo, en gran parte, es la del contact improvisación, mencionada más arriba, y específicamente los ejercicios de Danceability. Cuando digo los diferentes niveles del contacto me refiero a:

la piel. Para esto se buscará sensibilizar a lxs participantes a que perciban su propia piel, ese órgano permeable que envuelve la musculatura y a la vez está en contacto con el afuera, con lxs demás. La piel habilita un tipo especial de movimiento en las danzas del contacto, es un movimiento sutil y el contacto con otrxs se parece más a una caricia. Considero importante destacar que no se propone como una caricia, palabra que denota afecto e intimidad, sino que se refiere a la suavidad del toque. La palabra y la sensación de *lo sutil* está muy presente durante esta etapa del contacto. Se buscará afinar la escucha desde el contacto a nivel de la piel. Tomando prestada la imagen de sedosidad del vínculo de Saidón, podríamos decir que se invita en este nivel del contacto, a conversar desde la sedosidad integrando contradicciones y resistencias.

En una clínica conformada por un grupo de varones, uno de ellos comentaba al terminar un ejercicio de contacto a nivel de la piel "yo sólo he tocado así a una mujer y en una situación de intimidad, nunca había acariciado a un hombre" (Rodrigo Fernandez, comunicación personal, 10 de Mayo, 2021). Es como si este nivel de contacto estuviera restringido a los vínculos sexo-afectivos y únicamente ahí es donde se experimenta. Practicar la guía y el contacto desde lo sutil con otrxs nos devuelve información inédita sobre nosotrx mismxs que se actualiza en cada encuentro.

⁷ Es interesante pensar que en danza se utiliza el término *frase* para referirse a una composición coreográfica acotada, en general de ocho tiempos musicales.

a través. Este nivel del contacto refiere a un contacto con otro tono muscular, un poco más activo. Ya no es una caricia sino que el contacto con otrx atraviesa su piel para integrar la musculatura y huesos, podríamos traer la imagen de un cuerpo manipulado, por ejemplo, cuando una peluquera nos mueve la cabeza para conseguir cortar una parte del pelo, ésta agarra con decisión la cabeza y la mueve para poder trabajar mejor. Esta calidad de contacto, implica otro tipo de decisión y claridad del mismo a la hora de moverse juntxs, a diferencia del contacto a nivel de la piel, aquí los huesos y articulaciones tienen un rol preponderante, se trabaja otro tipo de escucha en la que el desafío será ¿Cómo integrar esa guía o manipulación a mi movimiento?

En todos los ejercicios que se plantean se buscará siempre que lxs participantxs experimenten los distintos roles del ejercicio, es decir, manipular y ser manipulado, cargar y ser cargado etc. Durante estos ejercicios muchas de las reflexiones que se comparten aluden por un lado a los distintos recorridos y calidades de movimiento que descubren gracias a la manipulación de un otrx. Aparece de manifiesto el disfrute de dejarse llevar, de ser manipulado pero también el placer de guiar, de acompañar desde el cuidado a un otrx.

el peso. Para esta etapa del contacto es necesario haber pasado por las dos anteriores, implica experimentar la entrega del peso de nuestro cuerpo a otra persona y a la inversa también, es decir sostener y cargar el peso de otrx con mi propia fuerza. Este tipo de contacto también habilita un tipo de danza particular que si son personas poco experimentadas en danza, trabajarán a nivel de piso.⁸ Dada la diversidad de cuerpos que llegan a las clínicas, los cuerpos tienen complexiones distintas lo que hará que para experimentar la entrega del peso total, a veces se trabaje en tríos. Hay un contraste muy fuerte con lo sutil del primer nivel del contacto, al experimentar la entrega del peso podemos percibir de manera evidente cuando alguien nos está entregando el peso y cuando no. La tensión muscular y la fuerza que se ejerce al cargar será cualitativa si quien entrega el peso lo hace de verdad o si aún lo está intentando.

