



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY



Facultad de
Psicología

Devenir cuerpos danzantes

TRABAJO FINAL DE GRADO
Ensayo académico

Hiara Peralta
2024

Tutor: Prof. Asist. Mag. Andrés Granese
Revisora: Prof. Asist. Mag. Cecilia Blezio

*“Si no admiramos, si no amamos algo,
no hay razón para escribir sobre ello.”*

Gilles Deleuze



MAPA DE AFECTOS I. Referencial de egreso, 2022.

Agradecimientos

A mi mamá, por su apoyo incondicional;
por ser ejemplo de fortaleza y amor ante la vida.

A mis afectos, quienes han sido sostén
durante este proceso y tantos otros.

A lxs docentes y compañerxs con los que compartí este camino,
por la potencia de cada encuentro.

A las profesoras y amigas que la danza me ha dado,
por las enseñanzas desde el disfrute y la disciplina.

A Andrés, por su acompañamiento, dedicación
e impulso para pensar nuevos posibles.

A la Universidad de la República,
por el acceso a la educación, pública y de calidad.

Índice

Ensayar	6
Apertura	7
Paso a paso, un recorrido	9
De lo clásico a lo contemporáneo	13
Cuerpos disciplinados	15
Danza y subjetivación	19
Cuerpo colectivo	22
Cierre	27
Referencias bibliográficas	31

Ensayar

Antes de comenzar, quisiera dedicar estos primeros párrafos al ejercicio de la escritura, con el que me he vuelto a encontrar luego de tanto tiempo. La creación de este trabajo final ha sido un proceso de mucho aprendizaje, de práctica y constancia, pero sobre todo ha significado para mí un camino de autoconocimiento. Y con eso, ya estoy más que agradecida.

Escribir es ensayar, en un proceso de búsqueda y reinención constante, de probar, deshacer y rehacer, de enfrentarse a un espacio en blanco. El ensayo, como la vida, no puede concebirse sin el constante atravesamiento del cambio y la transformación. Es decir, ensayar la escritura es aceptar la no permanencia de las ideas, de las palabras, de lo que vive. Es recorrer las mismas líneas una y otra vez, pero de formas distintas, generando siempre nuevos puntos de convergencia donde se producen otros “mundos posibles” en palabras de Deleuze (1989).

Ensayar es, a mi entender, una reivindicación de la experiencia. Es intercambio, diálogo -con una misma y con otros-, es heterogéneo, poblado de multiplicidades. Su carácter argumentativo, no lineal, y la articulación de voces que lo conforman, habla también de corporalidad. De cierta forma resulta análogo a lo que refiere el término ensayar en el ámbito de la danza, donde entra en juego el lugar de la memoria y su inscripción en los cuerpos. En su forma escrita como danzante, el ensayo es memoria corporal.

No puedo dejar de mencionar, que tal como las ideas que pretendo articular en las siguientes páginas, la elaboración de este trabajo ha trazado su propio camino, se ha construido, desarmado y transformado en su propio proceso de escritura. Al decir de Deleuze (1996), “Escribir es un asunto de devenir, siempre inacabado, siempre en curso, y que desborda cualquier materia vivible o vivida. . . . La escritura es inseparable del devenir; escribiendo, se deviene-mujer, se deviene-animal o vegetal, se deviene-molécula hasta devenir imperceptible” (p. 5).

Apertura

Este ensayo busca dar cuenta de un trayecto que ha sido permeable a distintas velocidades, internas y externas, propias y aledañas. Deriva de un recorrido, una composición de líneas y nodos que permitirían cartografiar el tránsito por un sinfín de acontecimientos, personas y afectos. Esta especie de mapeo sólo tiene lugar a través de un cuerpo, que no es jamás estático ni rígido sino que por naturaleza misma está siempre en movimiento. He ahí lo que me trae a problematizar la relación-tensión entre el cuerpo, en tanto móvil irreductible, y la disciplina, como lógica de poder que lo instituye.

¿Cómo definir entonces lo corpóreo? ¿Cómo concebirlo sino en constante flujo de fuerzas?

Escribo desde mi implicación como estudiante de psicología y practicante de danza, ambas disciplinas que me han construido y deconstruido a lo largo del tiempo. Durante mi trayectoria por la licenciatura, me he visto siempre en búsqueda de puntos de encuentro entre psicología y arte. La propuesta curricular con sus asignaturas optativas fue clave para decidir mi trayecto formativo; habitar espacios donde el cuerpo y el movimiento tuvieran lugar me llevó a concluir -en palabras de Marie Bardet, filósofa, bailarina y coreógrafa- que no hay pensar sin mover (2012). Volver a poner la mirada en el cuerpo me llevó a reconectar con la danza, que había quedado atrás junto a mi ciudad natal, al comenzar la Facultad de Psicología.

Este trabajo nace de la vulnerabilidad, de la necesidad de dejarme atravesar por los procesos. La necesidad también de escapar del utilitarismo, de lo esperable, o del camino más directo. Desviar los pasajes lineales, pintar fuera de los márgenes y por qué no arrancar la hoja para volver a empezar. Que no es comenzar de cero, retornar a ese punto de vacío es imposible, el camino es siempre diferente, con otra experiencia, desde otro lugar. En esta era del aceleracionismo y la inmediatez, lo urgente es lo sensible.

Bailar con otros, como toda forma de expresión traza líneas de ruta, crea vínculos, habilita diversos sentires y, por ende, produce subjetividades. De modo que tampoco es posible considerar la danza sin tener en cuenta su dimensión social y política, en tanto, psicológica. Este trabajo pretende visibilizar la ineludible relación entre la psicología y el arte, así como la relevancia de problematizar las formas en que cohabitamos el espacio, en comunidad. Es una búsqueda por abordar las prácticas artísticas lejos de una perspectiva o finalidad utilitarista, sino pensarlas como territorios fértiles para la creación colectiva.

Me centraré particularmente en dos grandes géneros dancísticos como eje para pensar estas nociones: el ballet y la danza contemporánea. No obstante, antes de comenzar el desarrollo de este escrito debo aclarar el por qué de esta elección. Hablaré puntualmente de dichos estilos, no para posicionarlos como dos extremos o puntos antagónicos respecto al disciplinamiento. Sino justamente dejando ver que incluso siendo en apariencia expresiones muy distintas, tienen ambas igual posibilidad de devenir totalitarias, en el entramado de sus lógicas institucionales.

En las experiencias artísticas, más precisamente en aquellas que implican una puesta en escena, hay algo que sucede en el encuentro con otros cuerpos. Una vulnerabilidad que hace espacio a la sensibilidad, a un sentido de pertenencia que sólo habilita lo colectivo. Esa vivencia singular de las artes escénicas escapa al estatus, a los valores elitistas, a la sobre exigencia y el individualismo que predomina en las lógicas de mercado en las que estamos inmersos. Es ese sentir-entre, que me ha motivado a pensar este cruce de fuerzas.

Como punto de partida, me he planteado las siguientes interrogantes: ¿Cómo se relaciona la danza con la forma en que habitamos el cuerpo? ¿Cómo se configura el proceso de subjetivación en un cuerpo danzante?