Para cada uno de los niveles existen distintas técnicas y ejercicios que van habilitando una escucha y un trabajo progresivo del cuerpo y de la comunicación no verbal. Para ir practicando los distintos niveles del contacto principalmente se trabaja

⁸ En danza contemporánea se habla de tres niveles: nivel de piso, que implica estar acostados o paralelos al piso; nivel medio, implica posturas en cuatro patas; nivel vertical, es decir, estar parados.

en dúos y el rol de la coordinación es de gran importancia para acompañar y ayudar a precisar las diferencias de estos niveles del contacto.

Considero que en este segundo mes de práctica del movimiento en la clínica, donde el contacto con otras personas tiene un lugar central, se pone en juego algo del desarrollo preverbal de lxs participantes. Si pensamos en el contacto con un bebé, los primeros contactos serán sutiles, suaves, luego hay una etapa de manipulación de ese cuerpo que no puede trasladarse por sí mismo. Para que luego de que consiga una postura y tono muscular pueda sostener su propio peso y elegir cómo moverse. Muchas veces lxs participantes hacen referencia a sentirse bebés, cuando otrx compañerx le está cargando por completo. Como adultos no es habitual experimentar el entregar el peso a otra persona y menos aún entregarlo por completo. Una participante, luego de experimentar ejercicios de peso, decía: “todo bien con lxs psicólogxs, pero a mi haceme upa un rato y se me acomoda todo”. En este sentido, es posible pensar en el concepto de holding (sostenimiento) acuñado por Winnicott (2012) a propósito de la función materna describe: “el hecho de sostenerlo (al niño) de manera apropiada constituye un factor básico del cuidado, cosa que sólo podemos precisar a través de las reacciones que suscita cualquier deficiencia en este sentido” (Winnicott, p. 33).

¿Qué implica un contacto y sostenimiento apropiado? Mucho de lo que he visto en la experiencia tiene que ver con la temporalidad, el tiempo de integración de esta manipulación, de este contacto que es en comunicación con un otrx. No será igualmente integrada una manipulación que sea en escucha del cuerpo y las posibilidades de movimiento de quien está siendo manipulado, que una manipulación o contacto avasallante; para ejemplificar esta última, sería un contacto que se siente como un empujón, lo que deja sin posibilidad a quien recibe de poder apropiarse de su movimiento y fisicalidad.

El desafío durante este mes de trabajo implica practicar distintas intensidades del contacto, manipulación y sostenimiento. Reconocer la piel como órgano comunicacional, practicando y ensayando modos de decir y escuchar desde el contacto.

Durante *el tercer mes* se busca integrar los distintos niveles del contacto para juntxs realizar un montaje a la escucha de los recorridos generados grupalmente. Es decir se evocan las imágenes que aparecieron en el primer mes, para enfocar la atención en las uniones y los pasajes de las mismas, en las transiciones. Es

interesante destacar aquí que estas imágenes que en principio son singulares y personales, durante el tercer mes comienzan a ser colectivas e incluso a tomar distintos sentidos debido a la colaboración de lxs participantxs en la composición de las mismas. Se buscará desde lo coreográfico elaborar uniones para las imágenes, se compondrán los materiales individuales y se generará una cartografía de movimiento.

En este punto me interesa pensar en el vínculo que se compone en este espacio, entre coreografía y cartografía: en la clínica de danza contemporánea se buscará acompañar recorridos, procesos individuales, coreografiándolos, mapeándolos.

Cada participante traza en papel, un *mapa* del espacio donde coloca a su vez las imágenes con las que viene trabajando⁹. Este *mapa*, esta escritura, será traducida al movimiento. Si entendemos la coreografía desde su etimología como <la escritura de la danza> y la cartografía cómo <la escritura de los mapas>, propongo pensar un híbrido entre ambos términos. Encuentro en la cartografía algo más habilitante que en la coreografía; muchas veces la obsesión por la repetición de un movimiento específico, por precisarlo, hace que quede por fuera la sensación del mismo, quedándonos en la forma. Sin embargo, si pensamos en pistas de un mapa, hay algo más abierto y habilitante a la búsqueda de la composición sensible, me gusta pensar la coreografía como algo abierto, en relación y en búsqueda de sentidos y gestos. Para Passos, Kastrup, Escóssia (2020) las pistas que guían al cartógrafo, aquí aplicaría para el coreógrafo, en tanto son referencias que contribuyen a mantener una actitud de apertura a lo que va a ser producido así como también guían y dan forma al propio camino de la investigación, y en este caso la composición colectiva.

Se trata entonces de producir una suerte de pieza escénica sobre la que se trabajará durante el último mes. Es decir que en el tercer mes se profundiza en lo coreográfico y la composición. Es interesante en esta etapa observar como lo que se repite (mapeo coreográfico) sucede siempre de una manera diferente. No se trata de la repetición idéntica de lo mismo. En el material anexo se comparten dos registros audiovisuales de una misma composición grupal de una clínica realizada en 2021.

Para finalizar el proceso, en el último encuentro compartimos con el grupo algo de lo que cada quien estuvo registrando en sus bitácoras, las cuales acompañaron el proceso, a veces con pautas específicas de escritura y otras como espacio para registro personal de la experiencia. De los registros de las distintas bitácoras podría

⁹ Se adjunta en el anexo distintos mapas realizados por los participantes.

decir que en términos generales tienen un carácter íntimo y reflexivo, debido a que esa fue la invitación para la escritura; sin embargo, para los encuentros finales, se invita al grupo a compartir y transformar en éxtimo¹⁰ algo de su registro.

4. Glosario

Al comenzar este ensayo me propuse realizar una suerte de glosario, un compendio compuesto de palabras que insisten en la práctica de la clínica de danza contemporánea. Me interesa pensarlo como un primer bosquejo de algo que quedará abierto, un gesto de mi escritura.

Deseo: El deseo es indestructible en tanto no se satisface y por ende es una fuerza que nos mantiene en una búsqueda constante.

Es una de las primeras palabras que utilizo en la clínica de danza, deseo como motor del movimiento, como pista para la construcción de recorridos posibles.

“En toda concepción del hombre existen algunas nociones que son demasiado fundamentales para poder ser bien delimitadas; tal es indiscutiblemente el caso del deseo en la doctrina freudiana.” (Laplanche, Pontalis, 2004. p.90)

El deseo nace de la separación entre necesidad y demanda; es irreductible a la necesidad, puesto que en su origen no es relación con un objeto real, independiente del sujeto, sino con la fantasía; es irreductible a la demanda, por cuanto intenta imponerse sin tener en cuenta el lenguaje y el inconsciente del otro, y exige ser reconocido absolutamente por él” (Laplanche, Pontalis, 2004. p.97)

Creación: “Crear es convocar tensiones y contradicciones, y darles formas nuevas a esas tensiones y contradicciones, de modo que esas formas puedan albergarlas y hacerlas fecundas” (Fiorini, 2020. p.2)

“en los procesos creadores una forma encuentra su movimiento. Y a la inversa, un movimiento encuentra su forma” (Fiorini, 2020. p. 3)

¹⁰ neologismo de Jacques Lacan- 12 de marzo de 1969-, “construido por analogía e inversión de la palabra *íntimo* (...) connota la exterioridad al mismo tiempo que lo íntimo, “lo exterior y lo más próximo”

“Disponer de sí mismo, ser receptor de cuanto nuestro organismo es capaz de encontrar como respuesta a lo que ese perpetuo desafío que es vivir nos plantea a cada instante; resolver, dar respuesta a un problema, es crear algo que no existía.” (Moccio, 1991, p.16)

Escucha: “Escuchar es estar tendido hacia un sentido posible y por consiguiente se trata de un sentido no inmediatamente accesible. Estar a la escucha es siempre, estar al linde del sentido, o en un sentido de borde y de extremidad, y como si el sonido no fuese nada distinto de ese borde, esa franja o ese margen.” (Nancy, 2007, p.10)

Escucha sensible, escuchar con los ojos, con la piel, me interesa pensarla escucha como un estado y una práctica.