Paso a paso, un recorrido

Toda manifestación de arte -como toda expresión humana- responde a un contexto socio político, por lo que se vuelve indispensable hacer una revisión histórica para comprender su emergencia. Así también, las formas de percibir una obra artística varían según la época y el territorio donde tiene lugar. Para llevar a cabo un análisis de las lógicas que subyacen tanto en el ballet como en la danza contemporánea, buscaré situar cada género en el tiempo y el espacio en que surgen. Tal contextualización ha requerido un proceso de revisión bibliográfica exhaustivo, ya que se trata de un arte con escasos registros respecto a su historia. A través de repositorios en línea y revistas digitales, he accedido a trabajos académicos realizados en las últimas décadas, que han logrado recopilar información y teorizar sobre danza. Entre ellos, trabajos de grado y posgrado de universidades en Chile, en España y en Uruguay, así como también congresos que tuvieron lugar en Argentina y en nuestro país. Producciones admirables dado que la bibliografía existente no sólo es acotada sino que en su mayoría de lengua inglesa.

Este aspecto de la danza en comparación con otras artes de las que se ha documentado desde sus inicios, está ligado a su carácter performativo. La percepción de la misma como un arte efímero y espontáneo, contribuyó a que por mucho tiempo fuera considerada meramente como espectáculo, no como un tema a abordar desde el campo intelectual. Se vuelve aún más necesario, entonces, remontarnos a los primeros pasos de la danza clásica para poder pensarla más allá de lo espectacular. Lo que exige a su vez hacer un recorrido por la evolución de la danza, partiendo desde las primeras formas en las que fue entendida.

Previo a cualquier intento de historización debemos tener en cuenta que el acto de bailar es en principio movimiento, por tanto presente desde siempre en la vida del ser humano y por qué no, en la naturaleza. Autores como Copeland y Cohen (1983) han planteado discrepancias respecto a esta consideración más amplia de la danza, que la percibe como parte constitutiva de toda forma de vida sobre la tierra. Podría establecerse una discusión interesante haciendo un paralelismo entre lo que consideramos danza, y determinados comportamientos que observamos en el reino animal. Habiendo especies que se desplazan en manada, en formaciones que podríamos percibir de cierta forma coreográficas, que se comunican a través del movimiento. Así también respecto a animales que emplean cierta expresión de baile al moverse como forma de cortejo, como es el caso de las aves danzantes. Sin embargo, estaríamos sobre una delgada línea que tiende a

atribuir significaciones y categorías humanas a lo animal. Personalmente creo que si nos detenemos a observar nuestro entorno y los espacios donde habitamos, podemos identificar múltiples patrones rítmicos que componen un ambiente sonoro. Teniendo en cuenta estos ritmos que nos rodean, la diversidad de interacciones de las que somos parte, así como el propio cuerpo con su pulso y circuitos repetitivos, podríamos considerar que nos encontramos entre constantes fuerzas danzantes en términos de territorio.

Tanto si hablamos del mundo animal como desde el cuerpo humano, la danza es en principio un lenguaje natural e instintivo, que tiene lugar como forma de comunicación y expresión no verbal. A esta primera instancia es que John Martin llama danza básica, que la define como "(...) el impulso de ocupar el movimiento para exteriorizar estados emocionales que no se pueden exteriorizar por medios racionales" (como se citó en Morales, 2007, p.10).

De acuerdo a la investigación realizada por Morales (2007), a través de las investigaciones antropológicas realizadas en comunidades indígenas, podemos inferir que fue a partir de las danzas primitivas que se comenzó a bailar con cierto nivel de organización, hasta adquirir un sentido de ritual. En los siguientes párrafos continuaré basandome en el trabajo académico citado anteriormente, para trazar un breve recorrido sobre la historia de la danza.

En un primer período de lo que ha sido la evolución de la danza, se han identificado como danzas dionisiacas a aquellas manifestaciones comunitarias más primitivas, motivadas por emociones e impulsos sin organización ni finalidad concreta. Son las ceremonias que se realizaban en círculo, más comúnmente alrededor del fuego. Estas danzas primitivas comienzan luego a adquirir una intención mágico-religiosa en comunidades ya organizadas, en una búsqueda por entender e incidir sobre las fuerzas de la naturaleza. Fueron por ese motivo denominadas danzas mágicas, que significaron un cambio importante para el arte del baile, ya que mediante la imitación pasa a adquirir un carácter representativo de la realidad.

Una vez que se encuentra determinada explicación a los fenómenos naturales -aún si fueran entendidos como una manifestación divina-, en comunidades con otro nivel de organización surgen las danzas rituales. Aquí la finalidad es la comunicación con los dioses, por lo que estos rituales pasan a realizarse en templos y sólo por quien tiene la potestad para ello: la figura sacerdotal. Sin dudas esta etapa en la evolución de la danza acompaña un punto de inflexión en la vida en comunidad, donde comienza a generarse un

cambio importante a nivel de organización, junto al posicionamiento de la religión que comienza a formarse como una institución de jerarquía y gran incidencia en lo social.

A medida que las comunidades van evolucionando, adquiriendo características propias y generando sentido de pertenencia, las danzas rituales se vuelven danzas folklóricas. Se transforman en las celebraciones tradicionales que se continúan realizando actualmente, como forma de recordar las raíces de un pueblo así como de diferenciarlo de otros.

La danza clásica, particularmente, comienza a gestarse tras los cambios socioculturales que trajo consigo el Renacimiento Italiano. Surge el ballet clásico como una danza cortesana para el entretenimiento de reyes y nobles, con lujosas puestas en escena entre banquetes y celebraciones. Si bien hay distintas narraciones respecto al origen preciso del ballet como un arte escénico, se cree que fue Catherine de Medici quien siendo reina consorte de Francia, organizó la primera función con artistas de su corte como bailarines, en el año 1581 (Caballero, 2017). Hablamos de una figura que de acuerdo a su biografía, tuvo un rol trascendente en la historia de Francia, dada su habilidad de estrategia y el proceder despiadado con el que buscó mantener el dominio de los Medici. De acuerdo a los relatos sobre la época, se dice que adquirió el seudónimo de “reina oscura”, habiendo desencadenado las rebeliones más grandes con la imposición de la religión católica por sobre los protestantes. Con esta primera función, que conocemos como el Ballet cómico de la Reina, se buscaba a través del arte y el entretenimiento, reforzar una posición de poder y status que comenzaba a debilitarse.

Se trata de un evento realmente significativo que marcó un antes y un después en lo que refiere a la danza, ya que le otorga su carácter de espectáculo. Hasta ese momento la práctica del baile no tenía una finalidad estética en sí misma -aunque la percepción y el impacto de lo estético sea inherente a la naturaleza humana-, más que para ser visto bailar tenía que ver con la expresión y comunicación del cuerpo. Mientras que en las danzas dionisiacas y folklóricas predominaba el goce en colectivo, en las puestas en escena de la realeza el énfasis estaba puesto en la ostentación y la muestra de poder. La vestimenta y la escenografía comienzan a tener gran protagonismo, así como la técnica, que con la introducción de maestros de danza en la corte se vuelve un arte de carácter profesional. Esta nueva imagen, junto al estatus que proyecta cada obra, suponen formas discursivas mediante las que se transmiten valores e intereses de la monarquía.

Hablamos de una transición de la danza como entretenimiento y fuerza creativa, a una forma de representación que más allá de su rasgo espectacular, se vuelve una demostración de dominio sobre el pueblo.