Espacio: “El lugar de la práctica estética deja de ser un espacio especializado y separado del resto de la vida colectiva, para situarse en una dinámica que trabaja todos los tipos de espacio de la existencia humana.” (Rolnik, 2001, p. 6)

Encuentro: Como búsqueda de lo común. La potencia del contagio, de la fuga y de lo novedoso.

Extimo: neologismo de Jacques Lacan- 12 de marzo de 1969-, “construido por analogía e inversión de la palabra *íntimo* (...) connota la exterioridad al mismo tiempo que lo íntimo, “lo exterior y lo más próximo”

Gesto: *Un movimiento, más la cultura* .Algo del gesto condensa y sintetiza. Puede generar un movimiento interno y también del espacio, un movimiento muy conmovedor sin necesidad de un gran despliegue por el espacio ni de grandes destrezas. Lo simple como potente, como poner afuera eso que pulsa adentro. Hacer hablar al movimiento. El gesto condensa en el presente imágenes de un tiempo que se escurre, atrapa, captura y da significado. Traduce una emoción, una sensación, una historia, un momento.

Imagen: “Las imágenes reducen las cosas para poseerlas, las comprimen en formas para tenerlas. Arrogancia de la representación. Se puede poseer una imagen pero no la vida” (Percia, 2014 p.329)

“Eso es la imagen. La imagen es una mariposa. Una imagen es algo que vive y que solo nos muestra su capacidad de verdad en un destello.”, (Didi-Huberman en entrevista realizada por Pedro Romero en Revista Minerva)

Insistencia: Distinta a la repetición, sería más parecido a recordar, volver a pasar por una coreografía, nunca de la misma forma y seguramente por más precisión que se busque no será igual. Insistir como forma de aprehender.

Recorrido: Una especie de mapa o de cartografía de movimiento que se realiza en el espacio de trabajo y que servirá de guía para la composición individual y colectiva. Me gusta pensar el recorrido coreográfico como abierto, en relación y en búsqueda de sentidos y gestos. Para Passos, Kastrup, Escóssia (2020) “las pistas que guían al cartógrafo, son como referencias que contribuyen a mantener una actitud de apertura a lo que va a ser producido así como también guían y dan forma al propio camino de la investigación, y en este caso la composición colectiva.”

Sutil : Una palabra que abre, palabras habilitadoras de movimiento, como una llave abre a una experiencia. Experiencia de lo sutil. Del contacto sutil.

Materia sensible: Para trabajar con el peso propio y de las personas, he observado que es necesario tanto entregar mi propio peso a la tierra como tomar con fuerza el peso del otro, es decir no tener miedo de romper al otro, tener valor para tomarlo, entendiendo y habiendo integrado de manera consciente el paso por las distintas capas que nos componen, la piel, los músculos, los huesos y órganos. Es decir pensarnos más como materia y dejar a un lado otras dimensiones que nos componen.

Mirada : La mirada tiene orillas: difusiones de proximidades que se estremecen y deleitan con lo que no alcanzan. (Percia, 2014, p325)

Mover la mirada como si fuera una extremidad más, como muevo los brazos y las piernas. Mover los ojos. No depositar la mirada en un punto fijo sino que sea ella la que habilite el movimiento. Al mover la mirada muevo el espacio y las perspectivas del movimiento.