Posteriormente, en el año 1653 tendrá lugar otra obra muy significativa en lo que respecta a la danza como muestra de poder. Se le llamó “El Ballet de la noche” y contó con la participación del rey Luis XIV como parte del cuerpo de baile, que debido a su interpretación del personaje de Apolo pasó a conocerse como el “rey sol”. No sólo se trataba de la primera obra que contaba con la presencia de un monarca, sino que además ésta tuvo lugar en la ceremonia de asunción de su reinado. (Lysgaard, 2019). Sin dudas otro evento con una clara estrategia de control y demostración del poder absoluto de la monarquía, pero que a su vez representó un acontecimiento de gran relevancia para el ballet como tal. La figura de un rey que bailara desde temprana edad, que dedicara gran parte de su vida al entrenamiento del cuerpo y el perfeccionamiento de la técnica, suponía un cambio de estatus importante para la danza clásica.

Durante su reinado la atención estuvo dedicada en gran medida al avance y profesionalización de la danza clásica, dado que se trataba de su pasión más allá del rédito político que ésta le otorgase. De hecho, su primer acto de gobierno como monarca absoluto fue la creación de La Academia Real de la Danza en el año 1661 (Chilibroste, s.f.). Así el ballet adquiere un lugar aún más preponderante, con su academización se da una cierta apertura al acceso del mismo, ya que pasará de ser exclusivo de la corte a comenzar a percibirse como profesión.

No obstante, el ballet no logra su independencia como un arte en sí mismo hasta luego de la Revolución Francesa. Con el advenimiento de las revoluciones liberales que pusieron fin a la monarquía absoluta, surge el romanticismo como movimiento artístico e intelectual. Es así que desde el siglo XIX, la era del ballet romántico reflejó el culto a la bailarina, con una nueva estética que respondía a su vez a un nuevo rol de la mujer. (Chilibroste, 2024). Ante otro público y con otros intereses, cambian también las temáticas. Ahora las obras empiezan a dramatizar sentimientos más humanos, y se caracterizan por la lucha entre un mundo real -terrenal- y un mundo espiritual -irracional-. Estos mundos que se presentan como opuestos, dejan ver los rasgos centrales del romanticismo: lo místico, la oscuridad, la naturaleza, la locura y lo irracional.

De lo clásico a lo contemporáneo

La danza, como también la música, resultan buenos indicadores de hechos históricos y transformaciones sociales, registran una época y sus acontecimientos, a la vez que son agentes de los mismos. Bailar es en este sentido una escritura corporal, al decir de Foster “Cada uno de los movimientos del cuerpo, como en toda escritura, traza el hecho físico del movimiento y también un conjunto de referencias para entidades y acontecimientos conceptuales” (De Naverán y Écija, 2013, p.12).

Ahora bien, ¿de qué hablamos cuando hablamos de lo contemporáneo? Agamben parte de esta pregunta, y refiere a lo contemporáneo cómo aquello que es disruptivo con su época. Ser contemporáneo tiene que ver con un cuestionamiento y una crítica a los valores e ideas del momento. Es contemporáneo quien pertenece a su tiempo, pero manteniendo distancia de lo que se pretende en tal contexto socio histórico.

La contemporaneidad es, pues, una relación singular con el propio tiempo, que adhiere a este y, a la vez, toma su distancia; más exactamente, es esa relación con el tiempo que adhiere a este a través de un desfase y un anacronismo. Quienes coinciden de una manera demasiado plena con la época, quienes concuerdan perfectamente con ella, no son contemporáneos ya que, por esta precisa razón, no consiguen verla, no pueden mantener su mirada fija en ella. (Agamben, 2008, p. 2)

En términos del autor se trata de una no-coincidencia, de una discronía con el tiempo en el que se vive. Plantea que es contemporáneo quien logra percibir la oscuridad de su presente, quien mantiene la mirada fija en su época para verla realmente. Percibir la oscuridad en este sentido no trata de una no-visión, sino de una sensibilidad que explora en lo invisible, entre las líneas sutiles de lo cotidiano.

Lo contemporáneo habla de una percepción más amplia, de una profundidad que da lugar a lo diferente, a lo que ha quedado por fuera u oculto. El arte contemporáneo es, entonces, aquel que surge como disrupción de las manifestaciones ya instaladas a nivel social. Y como tal, viene a cuestionar las formas de expresión, a plantear nuevas perspectivas y modos de percibir.

“El que mira y el que es mirado entran en una zona de indeterminación que afecta a los dos, zona que no pertenece a ninguno, sino que se unen en un punto exterior a ellos, es en ese espacio donde el arte se constituye provocando un nuevo modo de sentir” (Nugent, 2015, p. 9). Así, el arte se vuelve un lugar de intercambio, donde artista y espectador plasman y recrean sus afectos y sensaciones, mediante la obra de arte. En palabras de la autora, en este encuentro lo que se da es una nueva significación, y no una mera resignificación de algo ya existente.

Es como una mirada crítica y atenta respecto a la danza clásica que comienza a gestarse, a comienzos del siglo XX, la danza contemporánea. Surge en el marco de nuevos movimientos artísticos, así como ritmos y bailes que adquieren mayor difusión por los nuevos medios de comunicación; es el período que se llamó la “Belle époque” de los países industrializados.

Se da una revolución artística a raíz del cuestionamiento al tecnicismo y rigidez característico de los estilos clásicos, transformando la danza en pro de una liberación creativa. Esta ruptura con los esquemas más tradicionales de la técnica, abre paso hacia nuevas libertades en el movimiento del cuerpo, que llevarán a otros modos de vincularse con el mismo. En palabras de Stagnaro (2013) “Pensaba que sería imposible, para quien quisiera bailar, hacer los movimientos que tendría necesidad de hacer porque el soma, sometido a un largo adiestramiento de milenios, estaba trabado hasta convertirse en una cárcel” (p.20). Plantea que la danza debe tender a lo natural, a los gestos que el cuerpo siente expresar, y no a destrezas estudiadas e impuestas desde una práctica estructurada.

Se trata de un cambio de discursividad, que busca la producción de lo nuevo más que de lo bello, que pretende transgredir más que agradar al espectador. Este nuevo paradigma integra el arte a la vida cotidiana, promoviendo formas más orgánicas de contactar con el cuerpo. Las nuevas técnicas se rigen por flujos de energía, retoma importancia la respiración junto a la contracción y relajación de los músculos. El piso adquiere protagonismo como sostén para la técnica, permite habitar nuevos planos y explorar otros movimientos.

Hasta aquí, breves descripciones del contexto de emergencia de uno y otro género. Pero, ¿qué concepciones del cuerpo instalan mediante sus prácticas? Qué condiciones de producción les da lugar, y que lógicas son producidas en cada danza?

Cuerpos disciplinados

Mediante la institucionalización de la danza, se producen y reproducen discursos y saberes de una época determinada. Como espacio-práctica donde se dan relaciones e interacciones con otros, se van estableciendo dinámicas y jerarquías, se manifiestan diversas formas en las que se ejerce el poder. En todo género dancístico podemos ver cómo opera el control de acuerdo a las discursividades en las que se encuentra inmerso, en toda disciplina está presente el adiestramiento de los cuerpos en busca de un ideal.

Podríamos definir el surgimiento del ballet clásico entre fines del siglo XVIII y comienzos del XIX; período en que Foucault situó lo que llamó sociedades disciplinarias. Distinto a lo que sucedía en las sociedades soberanas, caracterizadas por la presencia de un poder punitivo que actuaba sobre la infracción y la falta; con las disciplinas se busca normativizar el comportamiento, mediante hábitos y reglas que establecen modos de ser - estar.

Tal como se organiza el hogar, la escuela o la fábrica, una academia de danza -como toda institución- supone un centro de encierro donde se reproducen relaciones de poder, mediante las cuales se van moldeando subjetividades. Las condiciones a las que está sometido un sujeto determinan los discursos y saberes de los que es objeto, en palabras de Foucault, sus modos de objetivación. Siempre entre relaciones de poder, en el entramado de fuerzas en tensión, los modos de subjetivación se reproducen de acuerdo al contexto social y cultural en que tienen lugar. En este sentido, resulta interesante hacer una revisión de ciertas coincidencias históricas respecto al comienzo de la institucionalización de la danza clásica en Uruguay.

Sin dudas, el acontecimiento que marcó un antes y un después para el acceso de la población uruguaya al ballet, fue la fundación del Ballet Nacional del Sodre en el año 1935. Organismo artístico público de gran prestigio y proyección internacional desde sus comienzos, que no sólo significó posibilidades de formación profesional y nuevas fuentes de trabajo, sino también un mayor alcance de la sociedad a la cultura a través de la danza. Se realizaban galas al aire libre en principio en puntos de la capital del país, como en el Parque Rivera o el Lago del Parque Rodó, con asistencia masiva y muy buena recepción del público. También en Montevideo se fomentaban espectáculos gratuitos para obreros, con el fin de que “las masas de trabajadores de la capital pudieran cultivar sus sentimientos más elevados en las bellezas del arte” (Lans y Turenne, 2015, p.4).

Las obras de danza eran además acompañadas de la Orquesta Sinfónica Nacional del Sodre, representando otro pilar de la cultura uruguaya reconocido internacionalmente, desde sus primeros conciertos en 1931. Si bien este interés por las artes escénicas y su profesionalización venía dado en gran medida por la influencia de la cultura europea, había además un deseo de reivindicación de la forma artística y una búsqueda de identidad cultural propia, más allá de lo folclórico.

El énfasis en el entrenamiento del cuerpo fue característico de esta década, que de hecho comienza con la realización del primer campeonato mundial de fútbol en el año 1930, en Uruguay. Fue con motivo de este evento que se concluyó en menos de un año la obra del Estadio Centenario, llamado así por la conmemoración de la primera Jura de la Constitución en nuestro país. Es interesante notar cómo este acontecimiento deportivo deja ver la relevancia y la dedicación puesta en el fútbol uruguayo, que no sólo llevó a la selección al triunfo de la copa, sino a que además tuviera lugar en el propio país. (Morales, 2003). A su vez evidencia el trabajo en la promoción del deporte, que se hacía presente tanto desde el disciplinamiento del cuerpo, como desde el espacio arquitectónico que lo permite. En este sentido, la construcción de plazas y centros de encuentro también se relaciona con el paradigma sobre el cuerpo saludable, que además del entrenamiento físico implica su desarrollo social y cultural. Paradigma que se hace lugar en Uruguay a raíz de las políticas progresistas impulsadas por el batllismo, con gran énfasis en el fomento de la educación, la recreación y los espacios de esparcimiento (Echaider y García, 2021).

En lo que respecta al dominio del cuerpo y los ideales sobre el mismo, estos principios están presentes ya desde las imposiciones del cristianismo y el poder pastoral, e incluso antes, desde el pensamiento filosófico predominante en la antigüedad. Tal como desarrolla Canting (2022), se trataba del control de los placeres, precisamente del cuerpo y su sexualidad, por parte del poder cristiano de acuerdo a reglas de conducta y constricción moral, en busca de pureza o superioridad espiritual. Control que responde a una apropiación de las ideas platónicas respecto al alma y el cuerpo, como prisión y a la vez protección de la misma.

Vale mencionar de igual manera, que respecto al ámbito de la danza, las imposiciones y dominios del cuerpo vienen adjudicadas desde la visión y experiencia de hombres, dejando a la mujer en un lugar de objeto o figura complaciente, como podríamos ver en los inicios del ballet. Bailarinas que a través y más allá de la danza, eran posicionadas en la sociedad como objetos de entretenimiento y placer. “La valoración corporal, que históricamente se les ha adjudicado a las mujeres a partir de sus

características físicas como objetos de deseo (hablando en el espacio del arte, como musa para artistas, pintores, escultores, escritores, etc.), reafirman el estereotipo de género femenino relacionado con la belleza y la representación del cuerpo sexuado” (Robles, 2019, p. 106). No solamente en lo que respecta al espectáculo, sino al hecho de que ser bailarina implicaba estar a disposición de hombres, burgueses, blancos. El disciplinamiento del ballet traía implícito un deber ser, una imagen femenina estereotipada con la que había que cumplir, así como también mediante sus técnicas y requisitos, significaba el dominio y poder del cuerpo por parte de sí y de otros.

Hablar de poder, de cuerpo y de danza, es hablar también de la moral y los discursos de saber de un tiempo determinado. A través del disciplinamiento el cuerpo se vuelve objeto del poder, y en tanto objetivado, es producido como cuerpo hábil, que obedece, se forma y se educa. Es el modo por el cual el poder fabrica estos cuerpos, que bajo el sometimiento y control constante, se les impone docilidad y utilidad. Las disciplinas implican originalmente una clausura, se dan en un lugar específico y cerrado sobre sí mismo. Un lugar que supone determinada distribución en el espacio según las funciones a cumplir, dado que estos espacios tienen que ser útiles. El disciplinamiento se rige bajo la economía del tiempo y el aprendizaje, de forma serial permite controlar a cada uno y simultáneamente a todos. Se vuelve una máquina de aprender, vigilar y recompensar, y es esta búsqueda de “méritos” lo que garantiza los objetivos de tal maquinaria.

Una institución disciplinaria conlleva a su vez una organización del tiempo para asegurar su utilidad y productividad, así el cuerpo es controlado minuciosamente a través de esta exigencia de un empleo del tiempo eficaz. Por tanto, un rasgo transversal a todo lugar de encierro -instituyente-, es su estructura de segmentarización y división: del tiempo, de los espacios, de sus prácticas.

Una clase de ballet tiene lugar un determinado día, en un horario pautado, en la academia correspondiente. Minutos antes del horario de comienzo, ya está sucediendo el prólogo: el camarín de vestuario. Medias de nylon o calzas de similar elasticidad, malla, pollerín, zapatillas de media punta, el pelo recogido con un moño, constituyen el estereotipo de lo que sería el código de vestimenta.

Como primera etapa, el calentamiento, con su serie de pasos y ejercicios previos a los movimientos que resultarán más exigentes al cuerpo. La presencia de la barra tiene protagonismo desde esta instancia, un apoyo que permite ir más allá en la flexibilidad y elongación, así como también, un dispositivo de corrección permanente.

Siguiendo la trama, es momento de la parte más técnica. Un recorrido por las clásicas posiciones, como preparación de las líneas que trazarán las extremidades, desde las manos hasta los dedos de los pies. Secuencias de pasos, saltos y giros, que se hacen espacio marcando las diagonales del salón. Luego, llegando al cierre de cada encuentro, es imprescindible la etapa de estiramiento. El momento de llevar el cuerpo a sus nuevos límites, siempre más amplios que al comienzo.

Por otro lado, una clase de danza contemporánea sigue también un ordenamiento del tiempo y el espacio. Comienza por descalzarse, el contacto con el suelo es parte esencial de este danzar. Desde el calentamiento se busca tomar conciencia del “agarre” de los pies al suelo, de la forma en que pisamos, de la apertura y tensión de los dedos para sostenerse. Se trata de tener presente estas fuerzas de soporte, retomar el contacto más inmediato con la tierra que en nuestras vidas cotidianas de calzado y asfalto, se ha vuelto esporádico y distante.