Telé: Del griego lejos, se constituye como una relación elemental que puede existir entre individuos y que el ser humano desarrolla paulatinamente desde su nacimiento como un sentido para las relaciones interhumanas. Se le puede considerar como el fundamento de todas las relaciones sanas; y consiste en el sentimiento y conocimiento de la situación real de las otras personas. La telé existe normalmente desde el primer encuentro y crece de un encuentro a otro. Ocasionalmente puede estar desfigurado por el influjo de fantasías de transferencia [...] (Moreno 1966). (Bezanilla, J. M., & Miranda, M. A, 2012, p.6)

Moreno usa el término tele para indicar “la unidad sociogénica que sirve para favorecer la transmisión de nuestra herencia social” (1953: 328). Constituye la estructura primaria de la comunicación interpersonal, es el cemento que mantiene unido al grupo y el instrumento principal del proceso terapéutico y del encuentro entre las personas. El tele nace de una organización fisiológica vinculada a procesos afectivos y tiene además una función social, pues tal organización está basada en dos tensiones originarias: la de atracción hacia el otro y la de rechazo al otro. (Boria, 2001, p.43)

Cuerpo/incardinamiento: Braidotti (2004) se basa en la versión desencionalizada que proponen las teorías feministas posestructuralistas de la diferencia sexual, para conceptualizar al cuerpo y al yo incardinado. “(...) el yo incardinado se define como la intersección de muchos campos de experiencia y de fuerzas sociales. Desde mi punto de vista, la naturaleza incardinada del yo [*self*] tiene mucho que ver con el tiempo y la memoria. Es la capacidad de recordar la que proporciona al sujeto la unidad

imaginaria y el sentido de la continuidad necesarios para funcionar tanto internamente como socialmente.” (pp. 197-198).

Considera el cuerpo el lugar donde se sitúa este yo incardinado, a partir de las múltiples determinaciones en intersección (clase social, raza, sexo, nacionalidad, cultura, etc.) “El cuerpo en cuestión se comprende más acabadamente como una superficie de significaciones, situada en la intersección de la supuesta facticidad de la anatomía con la dimensión simbólica del lenguaje. Como tal, el cuerpo es un tipo de noción multifacética que cubre un amplio espectro de niveles de experiencia y de marcos de enunciación.” (p. 43)”

5 A modo de Conclusiones: ¿Por qué ensayar?

A modo de conclusión quisiera desplegar algunas preguntas relacionadas precisamente al “cierre” (¿de qué?) del proceso que supone el trabajo tanto grupal como individual desde la clínica de danza contemporánea.

La pregunta insiste. Si bien pienso en modalidades de una clínica que no contemple necesariamente un cierre preestablecido, entiendo que al saber que la propuesta de la clínica de danza tiene un final, el grupo se predispone para trabajar aprovechando el espacio de encuentro que se construye en el trabajo del aquí y ahora.

Si bien para acompañar procesos no podemos predeterminar de antemano la totalidad de las técnicas y los procedimientos metodológicos, debido a las singularidades y a los aconteceres de la vida, continúo pensando cotidianamente en el dispositivo de trabajo, en el encuentro que allí se produce y que implica no sólo encontrarse con otros sino aventurarse y correr el riesgo del encuentro donde lo novedoso del contacto es que él mismo es una forma comunicacional que tampoco está preestablecida.

Es decir que la conformación grupal y lo que ésta componga, hará de cada clínica un espacio fértil para la producción de subjetividad y transformación de la singularidad. Entendiendo que para generar un espacio fértil él mismo necesitará ser lo suficientemente abierto para albergar diversas corporeidades, subjetividades y experiencias con la danza, a la vez que logre mantener un encuadre que contenga y habilite al despliegue de la creatividad tanto singular como colectiva.

En otro orden de cosas, me pregunto si el hecho de conmover el pensamiento, que está en la base de algunos planteos que desarrollé desde el campo de la danza contemporánea, pueden trascender el dispositivo de clínica de danza y transformar otros espacios más o menos convencionales como las prácticas clínicas que privilegian la palabra sobre otras expresiones. ¿Qué sería hacer clínica contemporánea? En lo personal propongo seguir ensayando nuevas formas de mover el pensamiento. Movernos de los campos conocidos o al menos dudar, sospechar de lo aprendido y registrar/revisar la implicancia en nuestra práctica.