En cuanto a la forma en que procede la clase, no hay grandes diferencias: calentamiento para disponer el cuerpo al movimiento, secuencia de pasos y formas de trasladarse por el salón, técnica y entrenamiento coreográfico, y para finalizar, el estiramiento. Podría considerarse que las diferencias entre una y otra no son respecto al qué, sino al cómo.

En gran medida el rasgo distintivo de la danza contemporánea es el protagonismo del suelo, la caída y reincorporación del cuerpo a medida que se desplaza por el espacio. En comparación con las clases de danza clásica, aquí ya no está tan presente el espejo, ni la estructura rígida y perfeccionista de la barra. Respecto al movimiento, tampoco hay una pretensión tan estricta en cuanto a exactitud y precisión; a diferencia del ballet, se trata de un cuerpo que fluye y que explora su extensión de manera más lúdica. La danza contemporánea da mayor apertura a la expresión, así como a la interpretación del bailarín y el contacto con otros.

Desde mi forma de experimentar la danza contemporánea, encuentro su distinción en la búsqueda de movimientos más orgánicos y descontracturados, con atención al cuerpo que a la vez que afecta es afectado. Viéndolo en perspectiva con el proceder y el énfasis puesto en las prácticas del ballet clásico, he vivido el contemporáneo como una composición grupal. En este sentido es que lo planteo en términos de afectación, como un movimiento que crea comunidad, que escapa a las lógicas más individualistas en las que puede derivar el arte.

Danza y subjetivación

A través de la danza, se transmiten e introyectan valores e ideales, se enuncia un discurso de saber. De acuerdo a esta discursividad, el bailarín es regido mediante sus prácticas en entramados de poder, en interacción con diversas fuerzas y otredades. Tal discurso instala una verdad adquirida en forma de rutinas y secuencias marcadas, va moldeando subjetividades y estableciendo otros modos de subjetivación.

Un proceso de subjetivación hace referencia a “las diversas maneras que tienen los individuos y las colectividades de constituirse como sujetos” (Deleuze, 2006, p. 149). Sujetos siempre en devenir, cuya constitución tendrá lugar de manera progresiva.

El individuo se subjetiviza de acuerdo a los modos de subjetivación que permite su época, en palabras de Deleuze (2006) “(...) se trata de una individuación, particular o colectiva, que caracteriza un acontecimiento (una hora del día, una corriente, un viento, una ida...). Se trata de un modo intensivo y no de un sujeto personal. Es una dimensión específica según la cual no sería posible superar el saber ni resistir el poder” (p. 85).

Guattari refiere a la producción de subjetividad, como el conjunto de condiciones que hacen posible que instancias individuales y colectivas puedan emerger como territorio existencial. Producir subjetividad es entonces, hacerse territorio. Un territorio existencial está marcado por la finitud del agenciamiento, del deseo, de la vida.

Llegado este punto, resulta una obviedad explicitar que me propongo analizar la danza desde una óptica deleuziana. No obstante, sí quisiera precisar que parto de su consideración del arte como una forma de vincularse con el caos, forma que va conformando un ser de lo sensible. Esta perspectiva se opone a la concepción del arte como imitación de la realidad, idea que predominaba desde la Antigua Grecia. Contrario a la representación, Deleuze plantea que ya no se imita sino que se crea una nueva realidad. En sus palabras, el arte es una forma de accionar el pensamiento, una forma distinta de las demás, como la ciencia y la filosofía, propiamente estética (Deleuze y Guattari, 1996).

Este estado de caos de multiplicidades y otredades, supone por otro lado la existencia de un orden. La idea de orden implica una estructura establecida, un sistema que de algún modo ya nos es conocido, por lo que constituye un área de estabilidad. Podemos entonces considerar al arte como la vía de transición entre el orden y el caos, entre el adentro y el afuera. Y a este pasaje que se repite, siguiendo el pensamiento de Deleuze y Guattari, podríamos llamarlo un ritornello.

El término ritornello proviene de la teoría musical, en referencia a la repetición de un fragmento en una obra. Sin embargo, tal como lo abordan los autores en Mil Mesetas (1980), es un concepto a partir del cual se puede pensar el comportamiento humano, animal, y la naturaleza misma. Tomaré prestada esta idea de retorno, para analizar la experiencia del cuerpo a través de la danza.

Danzar es habitar el espacio, permite relacionarse con un otro y con el entorno, así como también puede ser una forma de contactar con una misma y tomar distancia del exterior. En este vaivén de lo interno y lo externo, se va trazando un área de seguridad que como un hogar, delimita un círculo que se siente propio. Sin embargo este límite no necesariamente se trata de un plano físico, sino que puede marcarse mediante un patrón rítmico.

Cuando hablamos de ritmo, no es solamente en relación a lo sonoro; el ritmo está presente en lo viviente, en cada acción y movimiento. Así, los elementos de la naturaleza tienen sus propias rítmicas, los animales se mueven y expresan en determinados ritmos, y los cuerpos están atravesados por multiplicidad de pulsos. Al decir de Deleuze y Guattari, “Lo que tienen de común el caos y el ritmo es el entre-dos, entre dos medios, ritmo-caos o caosmos” (2004, p. 320). El ritmo, en tanto acto y condición de la expresión, es territorializante. Podemos decir entonces que la danza crea territorios; en su retornar se desterritorializa y reterritorializa en cada pasaje de su orden al caos, y del caos al orden.

El cuerpo danzante abre un flujo entre el adentro y el afuera, que desdibuja sus límites en cada proceso de territorialización, en su contacto con el cosmos. “El cuerpo emotivo, el cuerpo deseante, como sostiene Deleuze, está compuesto de una pluralidad de fuerzas irreductibles, las Formas, y por esto es fenómeno múltiple, que no niega el límite, más aún, es justamente el límite la condición de la multiplicidad: la potencia es la tensión hacia el límite, la tensión hacia el límite implica “ir más allá”.” (Stagnaro, 2013, p.27).

En esta composición de múltiples fuerzas, tiene lugar lo caótico, lo heterogéneo, lo diferente. Es gracias al límite de lo corpóreo, que estamos en contacto con el afuera. En este sentido es que el límite se vuelve condición de lo múltiple, habilita el encuentro con el cosmos, así como la posibilidad de extensión y experimentación del cuerpo. Respecto a este espacio intermedio entre orden y caos, es posible hacer una analogía con lo que sucede entre la danza disciplinada y la improvisación. La disciplina como estructura, como ordenamiento que permite formar el cuerpo a través de técnicas y ejercicios precisos; por

otro lado la improvisación, como exploración de lo expresivo y auténtico de cada singularidad.

Podríamos decir que se da una tensión entre dos fuerzas, una que insiste en la disciplina y el adiestramiento del cuerpo como algo moldeable de acuerdo a técnicas y prácticas estandarizadas, y por otro lado, la fuerza de una escritura corporal que expresa y construye significado desde su subjetividad. Sin embargo, ambas en búsqueda de la potencia del cuerpo, de *lo que puede un cuerpo*, en términos spinozeanos.