Durante la escritura de este ensayo me encontré pensando en la posibilidad de generar un nuevo glosario que reuniera esta vez, palabras que habitan en ambos campos disciplinares de la psicología y de la danza; El ejercicio, el proceso, la práctica, la intervención, el ensayo y así un sin fin de términos. Es en ese entre disciplinar que me interesa inscribir este ensayo sobre una *experiencia almargen*.

Me pregunto ¿por qué ensayar?

El ensayo puede estar ligado a la prueba, a la búsqueda, al error y al camino hacia algo. Tal vez si al momento de crear una pieza escénica, lxs artistas evaluaríamos el tiempo de ensayo que sucede antes de su estreno, seguramente pensemos que no vale la pena el esfuerzo y el tiempo invertido. Sin embargo pasan los años y lxs artistas, me refiero concretamente lxs uruguayxs, siguen creando a pesar de no contar con condiciones favorables para hacerlo (puesto que aquel promisorio avance al que hacía referencia en la introducción, sólo asentó bases que hoy parecieran ser inestables para lxs artistas escénicos en nuestro país).

Considero que el valor de lxs artistas en seguir apostando a la cultura, se debe entre otras cosas a que ensayar es para nosotrxs, sinónimo de encuentro ya que es en el ensayo donde sucede la transformación, el intercambio, los conflictos, las amistades los amores-desamores y el trabajo para la composición de lo que luego, más tarde, se compartirá en un ritual de estreno, apertura, muestra o trabajo final de grado.

El ensayo en la academia “pareciera tener autonomía estética puesto que habla de lo que quiera hablar, se interrumpe cuando siente que ha llegado a un final y no cuando ya no queda nada para decir” (Adorno, 2003 p.2)

Agradezco a quienes han participado de las clínicas de danza contemporánea, a Gabriela Etcheverry por guiarme afectuosamente en la escritura de este ensayo . A

Fernando Barrios por la atenta escucha y a Julieta Lopérgolo por ayudarme a embellecer la escritura.

Gracias a mis compañerxs de formación académica y artística y a lxs docentes que abren caminos, especialmente a Carmen De Los Santos.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T. (2003). El ensayo como forma. En: *Notas sobre literatura*. Madrid: Akal.
- Agamben, G. (2016). *¿Qué es un dispositivo?* Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?* Recuperado de: <https://19bienal.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>
- Alizade, A. (1982). El encuadre interno. Inédito. Recuperado de: http://www.fepal.org/images/congreso2002/adultos/alizade_a_m___el_encuadr.pdf
- Barrios, F. (2015) Georges Didi-Huberman O de la imagen, esa mariposa imposible. Revista Hugo. Fundación de Arte Contemporáneo. Recuperado de: <https://medium.com/revista-hugo/georges-didi-huberman-3d7c3d35e6f>
- Bezanilla, J. M., & Miranda, M. A. (2012). La socionomía y el pensamiento de Jacobo Levy Moreno: Una revisión teórica. Revista de Psicología GEPU. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3982380>
- Braidotti, R. (2004) *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Barcelona: Gedisa
- Boria, G. (2001). El psicodrama Clásico: metodología de acción para una existencia creadora. México: Itaca.

- Brozas Polo, M. P. (2014). Naturaleza estética y pedagógica de las jams de danza Contact Improvisation en España. (Nature aesthetics and pedagogy of Contact Improvisation dance jams in Spain). *Cultura, Ciencia Y Deporte*, 9(26), 107-118. Recuperado de: <https://doi.org/10.12800/ccd.v9i26.429>
- Butler, J. (2007). *El género en disputa*. Buenos Aires: Paidós.
- De los Santos, C. (2014). *Clinamen, acontecimientos y derivas en psicoterapia*. Montevideo: Editorial Psicolibros Universitario
- Fernández, A. M. (1989). *El campo grupal. Notas para una genealogía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Fiorini, (2020) *El psiquismo creador*. Buenos Aires: Lugar Editorial
- Laplanche, J y Pontalis, J-B. (2004.). *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Paidós.
- Lassalle, M. (2012). Holding, handling y mostración de objetos en la práctica: recortes de primeras experiencias teórico-prácticas. IV Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XIX Jornadas de Investigación VIII Encuentro de Investigadores en Psicología del MERCOSUR. Facultad de Psicología - Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Nancy, J-L. (2007). *A la escucha*. Madrid: Amorrortu.
- Passos, E. Kastrup, V. Esçóssia, L. (2020) *Pistas do método da cartografia. Pesquisa-intervenção de subjetividade*: Editora Sulina
- Pasternac, M. y Pasternac, N. (2003). *Comentarios a neologismos de Jacques Lacan*. Córdoba: Ediciones Literales
- Percia, M. (2017) *estancias en común*. Buenos Aires: Ediciones La Cebra
- Percia, M. (2014) *sujeto fabulado II*. Buenos Aires: La Cebra
- Robaina, G. (2010). *Institucionalidad cultural en el Uruguay. Aproximación conceptual y analítica a su estudio*. (Tesis de grado, Udelar. FCS, Montevideo). Recuperado de: <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/9563>

- Rodríguez Nebot, J (1998) *Dispositivo y encuadre*. En: En la frontera (2ª edición) Montevideo: Multiplicidades.
- Rolnik, S. (2001). *¿El arte cura?*. Buenos Aires, MACBA.
- Saidón, O. (2012) La clínica de Guattari y los post-guattarianos. En: G. Berti. *Felix Guattari. Los ecos del pensar entre filosofía, arte y clínica*. Barcelona: HakaBooks.com (pp. 210-233)
- Ungar, V. (2001). *Imaginación, fantasía y juego*. Recuperado de : <https://www.psicoanalisisapdeba.org/wp-content/uploads/2019/02/032001ungar.pdf>
- Vilar, G. (2013). Cuatro conceptos de investigación artística, en *Actas I Congreso Internacional de investigación en artes visuales. El arte necesario*, vol. 9, IAV, (pp. 933-938).
- Winnicott, D. (1971). *Realidad y juego*. Buenos Aires: Anagrama.
- Winnicott, D. (1980). *La familia y el desarrollo del individuo*. Buenos Aires: Paidós
- Wittig, M. (1992). *El pensamiento heterosexual*. Barcelona: Editorial Egales.