Hemos hablado de la danza como flujo de fuerzas, como potencia territorializante, como un ritornello entre el orden y el caos. Pensar la danza en estos términos habilita una consideración más amplia de la misma, más allá de la estética del movimiento. Ya no estaríamos limitándonos a su academización ni a sus diversas técnicas, ni a los estándares que nos hacen determinar qué movimiento se considera artístico y cual no. Despojándonos de estos tecnicismos introyectados, en definitiva, un cuerpo que danza es un cuerpo que acciona. Y la acción de un cuerpo, de una u otra manera siempre involucra a un otro, aún siendo solamente por medio de la mirada. Así, bailar se vuelve un accionar compartido que se abre a diversas formas de habitar el espacio.

Al pensar en el ballet, es su carácter espectacular y perfeccionista lo que predomina en nuestro imaginario. Sin embargo, hay detrás de cada movimiento un cuerpo que es afectado por la exigencia de estas dinámicas, pero que a su vez tiene poder de afectación e incidencia en su entorno. Es decir, estar inmerso en el marco normativo que circunda un campo disciplinario, no determina un sujeto pasivo y encorsetado (valga la analogía) a los límites de lo permitido. De ser así ya no estaríamos hablando de relaciones de poder sino de dominio, tal como lo distingue Foucault.

Hablamos entonces de un cuerpo político, que siente, crea y acciona colectivamente. Un cuerpo que resiste, en tanto traza líneas de fuga que se hacen lugar entre los mandatos del afuera. Cabe preguntarnos ¿qué sucede entre las fuerzas disciplinarias y las fuerzas de los cuerpos?

Cuerpo colectivo



THAÍS CORREA, 8 de marzo de 2019.

Cuerpo, arte y política, dimensiones en constante interacción y superposición, dado que no hay posibilidad de existencia de una sin la otra. Hablar de arte, más precisamente de danza, es indisolublemente hablar del cuerpo, así como también al hablar de política está implícito el rol de los cuerpos que la accionan y sostienen. A su vez, hablar del cuerpo es inevitablemente hablar de las artes y la política, ya que no hay corporalidad que no se encuentre atravesada por la expresión, la imagen, y las relaciones de poder.

Buscar aproximarse a un análisis de la danza desde las lógicas que la atraviesan, es plantear al poder no con un sentido negativo, sino como potencia de acción con otros. Más allá de lo restrictivo del disciplinamiento y el control de los cuerpos, predomina un poder que produce, que es posibilidad de encuentro y creación colectiva. Siguiendo esta forma de concebir la danza, decía Isadora Duncan que "(...) nada de aquello que deforma el cuerpo y lo hace sufrir puede ser el camino de la danza, que es un arte más ligado al hacer emerger y a la producción de imágenes que al aprendizaje de esquemas corporales más o menos rígidos y codificados" (como se citó en Stagnaro, 2013, p.28).

El verdadero potencial del arte va más allá de sus fines estéticos, su potencia está en el proceso de construcción, en el devenir de la creación. Es por eso que en la danza particularmente, las disciplinas que buscan instruir el cuerpo son excedidas por la complejidad del mismo. "Disipado, desaparecido, evaporado en el aire más imperceptible, los hábitos e idiosincrasias del cuerpo, incluso las prácticas que lo codifican y lo reglamentan, dejan tan solo las huellas residuales más dispares. Y cualquier residuo dejado atrás reposa en formas fragmentadas dentro de dominios discursivos adyacentes" (De Naverán y Écija, 2013, p.13).

El problema radica en la tendencia a concebirlo como algo estático y capaz de ser sistematizado, siendo que se trata de una escritura corporal que no es posible transcribir en palabras. Un cuerpo en la expresión de su movimiento transmite lo que no se puede enunciar, es inenarrable por tratarse de una experiencia singular. Poner el cuerpo en una práctica artística, más allá de los criterios estéticos y escénicos a los que puede responder, es también una vía de interacción con otros, de expresión de ideales y posturas éticas, una forma de hacer comunidad.

Hay en la danza un enorme potencial de exploración del cuerpo, tanto personal como colectivo. El arte transforma, en tanto implica la participación y relación con otros comporta una micropolítica como agente de cambio. A este respecto, pienso en cuerpos danzantes como forma de moverse en sociedad, como manera de estar y ser parte activa

de la misma. El cuerpo es un campo de inscripción, de personas, de vivencias, de historias; en las luchas colectivas encontramos un lugar para la expresión y el ejercicio de nuestra ética. Todo poder implica y genera resistencia, está siempre la posibilidad de devenir revolucionarios.

Este trabajo escrito tuvo sus mayores impulsos y motivaciones en instancias grupales, en talleres con otros cuerpos, en movilizaciones por las calles. Cuando la motivación se me escapaba, o las ideas que me movían de pronto dejaban de tener sentido, bastaba con salir en busca de un lugar de encuentro con otros. Recordar la potencia de las multiplicidades, retomar el impulso de seguir un propósito en común. Se tratara de un curso, un trabajo en grupo, un movimiento en pro de una causa social, un reencuentro entre amigos.

¿Qué pasa cuando se expresan unos cuerpos con otros, cuando se manifiestan en masa? ¿No es acaso una forma de bailar, atravesada por ritmos, un lugar de acompañamiento de los cuerpos que insisten en su expresión?

El poder es relación, sólo es posible en relación y donde los involucrados ejercen poder unos sobre otros. En este sentido consiste en una expansión, una apuesta a la reinención, a dejar de ser los mismos. En palabras de Foucault, el poder es “un conjunto de acciones sobre acciones posibles; opera sobre el campo de posibilidad o se inscribe en el comportamiento de los sujetos actuales: incita, induce, seduce, facilita o dificulta; amplía o limita, vuelve más o menos probable; de manera extrema, constriñe o prohíbe de modo absoluto; con todo, siempre es una manera de actuar sobre un sujeto actuante (...) en tanto que actúan o son susceptibles de actuar. Un conjunto de acciones sobre otras acciones” (1988, p.238 - 239).

Es decir, no se trata de una posesión ni de una constante, considerarlo como un atributo fijo o establecido hablaría de una mirada simplista y superficial. El poder no se tiene, no representa quietud ni estabilidad alguna, sino que se acciona, se ejerce. Si bien puede verse rigidizado en estructuras jerárquicas, mediante dispositivos que acaben por establecer totalitarismos, siempre se encontrará en tensión con otras fuerzas que resisten. En el entramado de tales relaciones de poder se producen subjetividades, en el cruce de los dispositivos disciplinarios que tienden a la homogeneización y las singularidades que ejercen resistencia.

Cabe hacer mención al sentido que da Foucault al término resistencia, ya que no se refiere a una negación o respuesta en consecuencia del poder hegemónico, sino que constituye un poder en sí misma. Plantea que el resistir debería entenderse como “un proceso de creación; crear y recrear, transformar la situación, participar activamente en el proceso [...]” (Foucault, 1999, p. 423).

Así, en tanto fuerza creadora y participación, la práctica de la danza se vuelve un dispositivo de subjetivación del cuerpo, puede constituir tanto un agente de control, como de potencia del mismo. Un dispositivo opera entre el saber, el poder, y la subjetividad. Es heterogéneo, mediante instituciones controla el deseo y la potencia de acción, de acuerdo a los intereses dominantes (Ortíz, 2022).

En las luchas colectivas, en los modos de enunciación comunitaria como pueden ser las manifestaciones de los cuerpos en espacios públicos, lo que se instala es una discusión sobre lo común. A través de esta imagen de organización comunitaria se disputa la comprensión de lo popular como territorio de dominio, se visibiliza y recuerda la potencia de los agenciamientos colectivos frente al poder hegemónico. Sin embargo, es necesaria una actitud crítica constante respecto a los motivos de nuestro accionar, ya que está siempre latente la posibilidad de que una práctica-resistencia se vuelva totalitaria y fascista. ¿Estamos pensando desde la diferencia, o estamos perpetuando lógicas dominantes, siendo funcionales a lo que se espera de nosotros?

En la expresión de los cuerpos, ya sea de forma individual o colectiva, siempre está implicado un otro, muchos otros. Como territorios que se van construyendo mediante agenciamientos, conjuntos de agentes que ejercen relaciones de poder entre sí, es impensable categorizarlos como entidades determinadas, homogéneas o universales. El poder de hacer de una disciplina un campo de élite o de lucha colectiva reside en cada sujeto implicado en la misma, ya sea desde el rol de referente, practicante, o espectador. Así, la danza clásica también puede ser una manifestación disruptiva y de resistencia; como la danza contemporánea también puede volverse elitista y totalitaria. Dado que no se tratan de estratos fijos, estables, ni constantes.

El arte lo construimos día a día, es una expresión de nuestra ética, de la forma en que nos posicionamos frente al caos. En lo artístico se conjugan infinitas líneas y configuraciones, siempre habitadas por heterogeneidad. En tanto lugar de encuentro de múltiples singularidades, podríamos considerar a la danza como una lucha colectiva. Al decir de Martínez Reyes, “Nunca ha sido, aunque a veces lo parezca, un patrimonio o habilidad exclusiva de una minoría o élite, sino que es quizá la expresión artística más

democrática repartida entre la humanidad” (Serrano et al., 2023, p. 67). De acuerdo al autor la danza más que un arte es movimiento, está presente en nuestra cotidianidad y como tal ha de considerarse de acceso común. Así, el talento pasaría a ser un obstáculo para que la danza esté al alcance de todos, y la enseñanza de la danza tendría más que ver con lograr desaprender reglas y liberarse de las técnicas. Propone considerar a la misma como un ejercicio de liberación, que ha de abandonar jerarquías y tecnicismos, para recuperar su principio de anarquía.

La danza es dispersión, anarquía y liberación. Se trata de desaprender en la misma medida que deseducar, respecto de hábitos como de ideas. Si la danza es un ejercicio de liberación, se encuentra siempre peligrosamente cerca de la anarquía, el desorden y la confusión. Pero esta destrucción implica una reconexión, respecto de sí y de lo demás. Una redistribución del talento, o bien, la aniquilación de este. La danza puede destruir todas las artes, todas las ideas y hábitos que le son tributarios, toda jerarquía, a través de una inocente invitación a bailar. (Serrano et al., 2023, p. 77-78)

Cierre

Devenir cuerpos danzantes parte en principio de una necesidad a nivel personal, de reivindicar el lugar del cuerpo tanto en los ámbitos académicos como en la conciencia y la percepción que solemos tener del mismo. Desde la visión platónica que se refería al cuerpo como vehículo o cárcel del alma, así como desde el dualismo cartesiano que consideraba el alma y el cuerpo como sustancias separadas, lo corporal permanece aún en segundo plano en lo que respecta a los centros de formación, por plantear un ejemplo. Basta con observar la configuración tradicional de las aulas, donde sean de educación primaria, secundaria o terciaria, por lo general los bancos se disponen en filas y orientados hacia un referente, que de acuerdo a su posición en el espacio tiende a una comunicación lineal. Si bien podemos ver una búsqueda de cierta horizontalidad respecto a la educación, promoviendo clases más interactivas que teóricas unilaterales, aún no sucede más que en ámbitos de estudio sociales y artísticos.

Considero necesario dirigir nuestras prácticas hacia esa dirección, continuar trazando el camino hacia un aprendizaje encarnado, que tenga lugar mediante la experiencia del cuerpo y la producción de conocimiento en base a esta implicación consciente. Es en este sentido que decido realizar el presente trabajo tomando a la danza como eje temático, como un dispositivo de producción del cuerpo. Me he basado en el ballet clásico y en la danza contemporánea, en tanto disciplinas en torno a las cuales pensar los procesos de subjetivación así como las discursividades que posibilitan y condicionan tales subjetividades..

Sin embargo, cuando hago referencia a *cuerpos danzantes* ya no estoy hablando sobre la danza en su carácter de disciplina ni de sus formas técnicas. Estoy tomando esta idea en palabras de Silvia Federici -filósofa, activista feminista y marxista- quien ha escrito sobre el cuerpo respecto a su poder de acción, y a su condición de *danzante* como posibilidad de transformación del mundo y reconstrucción de la propia historia corporal. Es decir, danzar desde una perspectiva de movimiento, una forma de accionar y posicionarse como sujetos políticos, danzar en términos de resistir. Resueno con esta idea de tomar las prácticas artísticas por su potencial de organización colectiva, en tanto prácticas sociales que resignifican las corporalidades y producen nuevos discursos.

Por otro lado, Federici también plantea que a partir de la consideración del cuerpo como construcción social se ha invisibilizado que el mismo “es un receptáculo de poderes,

capacidades y resistencias que han sido desarrolladas en un largo proceso de co-evolución con nuestro ambiente natural, así como también las prácticas inter-generacionales que lo han convertido en un límite natural a la explotación” (2016, s/n).

El cuerpo no está solo, más allá de su producción con otros y la inscripción de tantos otros cuerpos que lo constituyen, no debemos olvidar que ha tenido lugar en un contexto y porta consigo una historia que lo ha producido de acuerdo a los discursos que lo rodean y preceden. Hablamos de cuerpo situado, un cuerpo que “no puede ser apropiado como pura contingencia, facticidad o carne, pues, aunque esté desnudo, el bailarín sigue siendo un cuerpo situado, actuante y en movimiento” (Serrano et al., p. 14).

Siguiendo con la línea de pensamiento de Federici (2016), otro punto que quisiera destacar de su enfoque es esta descripción del cuerpo como límite ante la explotación. Hace referencia a los deseos y necesidades que hemos heredado y apropiado en nuestros sentidos y formas de vivir. No sólo respecto a la salud, los vínculos que establecemos y la relación con la naturaleza, sino también aquellos valores y prácticas que nos han sido instalados hasta creerlos propios. Se hace cada vez más necesario, teniendo en consideración el sistema neoliberalista en el que nos encontramos viviendo actualmente, insistir en permanecer conscientes de la potencia de los cuerpos en comunidad, en dar visibilidad y recordarnos la relevancia de las luchas sociales en la producción de nuestra cotidianeidad.

Devenir en términos de este actuar-con, de hacer agenciamiento con otros cuerpos, movimientos y luchas. Es una apuesta a tomar fuerzas a través de nuestros desplazamientos, a movernos y manifestarnos frente a otros flujos que se vuelven opresión. El devenir no refiere a una imitación, representación ni una transformación-en, sino más bien se trata de un contagio, en palabras de Deleuze y Guattari, cuando hablan de un devenir manada: “Nuestro primer principio decía: manada y contagio, contagio de manada, por ahí pasa el devenir-animal. Pero un segundo principio parece decir lo contrario: allí donde haya una multiplicidad, encontraréis también un individuo excepcional, y con él es con quien habrá que hacer alianza para devenir-animal” (2004, p. 249).

Es reterritorializarnos, estar-entre nuestro espacio trazado como lugar seguro, y el afuera que se nos presenta como el caos, el cosmos de infinitos posibles. Devenir es acto relacional, es posibilidad siempre abierta a lo nuevo, al vacío fértil que implica lo caótico como invitación al acto creativo. Así, la intención de este trabajo es insistir en la relevancia de tender redes, de hacer comunidad poniendo el cuerpo y la creatividad en acción.

La psicología es en gran medida una práctica artística, una resignificación en conjunto de diversas narrativas que hacen a la construcción de cada historia. Me es difícil no concebir el quehacer del psicólogo como un acto creativo, no podría imaginar una práctica de la psicología que no implique en algún punto una construcción literaria. Entre la escucha y el habla se entreteje una trama, mediante el diálogo se produce una nueva narrativa, una reconstrucción de la experiencia de un cuerpo que se abre a un mundo de nuevos posibles. Es a partir de este enfoque de nuestra formación, que me he propuesto trazar mi recorrido, es esta potencia creadora de la psicología que me invita a continuar este camino que elegí.

Entender la psicología como una ciencia que puede encontrar múltiples puntos de vinculación con el arte, ha marcado un punto de inflexión en mi transitar académico. Las posibilidades de articulación con otros agentes sociales y la extensión de nuestra práctica a diversos ámbitos, me resulta enriquecedora y sobre todo necesaria. La falta de herramientas y acceso al cuidado integral de la salud se hace cada vez más evidente, asistimos a diario a un sinfín de situaciones y acontecimientos que manifiestan la urgencia de contención a nivel emocional. Tal como cuestionan Stolkner y Ardila (2012), la concepción de Salud Mental como un área diferenciada dentro de la salud a nivel general, visibiliza y refuerza el modelo médico hegemónico, con su dicotomía mente-cuerpo.

Es allí donde quisiera insistir con mi práctica profesional, trabajar en conjunto con colegas y equipos interdisciplinarios, en busca de un quehacer colectivo y comunitario. En esta potencialidad de la psicología como forma de hacer-con y estar-entre, encuentro lo desafiante y apasionante de nuestra profesión. Así, partiendo de este interés en el trabajo social desde un accionar en conjunto, es que encuentro en la danza un campo de estudio amplio y por demás interesante para la psicología, no sólo para su problematización sino también como escenario de intervenciones posibles.

¿No es acaso nuestra corporalidad, en movimiento y colaboración junto a otros cuerpos, que nos permite pensar en nuevas formas de hacer lo común?

Referencias bibliográficas

Abad Carlés, Ana (2023). *Historia del ballet y de la danza moderna*. Madrid: Alianza.

Agamben, G. (2008). *¿Qué es lo contemporáneo?*.
<https://19bienio.fundacionpaiz.org.gt/wp-content/uploads/2014/02/agamben-que-es-lo-contemporaneo.pdf>

Caballero Botía, J. M. (2017). *Historia de la danza y ballet contemporáneo* [Tesis de grado, Universidad Jaume I].
<https://bibliotecavirtualesenior.es/wp-content/uploads/2017/05/Presentacion-La-danza-3-3-copia.pdf>

Canting, L. (2022). El cuerpo según la filosofía de Platón. En *Diálogos*, vol 53, n 110.
[https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8967913#:~:text=Proponemos%20que%20Plat%C3%B3n%20ha%20atenuado%20hasta%20tal,ascensi%C3%B3n%20hacia%20la%20verdadera%20realidad%20\(las%20Formas\)](https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8967913#:~:text=Proponemos%20que%20Plat%C3%B3n%20ha%20atenuado%20hasta%20tal,ascensi%C3%B3n%20hacia%20la%20verdadera%20realidad%20(las%20Formas))

Chilibroste, L. (s.f).
<https://www.luciachilibroste.com/blog/El-origen-del-ballet-y-Luis-XIV#:~:text=El%20viejo%20Luis%20y%20la,y%20expansi%C3%B3n%20del%20ballet%20cl%C3%A1sico>

Chilibroste, L. (5 de febrero de 2024). Tres momentos en la historia del ballet. Clase 1: El Romanticismo y La Sífide. Minicurso online. Montevideo, Uruguay.

Copeland, R. y Cohen, M. (1983). *What is dance? Readings in theory and criticism*. New York: Oxford University Press.

Deleuze, G. (2006). *Conversaciones 1972-1990*. Pretextos. Recuperado de <https://www.philosophia.cl/biblioteca/Deleuze/Deleuze%20-%20Conversaciones.pdf>

Deleuze, G. (1996). *Crítica y Clínica*. (Trad. T. Kauf). Editorial Anagrama.

Deleuze, G. (1989). *Lógica del sentido*. Buenos Aires: Paidós.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas*. (Trad. J. Vázquez Pérez). Editorial Pre-textos.

Echaidier, M y García, C. (2021). *Plazas de Deportes: revisita e implementación del programa en el Montevideo del siglo XXI*. Ediciones Universitarias.

Federici, S. (2016). *In Praise of the Dancing Body*. Gods and Radicals, s/n (22 de agosto de 2016). Traducción de Juan Verde. "En alabanza al cuerpo danzante". Brujería salvaje, s/n (junio de 2017). <https://brujeriasalvaje.blogspot.com/2017/06/en-alabanza-del-cuerpo-danzante-por.html?q=federici>

Naverán, I. y Écija, A. (2013). *Lecturas sobre danza y coreografía*. Madrid: Artea. <https://loinsignificante.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/07/lecturassobredanzaycoreografiaok.pdf>

Lans, S. y Turenne, S. (2015). *Ballet Nacional del SODRE. La mise-en-scène de una política pública*. Proyecto de investigación, UDELAR. [Archivo PDF]. https://fic.edu.uy/sites/default/files/old/784_avalarchivo.pdf

Morales, A. (2003). Batllismo y fútbol. *EFDeportes. Lecturas: Educación Física y Deportes*. Año 9(62). 1-1. <https://www.efdeportes.com/efd62/batille.htm>

Morales, A. (2007). *Danza clásica y moderna: Perspectiva histórica para un análisis en Chile*. [Tesis Pregrado, Universidad de Chile]. <https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/146314/Danza-clásica-y-moderna.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Nugent Rincón, M. (28 de septiembre - 10 de octubre de 2015). *La mirada sobre el cuerpo de la danza contemporánea*. 11º Congreso Argentino de Educación Física y Ciencias. Ensenada, Argentina. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.7396/ev.7396.pdf

Robles, A (2019). El ballet clásico desde una mirada de género. <https://alternativas.me/wp-content/uploads/2019/06/El-ballet-clasico-desde-una-mirada-de-genero.pdf>

Serrano, M., Granados, J., Fernández, J., Barba, R., Rodríguez, E., Martínez, R., Gutierrez, K., Ramírez, C. (2023). *Re-pensando la danza*. Querétaro, México.

Stagnaro, E. (2013). *Potencia y deseo: de la danza al cuerpo*. Montevideo: Psicolibros Waslala.

Stolkiner, A. y Ardila, S. (2012). Conceptualizando la salud mental en las prácticas: Consideraciones desde el pensamiento de la medicina social/salud colectiva latinoamericanas. *Vertex Revista Argentina de Psiquiatría*. XXIII(101). 1-30. https://www.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/sitios_catedras/obligatorias/06_6_salud2/material/unidad1/subunidad_1_1/stolkiner_ardila_conceptualizando_la_salud_mental.pdf