Anexo 1

Registro audiovisual clínica de danza contemporánea 2021¹¹

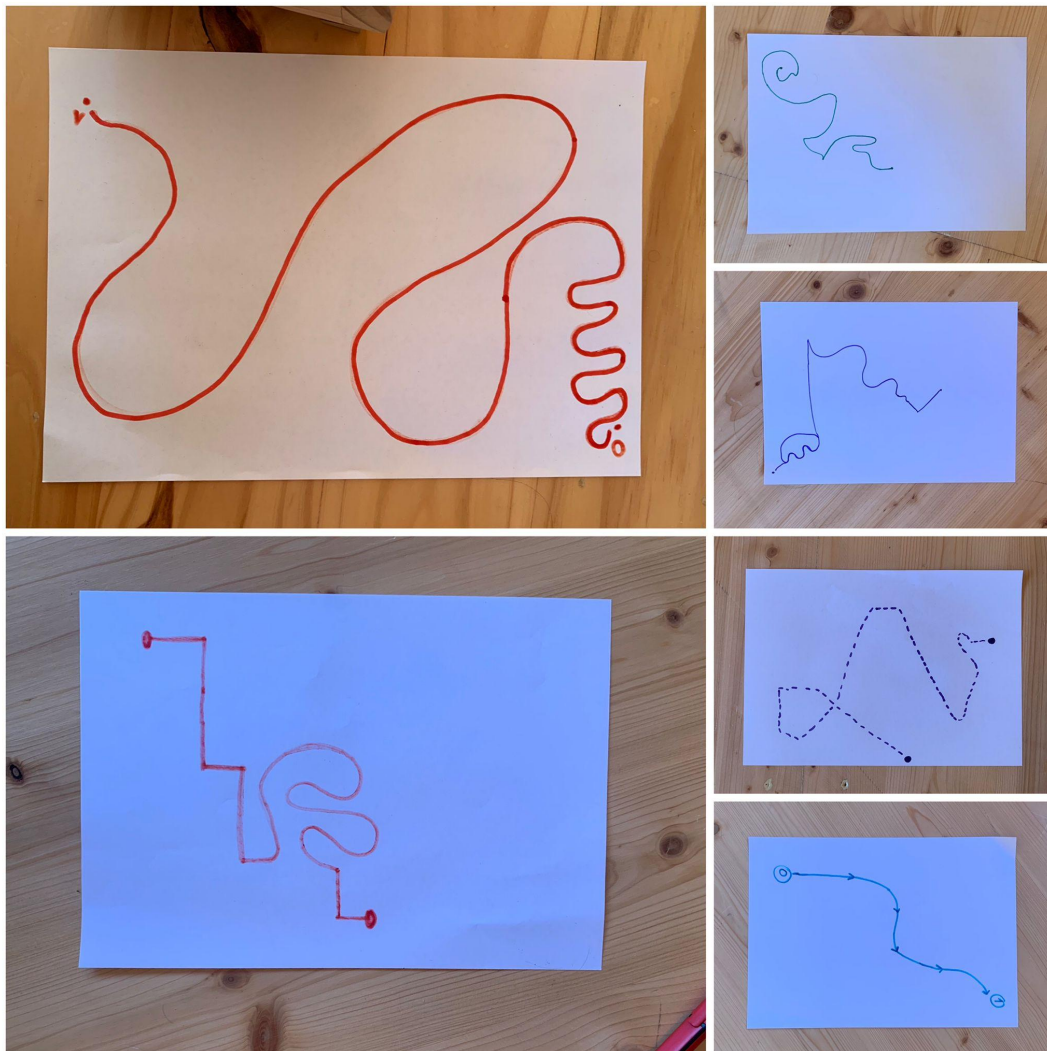
Lo que aparece en los siguientes registros es la composición final de un grupo, se registró el mismo mapeo coreográfico en dos días distintos, el mapeo coreográfico es el resultado de los tres meses de trabajo juntxs y de la unión de los distintos recorridos individuales.

<https://www.youtube.com/watch?v=qTEmrqMGRPk>

<https://www.youtube.com/watch?v=0bdx42wKPsw>

Anexo 2:

Registro de cartografías de movimiento:



¹¹ Todas las personas que aparecen en el registro audiovisual dieron su consentimiento para el mismo.

Estos registros surgen de la consigna de ubicar en el espacio de trabajo dos imágenes sobre las que están trabajando en la clínica de danza contemporánea. Luego de ubicarlas en el espacio físico (la sala), cada persona pasa al papel esas imágenes uniéndolas desde el trazo. Esta traducción al papel servirá para darle estructura a esas imágenes a la vez que oficia de mapa para la composición coreográfica de un recorrido personal por el espacio. Durante los encuentros, lxs participantes intercambian sus mapas y recorridos para conocerlos, esto ayuda a la composición coreográfica, ya que ver a otra persona realizar el recorrido con un mapa “ajeno” brinda muchas posibilidades compositivas. Por ejemplo: Todo el grupo hace el recorrido de una persona - todo el grupo hace su recorrido personal al mismo tiempo (una variable podría ser realizarlo en canon) - hacer el recorrido en reversa - hacerlo variando la velocidad y la intención física - hacerlo estando en contacto con otrx.

Anexo 3

Registro de imágenes de distintas ediciones de la experiencia:

