

**Diario íntimo:
de una psicología que urge danza(r)**

Facultad de psicología, Universidad de la República
Tesis final de grado de la Licenciatura en Psicología
Ensayo académico

Sara Quepfert Brizolará

Tutora: Profa. Ag. Dra. Gabriela Etcheverry
Revisora: Profa. Adj. Mag. Carmen de los Santos

Montevideo, Uruguay, Octubre del 2023





**Diario íntimo:
de una psicología que urge danza(r)**

Facultad de Psicología, Universidad de la República
Tesis final de grado de la Licenciatura en Psicología
Ensayo académico

Sara Quepfert Brizolara

Tutora: Profa. Ag. Dra. Gabriela Etcheverry
Revisora: Profa. Adj. Mag. Carmen de los Santos

Montevideo, Uruguay, Octubre del 2023

A mi madre y a mi padre,
por la mínima distancia.

-Y a ese contagioso deseo de pensar-.

A Mari,
testiga y cómplice de mi movimiento;
por romper y coser,
por mirar, *imaginar* y dibujar.

A la memoria del Tata y de Ana, y a Abu,
por su paso seguro.

Y a las pinceladas del abuelo Ruben,
que contribuyeron al trazo.

A Sere, Juli, Fefi, Nico, Magui, Emi, Mari, Cami, Jose y tantos más...
Porque esta producción es nuestra y desde hace tanto, mi nombre aquí está puesto por pura
formalidad académica. Gracias por acompañar esta ruta, *ustedes son los míos*.

Especial agradecimiento a Gabi, por alojar, facilitar, grupalizar, potenciar, abrir y abrazar el
pensamiento.

Y a la Universidad de la República, por hacer lugar.

Índice

Introducción.....	5
Primera pausa:.....	9
tomar posición.....	9
de lo que es aplanar.....	12
orejear una psicología implicada en el arte.....	14
Segunda pausa:.....	16
posibilitar, ¡al fin!, la expresión.....	16
Tercera pausa:.....	20
resistir a la muerte: el arte de sobrevivir (o arrancar de la existencia la vida).....	20
Pausa doscientos veinticuatro menos la anterior:.....	25
Hacer lugar.....	25
Clínicas hacen lugar.....	28
Pausa repentina:.....	31
diario íntimo.....	31
Pausa para la danza.....	33
Pausar una despedida.....	42
Referencias Bibliográficas:.....	44

** El uso de las cursivas en el siguiente escrito no necesariamente coincide con citas de autorxs, funcionan para darle melodía y ritmo a la lectura, y se utilizan por la innegociable necesidad de que existan acentos. Acentos generados en ocasiones sí, por la interrupción de otra voz.*

*La misma intención está en el uso de las **negritas**, de modo que resaltan, enfatizan ideas, dinamizando la lectura.*

Introducción

*Tiene que haber una necesidad,
sí no,
no hay nada.*

(Deleuze, 2012, p. 1)

Hay algo que me mueve, no sé bien qué es. Como una insistencia loca por producir un movimiento que tiene dinámica sobre sí mismo. Podría decirse una intuición, un intenso afecto, una corazonada que solo sabe de seguir el ritmo.

Si rasguño en lo concreto me mueven una(s) danza(s) que conmueven la ilusión de una(s) psicología(s), y unas psicologías que inspiran la cadencia de las danzas. Me mueve el inconformismo, la actitud de lucha, la práctica artística. Un acto de rebeldía, un grito de libertad, una fuerza de resistencia; me mueve el movimiento productivo de la vida misma, y allí, el compromiso por la composición de alguna posibilidad.

El siguiente trabajo final de grado se enuncia como un posible. Un ejercicio posible de pensamiento que reúne tanto mi formación en psicología como en artes del movimiento; procesos que han sido acompañados, sostenidos, complicados y alivianados el uno al otro y simultáneamente desde el principio de mis andares.

Es a finales del 2022 que egreso como bailarina de la escuela de danza *Indans-escuela de artes del movimiento*, presentando una pieza titulada “El Tiempo que Hay”: producción grupal que se despliega a modo de trabajo final.

Aunque en simultáneo, ambos procesos se dispusieron en formas muy distantes -demasiado- diría. Así como Bardet (2012) lo plantea pero en relación a la danza y a la filosofía, hay evidentemente una diferencia de postura, en la repartición de los lugares, de los actos y las palabras, de las historias y las presentaciones que alejan y aproximan al que hace danza y hace psicología: “se trata de un encuentro con la extrañeza en el seno de una única trayectoria” (p. 24).

Actualmente, y en el esbozo del trabajo final de grado de Psicología, me urge salpicar estas líneas con cuestiones del arte, y más específicamente de la danza; a modo de franquear los bordes del territorio de la psicología, de fugarla de ciertas formas estratificantes, y de pensar una psicología que se ancle en el arte como experiencia imprescindible para la producción de subjetividad.

Se tratará de reconocer los gestos encadenados de las danzas que tienden un espejo a la psicología, no para que esta se reconozca a sí misma “sino a un otro que es ella

misma quizá más profundamente que ella misma” (Bardet, 2012. p. 20), y visibilizar discursos de la psicología que se encarnan en los cuerpos que bailan.

Afirmar la danza como otra forma posible de expresión, más menor quizá, es ensanchar el poder de escucha de la psicología. Nada que tenga que ver con la aplicación o la medición de una disciplina sobre la otra, sino con generar un encuentro, “rozamientos de la realidad en movimiento” (Bardet, 2012, p. 19).

Se hará el esfuerzo por el rigor y la precisión de un trabajo crítico, un pensamiento ético-reflexivo que no sólo abraza encuentros posibles sino que, al involucrarse, reconoce los límites, tensiones e imposibilidades que configuran las prácticas de la danza y la psicología; las cuales -habladas por discursos institucionales- reproducen lógicas que controlan, obturan y aplastan modos de ser y de estar siendo.

Y por pensamiento ético, me refiero al que toma una decisión: la decisión por producir, y por producir en la inmanencia del encuentro. Pensamiento que se sostiene de una ética de la responsabilidad: “valorada como el acto mismo por el cual un sujeto se convierte en singularmente colectivo” (De Brasi, 2018, p. 15).

La aspiración por realizar un trabajo que se ubica en la frontera, entre-medio de dos mundos que se disponen separados pero que se implican el uno en el otro, no significa en absoluto imaginar homogeneizarlos, yuxtaponerlos. Sino enfrentarse a la desafiante tarea del encuentro con la diferencia, convocar un heterogéneo, dar una brisa de aire que refresque; aquí en la psicología, allí en la danza: “hacer entrar un poco de afuera” (Bardet, M. 2012, p. 23).

Este trabajo final de grado es una pregunta, o muchas quizá, de esas que nos convocan a seguir pensando y no de las que piden respuesta (Deleuze, 2008b).

Es el posible título de una obra, el que intenta nombrar lo innombrable, que no anuncia ningún mensaje, y que no tiene nada para demostrar ni para enseñar; más bien se trata de un problema que se hace título y que se comparte; porque es compartido, porque es grupal.

Es una inquietud que me insiste, una imposibilidad que me molesta, una danza que me sacude, una angustia que me interpela.

Es un deseo insaciable.

Este trabajo funciona como cierre en conclusión de un recorrido, y como apertura hacia una novedad que se aproxima; el capricho por la invención de nuevos modos de existencia. Es el paso de personas queridas, es tantas emociones y tantos sentimientos que empapan un importante trecho formativo de mi vida... es una historia de amor que cuenta cómo de mi encuentro con la Danza y la Psicología.

“La escritura es la verdadera biografía de un pensamiento; bio que es vivida en su grafía que siempre materializa, por más alto que sea su nivel conceptual, una posible historia de vida”.

(De Brasi, 2018, p. 22).

Mientras escribo imagino.

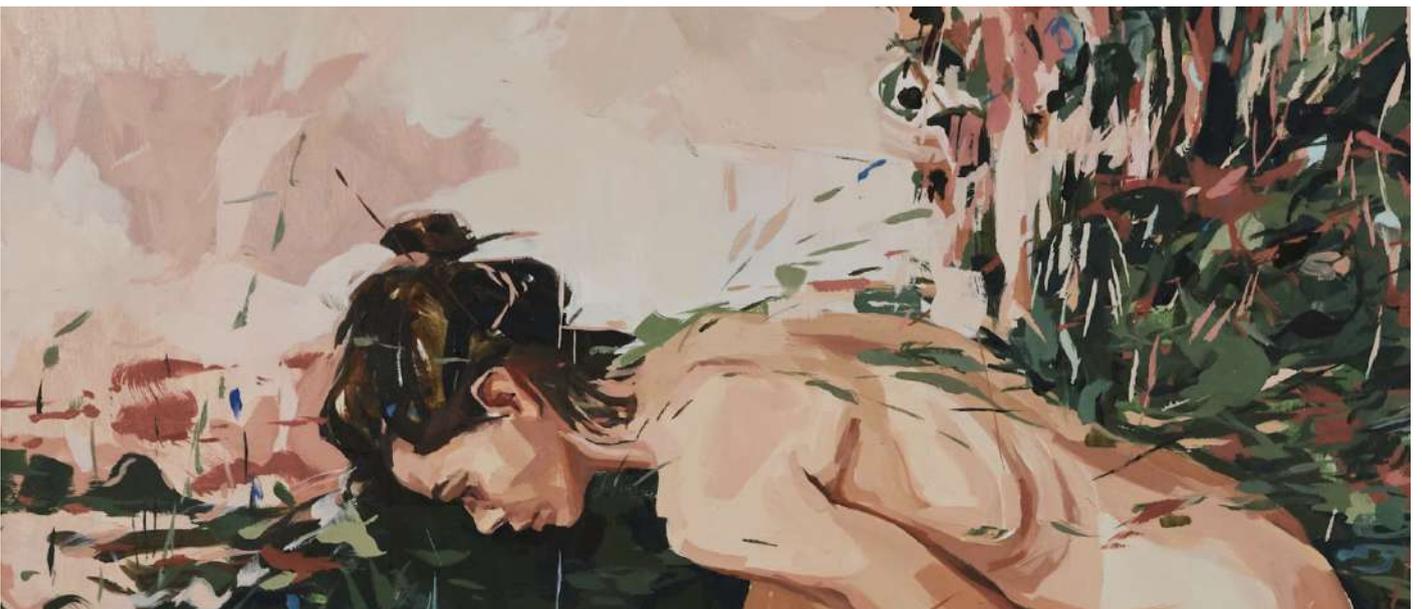
Me imagino como trazando el recorrido de una danza que se despliega en un espacio, imagino específicamente el espacio de un salón grande, con un espejo grande también del lado de una pared, y con una ventana también grande en otra pared.

Que sea muy grande, me gustan las ventanas grandes.

Imagino una ventana por donde se filtran rayos de luz que se reflejan en el piso de distintas formas.

Imagino tener la ambición de recorrerlo todo, todo el espacio, todos los rincones y recovecos, aunque sea imposible, es imposible.

Lo intento. Corro, camino, rolo, abro espacio, y abro a la vez espacios en mi cuerpo: me torsiono, me doblo, me estiro, contraigo, libero, tensiono, envuelvo, desenvuelvo, giro, giro más veces como en un trompo sobre el mismo lugar, aflojo; me desequilibro, suelto, salto, sudo la gota gorda, lanzo, me lanzo, me atrapo, me caigo. Me recupero. Respiro. Imagino el trazo de un solo recorrido. Si pudiera hacer una placa del piso que visibilizara la huella que va quedando con el paso de mi cuerpo sería un garabato enloquecido, un dibujo rizomático y caótico compuesto de líneas continuas más curvas en algunas partes y más rectas en otras. Imagino también la necesidad de hacer algunas pausas en el medio; líneas con puntos. Pausas activas, inherentes al movimiento. Pausas recuperadoras, restablecedoras.



Lola Erhart, 2020

Primera pausa: tomar posición

Confieso que antes de esto había algo más escrito, pero no me gustó. Antes de esto me había enredado en una obsesión por describir, una escritura abstracta y rigurosa que volvió mis palabras planas, frías y sinsentido. Una exposición de autores, explicación excesiva que me acabó aturdiendo. Pero si quiero pensar como bailo tengo que animarme a escribir un pensar distinto, hacerlo de otro modo; un modo que de *mío* tiene solo un poco, pero que se experimenta sensible, múltiple y en permanente movimiento.

Y es que, qué difícil es tomar el riesgo de pensar distinto, qué miedo da pensar fuera de ciertos márgenes a los que se pertenece, cuántas vueltas se necesitan dar para por fin encauzarse en un ritmo propio. Me demoro en esta primera pausa y me pregunto cuál es la posición que se requiere para expresar.

Tambaleada por el temblor de salirme de lo seguro, intentaré darme al ritmo...

Pensar como bailo supone un modo de habitar la palabra que posibilite que la misma tome cuerpo, supone expresar el cuerpo de la palabra. Para habitar la palabra y volverla viva prefiero escribir como bailo, bailar escribiendo, y quizá -resonando con unas palabras de Marcelo Percia (2023a) que escuché en su curso en facultad- quizá así entre estas líneas no sólo se diga la lengua y se enuncie lo dicho sino que además pueda darme la caricia del decirte: más que decir hablar, hablar cómo, decirte.

Empezar a elaborar un pensamiento danzante o una danza pensante tiene que ver con alojar un pensamiento afectivo; no creo que sea tan loco lo que propongo ya que para pensar hace falta afecto: el ejercicio de pensamiento sólo es posible con afecto¹. Y el pensamiento danzante es un pensamiento sensible, de la carne, del cuerpo, de las pasiones. Pensamiento inmanente que es micro y es menor, que se pronuncia sin tantos vericuetos, un pensamiento manual o artesanal, que se habla sencillo y directo hacia una sensibilidad con lo vital. Tal vez un pensamiento cercano, íntimo y cariñoso, que late y hace latir, pueda conmovier algo.

Tropezarse en un paso hacia algo distinto es, en definitiva, agenciar un territorio vital: producir subjetividad. Por lo que estableceré el primer gran nexo como base firme sobre la cual pensar una psicología en diálogo con la danza, e implícitamente con lo artístico.

En este momento del proceso, la base se construye necesariamente desde el diálogo con las ideas de otros autores; sí, asumo mi fragilidad, pero luego posibilitará...

¹ Dejo planteada la pregunta por cómo es ese afecto al que refiero, ese afecto que hasta ahora es una intuición poco nítida, para abordarla más adelante.

Hay algo en común, espero que indudablemente, entre hacer psicología y hacer arte, y es el poder de producir subjetividad; en tanto se asume que la realidad, lejos de estar dada, se produce, o bien se crea. Se crean los sentidos que van dibujando en colores los territorios habitables de la misma existencia.

Digo que espero sea indudable este carácter artístico de la psicología, aún sabiendo que a veces no lo es. Asumir la responsabilidad de nuestra potencia creativa, desentendida ya de la carga o de la culpa, posibilita reconocernos parte de esta lucha por el sentido: lo hacemos nosotros o nos resignamos a soportar lo que hacen los otros.

Pensar en una subjetividad manufacturada es pensar en procesos por medio de los cuales se producen formas de existencia, pensamientos, acciones, cuerpos, afectos; podría decirse de un ejercicio artesanal que se elabora pensando en los efectos, en lo que se está produciendo. En palabras de Deleuze (1996) los procesos de subjetivación “producen la existencia como obra de arte, reglas éticas y estéticas que constituyen modos de existencia o estilos de vida” (p. 85).

“Con la subjetividad se pondrá más el acento en la instancia fundadora de la intencionalidad. Se trata de tomar la relación entre el sujeto y el objeto por el medio y de llevar al primer plano la instancia expresante”.

(Guattari, 1992, p. 36)

Para pensar inicialmente en el acto creativo como un agenciamiento territorial, me gustaría dar espacio a la noción de ritornelo, ya que designa en general a “todo conjunto de materias de expresión [estéticas] que traza un territorio, y que se desarrolla en motivos territoriales, paisajes territoriales” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 328). El ritornelo no sólo refiere a lo creado como resultado sino que principalmente al proceso, al movimiento productivo que se da en los *pasajes* del ritornelo, en los que se afirma al caos como la propia fragilidad que posibilita tomar lo que se necesite de los medios circundantes para establecer un ritmo preciso que genere nuevas conexiones efectivas y se agencie así un territorio, determinando otro medio propicio. El momento de emergencia del factor bruto estético es lo que aquí más importa, ya que los territorios se establecen en el momento en el que las materias de contenido devienen materias de expresión, allí es cuando el ritmo deviene ritornelo territorial en pleno sentido:

Así, el acto creativo (por ende también el arte, en cualquier grado) es la capacidad de “hacer de cualquier cosa una materia de expresión” (Deleuze, Guattari, 2010, p. 323).

El gesto de hacer ritmo es esa articulación crítica que produce inmanentemente la diferencia pura, y la produce como repetición de lo otro. El ritmo produce lo nuevo, como algo que puja por salir desde la homogeneidad misma; y no se entiende necesariamente en contradicción con la repetición (dualismo que afectaría los esfuerzos por pensar la Diferencia), porque esta siempre retorna como diferente (Díaz, 2012): se trata de una repetición rítmica que va colando entre los agujeros de su sonoridad una diferencia. Consolidar heterogéneos, componer melodías, darse al ritmo y hacer huír algún tono... ahí hay una posibilidad.

Es necesario tener en cuenta que la territorialización se da sólo a favor de una simultánea descodificación, así entonces “el territorio surge en un margen de libertad del código, no indeterminado, sino determinado de otra manera” (Deleuze y Guattari, 2010, p. 328) siendo que, cualquier territorio está afectado de un margen inherente de desterritorialización. Los márgenes de libertad del código, la flexibilidad de sus contornos, son los que ofrecen una materia libre a la variación que posibilita que se pueda adquirir un “estilo” propio, y que a su vez surjan nuevas materias expresivas que trazarán, al emerger, un territorio (Díaz, 2012). Se requiere de un territorio que pueda estar inconcluso y abierto para dar lugar a que se produzcan líneas de fuga, a que se siga moviendo.

Deleuze y Guattari (2010) estipulan que un territorio es, fundamentalmente, una distancia crítica, una distinción entre lo propio y lo ajeno; por lo que, frente a la pregunta por cuál es la posición que necesita un cuerpo para expresar, se puede pensar que es cualquiera que se encuentre en adyacencia o en relación de delimitación con una alteridad a su vez subjetiva, cualquiera que pueda posicionarse a una distancia mínima de otra posición. Una distancia lo suficientemente distante como para que pueda consolidarse en diferencia pero lo suficientemente cercana como para que se contenga y se sostenga, para tener de dónde amarrar.

Un cuerpo expresivo requiere de una alteridad subjetiva en la que se recueste, se acueste, se demore y se pause. Requiere con-frontarse a otros territorios existenciales que no se presenten como “*en-sí*, cerrados sobre sí mismos” (Guattari, 1996, p. 50), sino como un *para-sí* precario, abierto, capaz de bifurcarse, de tender una hendidura.

Es posible expresar donde haya un lugar,
un espacio,
un entre-medio, entre-cuerpos, entre-territorios,
un entre aún inconcluso, aún indecible, aún indeterminado,

una pausa.

Una *ventana* que se abra hacia el devenir de algún otro horizonte que pueda ser imaginado.

La posibilidad de expresión sucede en un movimiento de torsión en el que doblar(se), partir(se) y encontrar(se). Percia (2023a), dijo algo así:

*siempre es posible hacer una torsión para hacer con lo dicho otra cosa,
si hacemos esa apertura tenemos porvenir.*

Donde sea posible expresar se prende una chispa,
se vislumbra un signo de libertad.

...

de lo que es aplanar

“Estamos en presencia de una opción ética crucial: o bien objetivamos, reificamos, "cientificamos" la subjetividad, o bien, por el contrario, intentamos captarla en su dimensión de creatividad procesual.”

(Guattari 1992, pp. 24 - 25)

Ahora bien, ¿dónde cabe aquí el despliegue de un pensamiento hacia las prácticas ‘psi’ sino en prolongación e interfase con estos dominios estéticos? ¿Cómo pensar la psicología sino desde un paradigma estético? (Guattari, 1996).

Una psicología del paradigma estético supone un modo de estar ejerciéndose; un modo creativo y sensible, dispuesto y disponible a la posibilidad de reinventarse continuamente. Así, el territorio de la psicología que dibuja el trazado de estas líneas se compone de márgenes lo suficientemente flexibles, suaves y maleables como para permitirse acomodarse a las necesidades, amoldarse a la demanda de los acontecimientos, transformarse, y en eso hacer lugar. En este sentido, Guattari (1996) anuncia:

El pueblo «psy», para converger en esta perspectiva con el mundo del arte,
se ve obligado a deshacerse de sus batas blancas, empezando por aquellas,

invisibles, que lleva en su cabeza, en su lenguaje y en sus formas de ser (p. 29).

Por lo que, se podría problematizar el tinte cientificista que también compone a la psicología en tanto se generan pretensiones universalistas, que al decir de Guattari (1992), “no vienen a la Expresión sino dejando fuera de la significación ciertos eslabones discursivos” (p. 40), y que, aunque pretenden ponerse entre paréntesis de los factores de subjetivación, “valen esencialmente por su función existencializante, es decir, de producción de subjetividad” (p. 36).

Convendría renunciar a la idea de los contenidos supuestamente científicos de las teorías psicológicas, ya que si nos posicionamos desde una perspectiva cientificista, y continuando en diálogo con Deleuze y Guattari (2010), el ritmo que pueda producir la psicología queda impregnado en su capa más homogénea, evidenciando una tendencia a la *medida* (Díaz, 2012): diferencia residual o conjurada que, adquiere la figura trascendente de lo mismo, lo idéntico.

Con la medida se crean imágenes estáticas que se registran en manuales que las alojan como dogmas para que vayan a repetirse haciendo calco, imágenes que se aplican indistintamente y replican los cuerpos aplanando su carácter múltiple y diverso, apaciguando acentos, allanando relieves, alisando texturas, destiñendo colores. La medida anula cualquier diferencia, suprime el tono que intenta huir, inhibe “la posibilidad de que impaciencias se manifiesten de formas descarnadas” (Etcheverry, 2022, p. 94, a partir de Percia, 2018). Encierra el espacio, asfixia el espacio, no fronteriza distancias que se abran a otro lugar. Deshace cuerpos, deshace sensibilidades, hace-de cuerpos computarizados, medicalizados, de individuos idénticos, de máquinas cuadradas y de cubículos herméticos.

La pretensión científica hace al territorio de la psicología de contornos rígidos e inamovibles, y al quitarle posibilidad de movimiento le quita vida. Me surge aquí la pregunta filosófica de qué es lo que está vivo, y qué lo que está muerto... en tanto pienso que si no hay flexibilidad predomina una rigidez cerrada sobre sí misma que no se (com)parte, que no parte hacia ninguna otra parte, que no se mueve, no se (con)mueve, que no palpita. Lo que está vivo es lo que se mueve, y que en ese movimiento puede transformarse; ya lo dice Guattari (1996) en sus insistencias con el paradigma estético: “especialmente en el registro de las prácticas «psy», todo debería ser continuamente reinventado, habría que partir de cero, de lo contrario los procesos se fijan en una repetición mortífera” (p. 28).

...

orejear una psicología implicada en el arte

“Se trata de buscar caminos más estéticos que estéticamente adaptados.”

(Saidón, 2012, p. 2)

Se trataría aquí de pensar en una psicología implicada en el arte, **y no aplicada a él**. Una psicología que no consiste en “analizar” a un autor a través de sus obras de arte, o de hacer sentencias interpretativas sobre producciones con insumos artísticos (a la manera de las técnicas proyectivas tal vez, sobre un dibujo por ejemplo), como si la psicología tuviera en sus manos el poder de develar las verdades ocultas, o de enseñar al arte lo que tiene para mostrar; es el arte el que tiene cosas que enseñarle a la psicología y no al contrario.

Guattari (1992) ya lo exclamó: “la poesía tiene hoy más para enseñarnos que las ciencias económicas, las ciencias humanas y el psicoanálisis juntos!” (p. 34), y Gutiérrez, Herrera, y Barberena (2019) plantean que por su parte Lacan, hace un viraje al abordaje del psicoanálisis que intenta psicoanalizar a través del arte (camino que produjo un desprestigio al psicoanálisis), interesándose también por un psicoanálisis implicado en el arte.

El saber de la psicología no compone en su intento de iluminar apaciguando la expresión de otros saberes, esta necesita, de lo contrario, instalar una demora en su sabiduría para nutrirse de otros saberes. En este caso de los saberes provenientes de lo artístico, porque creo que para comprender la complejidad de las relaciones humanas hace falta del arte, y de la literatura, más que de cualquier teoría psicológica.

En este sentido entonces, y tomando aspectos de Etcheverry (2022) cuando refiere a quienes coordinan en grupos terapéuticos; para entrar a pensar sobre el quehacer de las psicologías que sí se quieren y sí producen, es necesario distinguir si las teorías y técnicas “funcionan como herramientas o si su horizonte es la aplicación” (p. 65), ya que “los profesionales del campo psi que operan en su efectucción oscilan entre su ser técnicos hablados por instituciones médicas, y ser artesanos que tejen alojamientos para los padecimientos” (p.188).

Se puede entender a la acción de aplicar como un ejercicio de moldeado que aparece sobre todo en los modelos terapéuticos que pretenden hacer-se de faro que ordena y conduce hacia el camino verdadero, un modo que se sostiene de la creencia de un supuesto dogma que dictamina una moral del bien y el mal y cuyo fin es el encauzamiento. Etcheverry (2022) piensa con Foucault (2013) en tanto la aplicación producida por parte de la psicología refiere a una disciplinarización que la incluye en un “campo de poder y coloca a quien la

ejerce como un agente de gubernamentalidad” dedicado a “producir tipos individuos que vivan de acuerdo a los parámetros de lo establecido” (Etcheverry, 2022, p. 149), generando modos de dominio y control sobre los cuerpos y las acciones. Etcheverry (2022) da a pensar cómo este modo se vincula estrechamente con la medicina como institución que gobierna sobre las demás disciplinas de la salud y sobre los cuerpos y que, produce en el campo de la psicología prácticas motivadas por una pretensión de cura que generan a su vez relaciones de asimetría a partir del supuesto de que quien está en posición de supremacía sabe lo que es bueno para quien no lo está, manteniendo a los sometidos en una posición de pasividad que imposibilita su autonomía y rigidiza su rango de movimiento.

Cuando las técnicas y teorías son tomadas como herramientas son como para un pintor el pincel o el método de la acuarela que posibilita la emergencia de un nuevo trazo, porque las herramientas aluden a la experiencia, a lo que se crea inmanentemente. Así entonces, ¿Cuál es la experiencia de la psicología? ¿En qué prácticas se registran sus saberes? ¿Cómo hacerse de profesionales del campo psi que operen como artesanos?

Segunda pausa: posibilitar, ¡al fin!, la expresión

Quizá tenga que ver más con una actitud (Saidón, 2012), y menos con una técnica; la actitud de buscar generar algún territorio existencial consistente y persistente que aloje el despliegue diverso y potencial de cada singularidad. La experiencia de la psicología se podría percibir, en primer momento, como un hacer lugar: una práctica que hace lugar en medio del caos, da lugar al caos; y allí se da también a sí misma, implicándose en un esfuerzo por tejer, con cuidado y paciencia, puntos que se conecten, hilvanando ideas en la aguja y produciendo posibilidades.

Esto tiene que ver con un hacer, con lo que se produce, con lo que se piensa grupalmente, con una inquietud que no cesa, con la literatura y la poesía que mueve al lenguaje, con la danza y la teatralidad que mueve a los cuerpos, con un trabajo manual que cose y descose, con los espacios que pueden ser escénicos, con entrenar una escucha -o un oído- perceptivo y atento, no solo a lo que pasa, sino a las melodías que se traman entre el pasar de lo que pasa.

Diría entonces, a partir de estos planteamientos y teniendo en cuenta los despliegues de la primera pausa, que el quehacer de la psicología se registra en el ejercicio de posibilitar la expresión; el acto creativo de inventar posibilidades que muevan la vida. La pregunta ahora sería la de ¿cómo hacer posibilitar la expresión?, ¿cuáles son las condiciones a generar -como psicólogos artesanos- para que un otrx, se exprese, para que haga con su padecer, con su sentir? ¿Cómo se acompaña el movimiento, ese hacer-con lo que pasa?

Quizá primero, podría aludir a esa expresión como una expresión de pensamiento, en tanto la herramienta fundamental para acompañar los procesos se registra en el ejercicio del pensamiento; el ejercicio de pensar y hacer pensar, empujando, posibilitando y alojando al pensamiento. En palabras de Saidón (2012), “es un trabajo con el propio pensamiento construyendo las novedades de un pueblo por venir” (p. 3).

Pensar y hacer pensar, tan simple y tan complejo, es más alegre concebirlo así. El infinitivo *pensar* refiere siempre a un *estar pensando*, porque pensar es el ejercicio del movimiento. Pensar es posible siempre que el pensamiento admita fronteras -entendiendo a la frontera como ese *entre* permeable, indefinido y abierto- ya que no concibe la posibilidad de anclarse sobre ninguna idea representativa de medida. Así, el profesional de la

psicología, lejos de encandilar con el foco de respuestas firmes, piensa, titubea, prende un farolito.

Sostengo, además, que la experiencia de hacer psicología en pos de la expresión va ligada al ejercicio constante de un pienso que además es sensible, sensible a la escucha de la diferencia.

Me pregunto qué significa ejercitar la sensibilidad, o cuál es la sensibilidad a la que refiere esta insistencia, y ¿no sería, tal vez, la de una amorosidad que se vincula a un modo suave, blando y dulce de escuchar, percibir y hablar?. Percia (2023) dijo que hablar con amorosidad genera chispas, y la chispa prende el fuego, abre la vida, termina con la oscuridad. A su vez, Etcheverry (2022) menciona la idea de amabilidad como un estar allí hacia los participantes de un grupo:

provoca una proximidad afectiva lejana de la complacencia y cercana de la reflexividad que me permite tener conciencia de la incertidumbre acerca de lo que va a pasar, de lo que se va a decir, de lo que voy a poder escuchar (p. 92).

O sino, también, esta sensibilidad podría referirse a un modo sedoso (Saidón, 2012), a la sedosidad del vínculo que hace y arroja cauce a la conversación.

Será la sensibilidad de hacer-se de esa alteridad subjetiva en la que el otrx se *recueste, se demore y se pause*; la sensibilidad de posicionarse a una distancia mínima:

-*mínima*- porque advierte siempre una posición en relación que permite entrelazar, pero mínima -*distancia*- en fín, para que en la relación haya diferencia.

Anne Dufourmantelle (2022) desarrolla un ensayo sobre la potencia de la dulzura. “La dulzura es un enigma” (p. 19), dice, pero por tener grados de intensidad, por ser una fuerza simbólica y ejercer un poder de transformación sobre las cosas y los seres, es una potencia. Plantea que la dulzura es relacionable con la suavidad, la ternura, el cariño; lo que se opone a los exabruptos, a la dureza, a la severidad.

La dulzura es una fuerza de transformación secreta que prodiga la vida (...) Sin ella, ninguna posibilidad de que la vida crezca en su devenir (...). Pertenece tanto a la caricia como al pensamiento (...). Llega también después de la separación, la rasgadura de la respiración, después del hambre, después de la angustia, después del grito (...) Es fronteriza porque ella misma ofrece un pasaje (pp. 24-28).

En cuanto a esta idea de la sensibilidad -o de un pienso sensible-, Dufourmantelle (2022) dice: “La sensibilidad, vector de nuestros afectos más contradictorios, es un agente de libertad” (p. 68). La autora salva una diferencia con los sentimientos, distinguiendo que estos últimos están ligados a representaciones que los afectan según la época, mientras que la sensibilidad, por su parte, se ejerce. La dulzura pertenece a la sensibilidad.

Insiste a su vez en el vínculo de la dulzura con la infancia: “una comunidad de naturaleza, pero también de potencia” (p. 21). Como psicoanalista, Anne plantea que experimentó la dulzura desde la transferencia: “escuchando a quienes vienen a confiarme su desamparo, la oí atravesar cada experiencia vivida (...) Pero sin duda ya la había percibido, siendo niña, en la relación sensible con cada cosa” (p. 25).

En más de una ocasión durante el pensamiento de este trabajo he pensado en las infancias, y en la época adultocentrista en la que vivimos que instala la idea de que ser madurxs es ser menos niñxs. Tal vez sea bueno reivindicar las infancias y aprender de ellas, de la posibilidad de adaptación, flexibilidad y permeabilidad; y del juego, como modo principal de lo creativo. Propongo volver a Nietzsche (1886), cuando dice que la madurez del hombre es haber vuelto a encontrar la seriedad con que jugaba cuando era niño; para reencontrarse con el juego como alternativa para hacer con.

Dufourmantelle (2022) menciona algo de lo inocente en relación a la dulzura y, a mi entender, también en relación a la infancia. Coincido con ella en esa idea, veo en la infancia algo de la inocencia que, además de parecerme hermosamente dulce, la percibo como un modo de posicionarse que no da por hecho lo que ya está dado, que no da todo por sentado. Podría decirse la inocencia de cuestionar las obviedades, de ver un espacio pese a todo, o la inocencia como la actitud de reconocer alternativas. Didi-Huberman (2012) dice: “lo esencial sigue siendo esa alegría inocente y poderosa que aparece como una alternativa a los tiempos demasiado iluminados del fascismo triunfante” (p. 14).

La dulzura, de nuevo: “pertenece tanto a la caricia como al pensamiento” (Dufourmantelle, 2022, p. 27); por lo que esta experiencia de una psicología dada a la expresión viene de la mano con el ejercicio de pensar; y de un pensar que es además un pienso sensible, suave, blando, inocente y dulce, que refiere inherentemente a un modo especial de relacionarse con el otro y lo otro desde el cuidado, la compañía, la contención, la delicadeza, la ternura, la posibilidad, y que, frente a la miseria, el padecimiento o la insuficiencia, no condena, si no, posa una mirada, presta un oído, hace un gesto cálido:

Hacer los gestos apropiados para frenar la enfermedad, cerrar la herida, apaciguar el dolor: el cuidado está asociado desde el inicio de la humanidad a

la dulzura.... Compadecerse, “padecer-con”, es experimentar con el otro lo que él experimenta, sin ceder a ello. (...) contener ese dolor llevándolo a otra parte (Dufourmantelle, 2022, pp. 33-34).

Practicar la dulzura es también reconocerse en la propia fragilidad. Conciliar con la debilidad, saber la herida: “tal vez llamemos debilidad a una íntima fortaleza que se sabe herida” (Percia 2023b, p. 136).

Percia (2023b) desarrolla la idea de debilidades y cuestiona la lógica de la fuerza que domina con el ideal de la invulnerabilidad y que se ha transformado en el goce de una común virilidad. La fuerza organiza la educación de los sentimientos resistiéndose a la suavidad, a la ternura, y por qué no, a la dulzura; produciendo como efecto cansancio y pesadumbre. Propone “pensar el encanto de una debilidad que no venza a la fuerza, que no se interese por ganar esa partida” (p. 129).

Hacer psicología así es ejercitar dulzura, y también debilidad. Hay en estos modos una enorme potencia que no necesariamente se llama fuerza, pero que es potente -e invencible- por su inmensa capacidad de transformación. Dice Percia (2023b): “Sucede que a la *fuerza* de lo débil no la llamamos *fuerza* sino insumisión, ira, común amparo, cuidado de la vida, amor” (p. 138).

Ideales de la fuerza se ufanan de poseer la virtud de la impenetrabilidad.

Debilidades dan la abertura, la sensibilidad, la acogida.

Y también, la generosa furia que refrena lo que daña.

(Percia, 2023b, p. 131)

Tercera pausa:

resistir a la muerte: el arte de sobrevivir (o arrancar de la existencia la vida)

*Uno vive
con los muertos
que están ahí
con los sufrientes vive
y con los despojados
y con los presos
vive*

(Idea Vilariño, 2004)

Esta artesanía se define no sólo en el acto creativo, sino además, en un acto creativo que es a su vez acto de resistencia. Ejercitar la psicología que se compone en este TFG es resistir a la muerte.

Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres. Y ¿qué relación hay entre la lucha de los hombres y la obra de arte? La relación más estrecha y para mí la más misteriosa.

(Deleuze, 2012, p. 6).

Para pensar en este nexo *misterioso*, quizá quepa volver a la noción de pliegue, ya que, desde los planteos de Deleuze (2015), se podría enunciar como el movimiento creativo a partir del cual se genera un adentro del afuera, como condición para que la vida rompa con la muerte. Así el pliegue, resiste a esa línea que, de no plegarse, se muere: “hace falta que la línea del afuera haga un pliegue, pues de lo contrario es invivible (...) nos deja librados a lo irrespirable, al vacío, a la muerte” (p. 28). Deleuze (2015) advierte que no es fácil plegarla, sino que “es todo un arte de la prudencia, no sucede forzosamente” (p. 28).

Es en el pliegue que podemos vivir, respirar y movernos. Pienso que cualquier creación artística podría funcionar como ese movimiento de pliegue donde se consolida la vida y que, además, una creación artística -que parece un modo absolutamente lejano a lo mortífero- compone en realidad con la muerte el vínculo más estrecho e íntimo. Lo creativo es ese acto que se enfrenta cara a cara con la muerte. Son modos tan distintos -extremos que tienen mucho en común- pero que se oponen en el enfrentamiento más cercano.

El arte de sobrevivir es más que el arte de vivir, es sobre-vivir, ganarle a lo que se *muere*. Lo más vital de la vida -lo más cercano que cualquier interioridad (Deleuze, 2015)-. O, tomando también las consideraciones de Pál Pelbart en *Filosofía de la deserción* (2009): ...como dice Artaud, vivir no es sólo existir, sino arrancar de la existencia la vida, allí donde está encarcelada, equilibrada, estabilizada, sometida a una forma mayoritaria, a una gorda salud dominante. Frente a esto, la vida como palpitación, ardor de ser liberada... (p. 116).

*Se trata de ejercer, en cambio,
un juego complejo que ponga a girar la vida con sus morires.
Y así, en adelante.*

(De Brasi, 2018, p. 20).

Hacer psicología es hacer pliegues. Resistir a la muerte para afirmar la vida, de eso se trata; hacer-se del soplo que ante la muerte impulse a lo vital, arrancar de la existencia la vida y componer con eso.

Es la bocanada de aire que se toma en medio de lo irrespirable, de lo que encierra, de lo que asfixia, de ese nudo en el pecho que aprieta y no deja respirar (tan descriptivo de la sensación de angustia). Percia (2023b) dice: “hay una calma que sobreviene con la respiración. Como sabiduría del aire” (p. 135).

Etcheverry (2022), también se detiene en la idea de supervivencia, en tanto “la supervivencia toma algo de la muerte o del muerto para poder seguir; sobrevivimos a la muerte de los otros y a las condiciones que hubieran podido matarnos. Y ¿para qué sobrevivir?” (p. 24). Esta pregunta insiste.

La idea de supervivencia, para Percia (2023b) también se suele asociar con la cualidad de la fuerza, y la debilidad, por su lado, como condición de desaparición; exclama: “¡Qué idea enrevesada la de la supervivencia! ¿Por qué atarla a la fuerza y no al amor? ¿Por qué no enlazarla a la amistad, a la belleza, al azar?” (p. 132). Quizá podamos pensar en la posibilidad de sobrevivir, no por ser fuertes sino, sobrevivir por dulzura, por debilidad, por minoría:

se trata de seguir sosteniendo y desplegando funciones políticas, en el horizonte de la resistencia a los modos hegemónicos de pensar, a los rastros que el fascismo -en sentido amplio- posee en mí/nosotros, y también para dar significado a ciertas huellas afectivas que configuran nuestro presente y fertilizan el futuro (Etcheverry, 2022, p. 24).

Percia (2023b) menciona a Primo Levi, quien piensa que sobrevive al campo de exterminio, no por fuerza o resistencia física, sino por suerte, por los demás y, principalmente, para relatar lo acontecido (p. 132).

Sobrevivir para relatar lo acontecido, sobrevivir para narrar. El acto de resistencia que define a la práctica artística, aparece en la psicología fervientemente en el ejercicio de narrar: "La posibilidad de hacer una torsión hacia otros modos estaría dada por la construcción de ocasiones para producir narraciones" (Etcheverry, 2022, p. 27).

Si lo que no se puede narrar es algo que no se terminó de vivir, hay en el relato una posibilidad de vida y, en la debilidad, una potencia de contar. Al narrar se abre y se cose la herida; aunque narrar consista en un simple balbuceo que, en la toma de aire, revela el nudo que ahoga una debilidad.

Recuperemos aquí la imagen de las luciérnagas, pensemos con ellas, tal como las describe Didi-Huberman (2012) en *La supervivencia de las luciérnagas*:

Las *luciole* erran débilmente- como si una luz pudiera gemir- (...). No la gran claridad de los goces celestiales bien merecidos, sino el pequeño fulgor de las faltas que se arrastran bajo una acusación y un castigo sin fin (...) son <moscas de fuego> (...) fuegos debilitados o almas errantes (...). Pequeñas historias en medio de la gran historia. Historias de cuerpos y de deseos, historias de almas y de dudas íntimas en la gran deriva (...) pequeñas luces de vida, con sus sombras pesadas y sus penalidades como corolario obligado (...)... seres luminiscentes, danzantes, erráticos, inaprehensibles, y como tales, *resistentes* (pp. 8-16).

La luz de las luciérnagas como luz resistente se fuga huidiza emitiendo sus señales. Resistente a la "cegador claridad de los <feroces reflectores>" (Didi-Huberman, 2012, p. 30), a los grandes focos de luz artificial homogeneizante que deja el paisaje sobreexpuesto, resistente al encierro, resistente al aplanamiento de singularidad. Rendija en falso, hueco recóndito, borde que admite frontera, hendidura de ilusión, línea de fuga, anuncio de un porvenir; "la manera que el Antes reencuentra al Ahora para formar un resplandor, un relampagueo, una constelación en la que se libera alguna forma para nuestro propio Futuro" (Didi-Huberman, 2012, p. 46).

O sino, luces como gestos; gestos de amorosidad y potencia incluso dentro de lo que se muere. Tal vez sean pequeños gestos casi imperceptibles que susurran que aún se puede seguir viviendo.

Pensemos también en la luz de luciérnaga como luz menor que tiene las mismas características que una literatura menor. Deleuze y Guattari (1999) nombran menor a este tipo de obras que rompen con las grandes identidades literarias que han tenido una gran expansión en los medios de comunicación de masas. Así, la enunciación de una expresión menor, refiere a un grado de una supuesta jerarquía de tipos de expresión.

Esta noción de minoría en la que Kafka posibilitó entrar a Deleuze y Guattari, no sólo tiene que ver con la condición de estar en una posición subordinada respecto al patrón de medida mayoritario dominante, sino además, con la potencia de lo creativo en tanto se haga posible un devenir, un devenir minoritario que pone en jaque el poder mayoritario. Las minorías son potencial devenir creado, se definen en la trayectoria, en las líneas que escriben; y se dan en las fronteras, ahí donde lo uno se aproxima a lo otro, en el lugar de las mezclas, donde lo interior y exterior apenas se distinguen. Desterritorializan, distorsionan, transforman y politizan el patrón de medidas, lo ponen en movimiento, lo abren a lo otro, instauran allí líneas de fuga que suponen devenires inéditos, apertura a la novedad. Lo minoritario contribuye a forjar una nueva forma de sentir, una nueva forma de enunciación y de expresión; da lugar a una nueva sensibilidad, a un nuevo tipo de comunidad (Deleuze y Guattari, 1999).

Didi-Huberman (2012) trae a Pasolini, cuando este afirma la desaparición de las luciérnagas por un fascismo que había emprendido con los valores, con las almas, con los lenguajes, con los gestos, con los cuerpos del pueblo (p. 21);

...”las criaturas humanas de nuestras sociedades contemporáneas, como las luciérnagas, han sido vencidas, aniquiladas, pinchadas con alfileres o desecadas bajo la luz artificial de los reflectores, bajo el ojo panóptico de las cámaras de vigilancia, bajo la agitación mortífera de las pantallas de televisión (...) a ojos de Pasolini <no existen ya seres humanos>, no existe ya comunidad viva. No hay más que signos que blandir, pero no señales que intercambiar. Ya no hay nada que desear. Los resplandores (...) han desaparecido con la inocencia condenada a muerte” (pp. 44 y 45).

Pero el autor hace una objeción a esta idea de que las luciérnagas han definitivamente desaparecido, dice: “¿cómo se puede declarar la muerte de las luciérnagas? ¿no es algo tan vano como decretar la muerte de nuestras obsesiones, de nuestra memoria en general?” (Didi-Huberman, 2012, p. 50). Plantea que lo que había desaparecido, en realidad, era en Pasolini el principio de esperanza, la capacidad de ver e imaginar aquello que no ha desaparecido completamente y,

sobretudo, “*aquello que aparece, pese a todo, como novedad reminiscente, como novedad <inocente>*” (p. 50).

“Pasolini sabía, poética y visualmente, lo que quiere decir supervivencia. Conocía el carácter indestructible (...) de las imágenes en perpetua metamorfosis” dice Didi-Huberman (2012, p. 48); define a la imaginación como ese trabajo productor de imágenes para el pensamiento, y plantea que “en nuestra *manera de imaginar* yace fundamentalmente una condición para nuestra *manera de hacer política*. La imaginación es política, eso es lo que hay que asumir” (p. 46).

Afirmar un pensamiento que dialogue con la imagen de las luciérnagas significa afirmar un modo de ser psicólogos que consista en la posibilidad de hacer-se de luciérnagas y, sobre todo, hacerse capaces de ver luciérnagas. Hacerse de luciérnagas para pensar menor, constituir un pensamiento que se dirija siempre hacia la posibilidad de transformar lo que ya está ahí dado, que resista a lo que se muere, que sepa arrancar de la existencia la vida y le dé cuerpo para recostarse y cauce para que pueda seguir andando, que empuje en la inercia de un soplo de aire, que constituya ocasiones para producir narraciones, que haga un gesto de dulzura, que produzca sensibilidades y posibilite expresiones, que imagine salidas incluso en la peor de las circunstancias, que no pierda la ilusión ni la inocencia de proponer nuevos mundos donde habitar alegremente; y también, que sea capaz de percibir luciérnagas, atender a los detalles, buscar en los rincones, saber que puede haber algo más allá -o más acá- de lo que parece, creer en el carácter indestructible de la supervivencia, y que confíe en que, siempre, en el corazón de las tinieblas cabe una luz de luciérnaga que tintinea una danza vibrátil, y que eso “no es otra cosa que la danza del deseo formando comunidad” (Didi-Huberman, 2012, p. 41).

Pausa doscientos veinticuatro menos la anterior:

Hacer lugar

A menudo se ven, caminando por las calles de las grandes ciudades, a hombres y mujeres que flotan en el aire, en un tiempo y espacio suspendidos. Carecen de raíces en los pies, y a veces, hasta carecen de pies. No les brotan raíces de los cabellos, ni suaves lianas atan su tronco a alguna clase de suelo. (...) Carecer de raíces otorga a sus miradas un rasgo característico: una tonalidad celeste y acuosa, la de alguien que, en lugar de sustentarse firmemente en raíces adheridas al pasado y al territorio, flota en el espacio vago e impreciso. (...) Se sospecha que son culpables de alguna oscura falta, el despojo, (...) los vuelve culpables.

(...) En medio de su discurso, sopla un viento fuerte y desaparecen, tragados por el aire.

(Peri Rossi, 2023, pp.109-110)

...

La pregunta fue, inicialmente, por los espacios que configuran lo artístico.

Cuando empezaba a pensar qué problema fundamental pugnaba la insistencia de esta búsqueda, reconocí una incomodidad en torno a los espacios. Los espacios que configuran las prácticas artísticas y las prácticas de la psicología, y cómo ellos están respectivamente estipulados de antemano, en nuestras imágenes de pensamiento: asociamos directamente práctica con espacio, sabemos dónde se produce lo artístico, y dónde lo terapéutico. Sin embargo, en mi experiencia habitaba cierta tensión entre los espacios, y también, cierta inconformidad con lo pre-supuesto de ellos mismos. Inconformidad que, en definitiva, movió mi deseo por pensarlos.

Hay algo de lo artístico en la psicología, y hay algo de la psicología en lo artístico, sin dudas, y en esa relación se sostienen todas estas pausas; pero no es eso lo que propongo pensar, no simplemente al menos, se trata de algo más, y que tiene que ver con algo muy práctico. Lo que traigo aquí tiene que ver con un movimiento en las estructuras, a nivel de los cimientos, que descoloca las acciones, desencaja las nociones, mueve la posición de los cuerpos y hace tambalear los márgenes de los espacios dados. Tendrá que ver con ir hacia lo imposible, aquello de franquear la línea...

“Lo imposible no es la vecindad de las cosas, es el sitio mismo en el que podrían ser vecinas” (Foucault, 2020, p. 10). Lo imposible está en los sitios, esa podría ser la pista para pensar la intuición de esta pausa.

Hay sitios dados para el arte (y para el de la danza), ya los sabemos bien: refieren a los museos, los teatros, los escenarios, o las clases o talleres donde se dictan las técnicas de lo artístico, como las que tienen a la danza. Y hay, también, sitios para la psicología, tantos que indefinibles diría, pero sobre todo hay un espacio cliché donde sucede lo terapéutico y es el del consultorio clínico.

En la misma línea, desde mi experiencia he percibido que habita cierta presuposición de que la psicología y el pensamiento pertenecen al lugar de la mente, y la danza y el movimiento al lugar del cuerpo.

Cabe pensar las condiciones que posibilitaron el saber de estas presuposiciones, reconocer las lógicas de pensamiento entramadas y desglosar un poco las asociaciones. Para ello, quizá convenga remitir a la historia de lo Mismo que cuenta Foucault (2020), esa que constituye el orden dominante y rige la asociación de las palabras y las cosas; donde dice: “las cosas están ahí, “acostadas”, “puestas”, “dispuestas” en sitios a tal punto diferentes que es imposible encontrarles un lugar de acogimiento, definir más allá de unas y de otras un *lugar común*.” (p. 11). Foucault da cuenta de un apriori histórico desde el cual se constituyen las relaciones de semejanza y, como efecto, lo que es diferente -como oposición a lo Mismo-, lo Otro: “de lo que, para una cultura, es interior y extraño y debe, por ello, excluirse (para conjurar un peligro interior) pero encerrándolo (para reducir la alteridad)” (p. 17).

A su vez, Bardet (2018a) vuelve al dualismo cartesiano alma/cuerpo por ser uno de los hilos fuertes de la cultura occidental que -basado en una jerarquía del espíritu sobre el cuerpo- “fue efectiva en las construcciones y consolidaciones de numerosas relaciones de poder y de dominación” (p. 23); fuerte hilo que “sigue constituyendo, muy a pesar nuestro, una campana de plomo sobre muchos de nuestros modos de hacer y de pensar” (p. 13).

Creo necesario, como la autora, hacer referencia a este dualismo, ya que es fundamental en la constitución de la distancia -absurda y separatista- entre los lugares, y en la producción de un emplazamiento de todo lo que refiere al cuerpo, los afectos y las pasiones respecto a la mente, el espíritu y la razón.

Subrayar esta asociación no quiere decir que la lucha actual, situada, consista en salir de este emplazamiento del cuerpo para alcanzar la

autonomía de la voz racional y sabiamente voluntaria, sino más bien buscar la manera de redistribuir los lugares y los roles dominantes/dominados destejendo los hilos del dualismo cartesiano alma/cuerpo. (Bardet, 2018a, p. 23).

En las determinaciones de los lugares para el orden y el desorden, para lo Mismo y lo Otro, se perciben, impregnadas y entramadas, lógicas de encierro.

Resueno, muy amistosamente, con una analogía que desarrolló Ongay (2022) en la producción de su TFG para pensar el encierro en los lugares. Los lugares pensados fueron, en ese caso, el de los manicomios y los museos.

Plantea allí concebir el arte desde una perspectiva desmanicomial -como "un mapa indefinido e inmanente a trazar", "desde el encuentro y no desde el misterio de lo "intocable"- donde "cualquier espacio es potencialmente artístico, ya que no encierra ciertos ámbitos ni los separa de lo común. El espacio es abierto y participativo para explorar el arte de existir a quien lo desee". Piensa una manera alternativa de componer las relaciones entre las artes, "una que precisa de la imaginación y de los vínculos para no encerrarse en sí misma, como el manicomio con la locura" (pp. 19-26).

Así entonces, Ongay (2022) enuncia:

"La insistencia de esta analogía no tiene la única finalidad de revestir con metáforas la compleja relación que mantienen el manicomio y la locura, sino pensar otras líneas de fuga respecto a la democratización del espacio, la ciudadanía y la desmanicomialización desde las prácticas artísticas, aquellas que interfieren en el mundo para hacerlo más accesible, visible y comunitario" (p. 22).

Por su lado, Bardet (2012) concibe a la danza como el acto de "verificar la igualdad entre lugares para el arte, cartografía intensiva que fuerza las paredes de los teatros hacia los parques, las calles, las fachadas, que desborda la horizontalidad escénica representativa" (p. 94).

Desde esta perspectiva, reducir lo artístico a ciertos espacios no tiene sentido.

Paralelamente, en relación a los lugares dados para producir lo terapéutico, surgen preguntas como: ¿Dónde sucede lo terapéutico? ¿Cómo el consultorio clínico ha devenido un lugar cliché? ¿Qué encierra? ¿Qué lugar ocupa una arqueología de la mirada médica en las formas constitutivas del saber? Dadas sus condiciones de posibilidad, estas preguntas ameritarían una pausa aparte para ser desplegadas, pero su formulación da a pensar las condiciones que hacen al encierro en los espacios de lo terapéutico. Son, en definitiva,

aristas para pensar cómo el consultorio clínico encierra a lo clínico, o a la clínica y sus infinitas posibilidades, dado que la clínica no se limita al espacio de un consultorio.

Desde una perspectiva desmanicomializante, reducir la clínica o lo terapéutico a un espacio, tampoco tiene sentido.

Aquí la intención no está en negar lo que en esos espacios se produce, sino en problematizar las lógicas de encierro y de exclusión en pos de afirmar otros modos posibles, también de lo artístico, también de lo clínico. Quizá estemos pensando en un modo de lo artístico menor, un modo de lo clínico menor -retomando a las luciérnagas- en tanto escapa de los parámetros dominantes y hegemónicos que envuelven a ambas disciplinas y que a su vez, como efecto, las alejan en los lugares.

La insistencia en torno a los espacios no consiste en hacer estallar los límites de los sitios, tampoco en generar otros nuevos mezclando los que ya están -lo que sería una variable más dentro del orden de lo Mismo (Foucault, 2020)-; se trata de pensar esas ficciones de interioridad para que allí mismo también se hagan micro-lugares que rompan sí con la linealidad con la que están asociados, por ejemplo el consultorio como espacio privilegiado para la terapia y el teatro como espacio privilegiado para la danza.

No hay necesariamente un hacia dónde de esta inquietud, sí hay una intuición, una profunda intuición vital de que hay encuentros por hacer; y una sensibilidad, la de percibir el suelo: “es él el que se inquieta de nuevo bajo nuestros pasos” (Foucault, 2020, p. 18).

...

***Clínicas hacen lugar
para lo que no tiene lugar.***

(Percia, 2017, p. 62)

Hacer lugar es volver al inicio, dar la vuelta. Hacer-se de un dónde, respecto al cual se puede tomar distancia y posición.

Hacer lugar es sentir calentito.

Hacer lugar es ir a lo fundamental, a lo primero: al decir de Etcheverry (2022), “lo terapéutico también puede ser pensado como la posibilidad de constituir un lugar donde alojar el padecimiento” (p. 149).

La clínica es un lugar dónde; donde alojar el padecimiento es posible.

Percia (2017) dice que cuando el deseo de hablar irrumpe, ese momento y ese lugar no equivalen a cualquiera (p. 60).

Ese lugar, el que no equivale a uno cualquiera, es el lugar de una clínica.

Un lugar que no es cualquiera aparece cuando el deseo de hablar se encuentra con el deseo de escuchar, y cuando en ese encuentro se produce algo, algo singular.

Al principio hablaba de la necesidad de que existan espacios. Pero De Brasi (1995, en Etcheverry, 2022), distingue que el espacio existe mientras que el lugar hay que construirlo (p. 95); por lo que no bastaría solo con que exista un espacio-entre, sino con la posibilidad de hacer del espacio un lugar. Y el lugar requiere de un trabajo sostenido por un modo de habitar en el deseo de transformar.

De todos modos, “situar debe sortear el riesgo a sitiar” (Percia, 2009, p. 45), para que hacer lugar sea concebido como una apertura y no una manera de reproducir espacios de encierro.

Hacer psicología sigue siendo una artesanía en tanto inventa encuadres, construye marcos, hace lugar para que allí se haga algo más.

Para Saidón (2012), encuadre y devenir son dos términos que en relación presentan dificultades, pero es un camino inevitable si queremos escapar de las variables fijas que un encuadre puede tener.

Podríamos decir que, en realidad, la interpretación es el encuadre. El encuadre visto no como coordenadas externas temporo-espaciales, sino como la construcción de una consistencia que está dada por la invención de un modo grupal de relacionarse, de vivir y de crear. (Saidón, 2012, p. 10).

El autor plantea una clínica del acontecimiento que prioriza el devenir sobre la representación, con una dimensión de “indeterminación, de inmanencia e incertidumbre”: “En este sentido la terapéutica que proponemos es del orden de accionar, de buscar mecánicas, máquinas, dispositivos, que pongan en acción e inventen mundos”. La clínica en sí es un hacer -creativo- en tanto se hace de un ejercicio de escucha, atención y percepción a lo que ya se está produciendo, moviendo y creando; y en esa escucha, inevitablemente, se reinventa también a ella misma, haciendo lugar. La clínica, al poner el cuerpo, piensa -afectada- nuevas propuestas que se adapten a las demandas del momento. Busca hacer lugar donde se necesita expresar con los recursos y las herramientas que se producen en la vuelta, y las que se lleve consigo auestas. Dicho de otra forma, se trata de “acompañar desde la tarea clínica un devenir minoritario que avanza por diferentes intersticios y darle consistencia” (Saidón, 2012, pp. 6-10).

En la misma dirección, Baremblytt (1997) plantea que la clínica no se reduce al dominio de una teoría, de un método o de una técnica, ni lo que regula las prestaciones de servicios contratados, rentables, sino, afirma que esta transcurre en un espacio sui generis que puede ser constituido en cualquier lugar, siempre que “Voluntades de ayuda (tomando a

Nietzsche) plasmen subjetividades que se encuentran para auxiliarse; en ese sentido HASTA un consultorio puede ir a formar parte de un plano de consistencia en el cual transcurra una agenciamiento inventivo y libertario” (pp. 7-8).

La clínica es la construcción de una consistencia que va tomando forma, se adapta en las formas, formas que pueden ser incluso oblicuas, circulares... como en la experiencia de Percia (2017), cuando cuenta que “se dibuja un círculo de tiza en un lugar de tránsito en el hospital, (en un pasillo, en la playa de estacionamiento, en el descanso de una escalera) para *levantar paredes* que necesita la intimidad para ponerse a hablar. Un círculo en el que puedan caber dos o tres cuerpos” (p. 61).

Aquí la clínica, en tanto lugar de lo terapéutico que aloja la expresión, no se encierra, se abre al campo de la micropolítica deambulando en los sitios, como “sensibilidades de cuidado que van de un sitio a otro”; esta “se asemeja a compañías de teatros ambulantes o carpas de circo itinerantes” (Percia, 2023b, p. 276), se puede encontrar en el lugar de un consultorio tradicional, de un teatro, de una clase de danza, de una casa de familia, de un pasillo, o de cualquier rincón de la ciudad que se aparte del barullo ruidoso y que abra un paréntesis silencioso, un adentro que no es uno cualquiera; allí donde el tiempo se demore, donde se sienta calentito, donde quepa una luz tenue y donde corra un aire fresco que mueva el deseo de hablar con el de escuchar.

En definitiva, la clínica es la constitución de un lugar *-íntimo-*.

Esa constitución puede tomar distintas formas, y en eso, fundirse en los lugares, acercarse a los lugares, incluso a esos que a priori se muestran distantes.

He llegado a pensar que lo central de esta cuestión, más que la clínica, es el lugar.

Del lugar, la clínica es un pasaje, un pasaje donde algo se produce.

Del lugar, la clínica es un modo posible.

Habrán otros

(lugares)

, que abrir.

Pausa repentina: diario íntimo

Escuché en un podcast de Reberendo (2020a, 0:22) que el modelo de escritura para Guattari es el diario; atraviesa todo, es el lugar rizomórfico de su vida: mezcla de conceptos, la fabricación de los mismos, el autoanálisis, las experimentaciones literarias, el análisis institucional... todo eso es el diario.

Escuché ahí también, que Kafka decía que en una literatura menor no hay historia privada que no sea inmediatamente pública, política, popular. Toda literatura se convierte en asunto del pueblo y no de individuos excepcionales (Reberendo, 2020a, 1:06).

Cuentan cómo Guattari, con el diario, habla de la producción de una persona que no escribe para alguien, ni siquiera para sí mismo y que hasta en algunos casos vive su proceso de escritura como algo extraño a su yo, como una suerte de “intrusión productiva”. Se dice que esa producción singular y menor, ese punto singular de creatividad, tiene un alcance máximo en la producción de transformaciones de la sensibilidad en todos esos diferentes campos que Guattari llamó “revolución molecular” (Reberendo, 2020b, 13:38).

Recuerdo que al principio del proceso me preguntaba a quién va dirigido este TFG, y, tuve la sensación de que consistía en algo tan “personal” que no estaba segura si quizá estuviese escribiéndose en el lugar indicado, tenía el sentimiento de estar desubicada, como si lo íntimo no encajara con lo académico. “Para eso escribí en un diario íntimo”, me decía, si es algo tan “propio” que lo siento tan “mío” no va dirigido a nadie que le pueda interesar.

Quizá el error en esas ideas estaba en asociar “lo íntimo” a los adjetivos “propio”, “personal” y “mío”, asociación que de hecho, está muy naturalizada en el lenguaje coloquial, en el sentido común; como clichés, de nuevo, o como imágenes de pensamiento configuradas acerca de lo íntimo. Pero el sentido común, es el sentido de la derecha, y no es lo mismo que un común sentir (Percia, 2023a).

(S)urge la pregunta:

¿Podría pensarse lo íntimo como un común sentir?, ¿Podría imaginarse allí, lo íntimo, en el meollo de lo afectivo?

Nos importan los afectos. Sí, nos importan. Hablan de la potencia² (Deleuze, 2008a), permiten pensar el cúmulo de relaciones, y entonces lo colectivo.

Intuyo que es en el lugar que aloja lo íntimo donde lo afectivo se vislumbra y se despliega. Y lo afectivo no es lo propio, ni lo personal, podría ser esa parte no humana pre-personal de la subjetividad de la que habló Guattari (1992), “por cuanto sólo a partir de ella se puede desarrollar su heterogénesis” (p. 21). Así que lo íntimo no es tan “mío”, si refiere también a lo que nos afecta a todos, y mucho menos eso que por “propio” pudiera ser conocido, si es en lo íntimo que se produce lo inimaginable de imaginar, lo impensado de pensar. ¡Lo íntimo es el afuera absoluto!: más lejano que cualquier exterioridad, entonces más cercano que cualquier interioridad (Deleuze, 2015). O desde el pensamiento de Foucault (2020): “Se trata siempre de mostrar cómo lo Otro, lo Lejano, es también lo más Próximo y lo Mismo” (p. 330).

Ahora entiendo que esto consiste, ni más ni menos, que en abrir lugares a lo íntimo. Abrir lugar a que lo íntimo no quede encerrado bajo llave, como aquellos diarios que nos regalaban a las niñas³ en los cumpleaños de mi infancia, que venían con una llave para cerrarlos, y con la idea de que lo que se escribe ahí es privado y nadie más lo puede leer. Pretendo pensar en abrir lo íntimo del encierro, sacarlo de los lugares privados, abrir lugar a los secretos familiares que quedan callados por tanto tiempo porque alguna vez se ordenó no develarlos, porque es íntimo, es familiar. Con esto no me refiero a abrir lo íntimo al espacio -como últimamente se suele hacer con las redes sociales-, no quiero que se confunda con esa idea de “ventilar” lo íntimo para que circule en el aire, en un ambiente totalmente inconsistente donde todo queda disperso y susceptible a ser vulnerado; me refiero a abrir lugar a lo íntimo, y el lugar no está en el aire -ni en las redes sociales- está en el suelo. El espacio de un lugar es trabajado, y es lo suficientemente cálido, confiable, seguro, cuidado y consistente como para que lo íntimo se despliegue. O como lo propone Bachelard (2000), el lugar abraza la esfera de lo íntimo, allí donde se esconde y transcurre la dimensión de los afectos.

² Se entiende la potencia según la teoría de Spinoza: "El punto de vista de una ética es: de qué eres capaz, qué puedes (...) jamás se sabe de antemano lo que puede un cuerpo, jamás se sabe cómo se organizan y cómo están envueltos en alguien los modos de existencia. Spinoza explica muy bien que jamás se trata de un cuerpo cualquiera, es lo que tú puedes." (Deleuze, 2008a, p. 73)

³ A las niñas, sólo a las niñas.

Pausa para la danza

La danza ya estuvo.

Hizo palpar en los silencios. Se lee en los intersticios del texto, se enuncia entre-lenguas, se oye en el balbuceo de cada idea a punto de surgir, se percibe como expresión de dulzura. Aparece en las notas que encuentre el lector, no las que están al pie de página, sino las notas menos literales que en muchos sentidos se pueden percibir, y que irrumpen como luz de luciérnaga para el pensamiento. La danza aquí se puede oír, vislumbrar o pescar con caña fina, aparece en la sutileza de los detalles, en lo menor de la escritura. Es lo que no cabe en los parámetros de lo académico y entonces excede, se escurre como devenir minoritario hacia lo que aún puede pasar.

La danza ya estuvo, enredada en el desorden de este ensayo. Dió redondo al enredo, dio orden a este proceso que siempre fue, en esencia, incontrolablemente desordenado. O dicho de otra forma, creo que haber permitido lo incontrolable dio paso al orden de la danza.

Ya estuvo, no hubiese sido necesario nombrarla, no habría necesidad de violentarla con palabrerío; sin embargo -debido al modo de esta producción- merece ser, también, nombrada. O al menos lo que de ella se deje nombrar.

Al menos un poco, al menos hacia el final de este trabajo, como chispa que prende y desprende, como lágrima que rebalsa y resbala.

Hacia el final, para que la apertura sea aún mayor. Porque la danza aquí es lo que abre, pulsa e impulsa, invita, como una mano tendida dispuesta a un apretón afectuoso.

Merece, sin embargo, ser nombrada; aprovechar el medio del lenguaje de la palabra, y aprovechar, también, el poder de afección que este medio tiene sobre los cuerpos, sobre las miradas y sobre los reconocimientos. Incluso con la pena de que, al nombrarla, se corra el riesgo de aplastar parte de ella; la intención es en miras de adaptarla y flexibilizarla, acercándola a otro lugar. Y nombrarla, no para que devenga mayor, sino para devolverle, para darle las gracias.



Lola Erhart, 2020

*¿Qué reemplazaría las lágrimas para un alma sin ojos,
y de dónde sacaría un suspiro y un esfuerzo?*

(Valéry, 1973, citado por Bardet, 2012, p. 27)

Para hablar de danza tomaré principalmente los planteos de Marie Bardet, bailarina y filósofa cuyas investigaciones me han acariciado en inspiración y resonancia.

Bardet (2012), plantea el concepto de **pe(n)sar**. Un encuentro entre pensamiento y peso en el que el cuerpo, por su relación con la gravedad, le da peso, fuerza y consecuencia al pensamiento. Menciona cómo el cuerpo, muchas veces sentenciado por la filosofía, nos hace pe(n)sar sobre la tierra, en el sentido de que la presencia del cuerpo se da a través de su relación con el peso y trabaja el pensamiento en su efectucción y sus límites. De este modo la autora reivindica la pesadez del cuerpo poniendo en cuestión la ligereza con la que se asocia la imagen de la bailarina, esa que, mientras pasa por el cuerpo, se sale de él, revolotea como metáfora de un pensamiento etéreo. La asociación de danza con ligereza refiere a un movimiento sin suelo y sin huesos, ni nada sólido.

Aquí la danza, por su trabajo directamente con el cuerpo, le devuelve peso al pensamiento, entrando en relación con la gravedad, con el suelo, con la tierra, con la experiencia. Dicho de otra forma, nada de lo pensado hasta ahora tendría sentido para mí si no se pensara en relación con la danza, porque no puedo negar el peso de mi cuerpo al pensar, en relación constante con la tierra; y el pensamiento sin danza sería un sobrevuelo disperso de las ideas al aire. Todo lo desplegado anteriormente encuentra en la danza una configuración de las relaciones entre el pensamiento y el mundo, se encuentra con la danza como experiencia de pensamiento, y con el pensamiento como experiencia de la realidad.

Desde la danza, el pensamiento elaborado “pisa el suelo y teje con él una relación singular, una vivacidad, una rapidez” (Bardet, 2012, p. 34). Lo pe(n)sado teje velocidades y aceleraciones, giros y desvíos; pesa esa en un tiempo, una duración y una inmanencia. La danza aquí es como el andar del pensamiento, una experiencia sensible con la realidad que funciona como anclaje en el mundo.

Este trabajo final de grado en psicología encuentra aquí, en la danza, un suelo que pisar.

Nos encontramos con lo que nos inquietaba hace un rato, el suelo:

“La presencia del suelo permite el movimiento <intensificación del lugar> (...) El suelo ofrece a la danza ese plano sobre el cual se proyecta el diagrama de los cuerpos en movimiento, el plano cero de las intensidades en curso” (Bardet, 2012, p. 47).

La danza, en su atracción hacia el suelo, hace lugar, y a la vez que lo hace se fuga de él.

Si pesando se ocupa un lugar, la experiencia de estar, aquí, estando, pesando, moviendo, introduce una tensión para recorrer: entre extensión de un lugar y procesos de extensión que tienen lugar en varias dimensiones fulgurantes, desbordes y derrames, límites y superficies cruzadas. Algo tiene lugar sin ocupar, siempre, alguno.

Hacer un lugar al pensar, algún lugar en común donde pensar y pesar estiran los bordes de lo que “pensar” abarca” (Bardet, 2018a, pp. 53-54).

Por otro lado, se puede pensar también a la danza como un modo de pe(n)sar los movimientos en relación, que se fuga de los instalados dualismos, binarismos que mantienen relaciones jerárquicas y generan distancias, tienden brechas. La danza pasaría por el medio...

Bardet (2018a) enuncia: “resulta que saber lo que pone en movimiento un **cuerpo** es uno de los asuntos que marca a la danza” (p. 31). Trae a pensar cómo se tiende a hacer del cuerpo una sustancia inerte al movimiento que encuentra el motor en una supuesta interioridad, un cuerpo entendido como un objeto “*sobre el cual* se pensaría con herramientas absolutamente no corporales para dar legitimidad a dicho pensamiento” (p. 47).

A partir de la idea de “tocar sin contacto” como posibilidad, plantea un cambio de paradigma que surgió en la danza por los 60 y 70 en EEUU: el paradigma de una danza que se hace más relacional que sustancial, que parte de la base de que todas nuestras

relaciones con el mundo son ya movimiento, y que la danza, desde la situación gravitatoria, se dispone a explorar los movimientos ya en curso (Bardet, 2018a).

Desde este paradigma, el cuerpo no es inerte en sí mismo, “un cuerpo-instrumento que habría que entrenar para que obedezca a una voluntad a encontrar o a construir” (Bardet, 2018a, p. 35). La autora plantea que la posibilidad de que pueda haber danza a partir de la exploración de las relaciones más que de las formas del movimiento permite pensar una desustancialización del cuerpo que vuelve palpables los desplazamientos no dualistas. Se produce así, desde la danza, un pensamiento-práctica del cuerpo como ni instrumento ni sustancia, sino en su posibilidad relacional (Bardet, 2018a). O, como diría Spinoza, un cuerpo que se define en su grado de potencia por su poder de afectar y ser afectado (Deleuze, 2001).

Esta danza, la que se escribe, se impone para mostrar que los cuerpos están afectados, por los movimientos que existen antes, y luego con ella; y aparece, a su vez, a modo de resistencia de los intentos por rigidizar, controlar y objetivar los cuerpos.

Pensar en danza es, casi por definición, pensar en los cuerpos, en los cuerpos que bailan. Pero, desde esta perspectiva, la danza, al colocarse en el medio, como fuga de la oposición binaria mente/cuerpo, “es, necesariamente, a la vez, un escape de la definición de un cuerpo como materia extensa (divisible, precedera), y de su frontera como límite discreto”, por lo que, se piensa que desde esta co-extensión cuerpo-espíritu que escapa de la oposición jerarquizada, puede que incluso ya no se pueda hablar de “el cuerpo” sino de una lista de otros términos que, más que una definición de una nueva sustancia, hablan de desplazamientos nacidos de tensiones: “corporeidades, corporalidades, cuerpos, acuerpar...” (Bardet, 2018a, pp. 37-38).

Desde estos planteamientos se pueden poner en interrogación los discursos de las instituciones de danza que producen la necesidad de una disciplina de entrenamiento por la aspiración de lograr un cuerpo lo suficientemente virtuoso como condición para ser bailarín/a; como si ser bailarina se tratara de una esencia, de un cuerpo inmutable y trascendente. Discursos que, a su vez, condicen con lógicas de control, competencia y productividad neo-liberal que producen prácticas de homogeneización sobre los cuerpos, reduciendo la danza a la aplicación de una técnica. En definitiva, un modo que produce lógicas de encierro, también, hacia la danza...

la inaccesibilidad que se genera por un cuerpo técnico y artístico que produce el conocimiento y la expresión de unos pocos para unos pocos, haciendo de algo tan genuino, tan indispensable como el arte un producto

meramente comercializable para el mercado, una élite más que una experiencia colectiva. (Ongay, 2022, p. 17)

Las técnicas que conforman el saber de la danza están ahí como herramientas para ser usadas siempre y cuando compongan y aumenten la potencia, posibiliten el re-conocimiento de las corporalidades y favorezcan la autonomía de los quienes que bailen. Las técnicas están dadas a la expresión, componen siempre que colaboren con un porvenir.

En la línea de este pensamiento, Silvio Lang, mediante una charla publicada por Borisonik (2020, 7:08), plantea la posibilidad de empezar a cartografiar un deseo de salir(nos) del régimen del arte moderno, que refiere a un lugar de mucho padecimiento, sacrificio, autoexplotación y explotación que obliga a volcar(nos) a ciertos valores como la competencia, el exitismo, la exhibición personal, el productivismo.

Aquí entonces, el territorio de la psicología (de la mano con la filosofía) me posibilita imaginar una danza más abierta, más compositiva, más alegre y menos dura. Una danza que puede apartarse de las lógicas del disciplinamiento, esas lógicas que separan, escinden, excluyen, discriminan y, en definitiva, nos encierran de la vida.

De un virtuosismo y tecnicismo **hacia una experiencia sensible que se comparte:**

“Como en una risa que tienta, la danza se com-parte, contagiosa; ver danzar es ponerse a danzar: ninguna parte predefinida en la repartición de los lugares entre aquel que mira y analizaría, y aquel que danza. Este contagio del movimiento danzado, a través de los pies, es ante todo una escucha, una **partición** del suelo, de la rabia de danzar”. (Bardet, 2012, p. 32).

Bardet (2012) incluye el caminar como uno de los gestos posibles para la danza, para cuestionar lo que hace la danza desde el virtuosismo como única vía para los gestos de danza. Se trata de un caminar común, algo que todxs hacen, un gesto que hace perder a la danza su estatus de tecnicidad y virtuosismo para dar a luz otra **repartición** de la danza y sus gestos con su contexto, otra repartición entre los lugares, entre la dualidad que separa arte y vida. Consiste en una democracia y una desjerarquización de los cuerpos y las danzas en estas acciones comunes adaptadas a la danza, como el caminar, haciendo de la experiencia de la danza un **com-partir** sensible de lo común.

Pero Bardet (2012) distingue -y concuerdo- que no se trata de decir que todos los movimientos de danza deben ser, a partir de esto, universalmente ejecutables por todxs, como un imperativo categórico, sino de notar el desplazamiento de una línea de división establecida por el virtuosismo que atraviesa el gesto mismo, y que se traza entre los lugares, los cuerpos, los movimientos decibeles y visibles, entre aquellos que toman *parte* en la danza y aquellos que no toman *parte* (p. 78)

Tampoco se trata de decir que caminar es danza, sino que, si el caminar es cotidiano, la diferencia con el caminar en danza tiene que ver con el ejercicio de un trabajo sensible con el caminar, una diferencia en la atención prestada al movimiento, más que de una tecnicidad o un virtuosismo. La danza se diferencia de los movimientos cotidianos porque hace con los movimientos (entre ellos los cotidianos) un trabajo de atención y percepción sensible, en especial a la relación gravitatoria, al contacto con el suelo.

Ni virtuosismo ni desaparición de la danza en tanto que arte: “un com-partir íntimo de las partes sensibles que se ponen en juego en la danza, en un *lazo directo* (...) entre bailarines y espectadores, por repartición de los lugares y de las capacidades.” (Bardet, 2012, p. 86). Se trata de un com-partir íntimo de lo sensible, allí donde estética y política se imbrican... “una aventura política” (Godard, 1995, citado en Bardet, 2012, p. 71).

*Lo propio de la danza es ser común:
la danza tiene eso de ser como todo el mundo; la danza, ya no sobre un escenario,
sino en una calle, una fiesta, un salón, una discoteca,
se danza, eso danza...*

(Bardet, 2012, p. 85).

Hay en la danza una fuerza que va más allá de la fuerza física, la acción virtuosa o las lógicas de sacrificio y abnegación⁴, una fuerza que tiene que ver con la dulzura y con la debilidad, y que se hace de potencia para la psicología. Tal vez, más que fuerza, un esfuerzo: “*esfuerzo* como entusiasmo que anima debilidades. Decisión impetuosa. Vehemencia de un deseo.” (Percia, 2023b, p. 131).

Bardet (2018a), desde la filosofía, dice que si pensar es un modo de frecuentar algo, y si algo del pensamiento pesa, la piel, las articulaciones, los des-equilibrios y las miradas pueden ser algunas líneas de co-extensión entre filosofía y danza que escapen al dualismo cartesiano (p. 54); y entonces también, podríamos decir que si algo del pensamiento pesa,

⁴ Abnegación refiere a la virtud moral de renuncia voluntaria a los propios deseos, afectos o intereses en beneficio o favor de otrxs.

la piel, las articulaciones, los des-equilibrios y las miradas son pistas para la psicología, pistas para pensar las debilidades, los padecimientos, las potencias, las afecciones, las posibilidades, las memorias, los recuerdos, los olvidos, los amores...

Y la piel, las arrugas, las marquitas, las contracturas, las hiperextensiones, se podrían llamar, a su vez, minorías del cuerpo, o lo que Percia (2023) diría reservas políticas de afectividad.

Me detengo en la imagen de la arruga, como referencia que permite pensarse en su constitución de subjetividad, allí donde la alteridad se pliega: esa profundidad que se genera en la propia piel, la torsión en la que el mismo cuerpo se dobla produciendo un doblez.

La imagen de la arruga visibiliza una historia que se hace carne, que pasa y a su vez transforma los cuerpos singulares y colectivos; como singularidades intensivas del tiempo (Teles, 2002). Arrugas del tiempo, grietas del cuerpo, melodías de un ritmo, marcas de vida, huellas de historia... Permiten referir a universos: "son como focos de eternidad anidados entre los instantes" (Guattari, 1992, p. 31).

En la entrevista a Rolnik (citada por Bardet, 2018b) trae una idea que creo importante: la de los saberes del cuerpo como una brújula ética.

El cuerpo, en su relación con la gravedad, sostiene modos en los que se orienta, por lo que hay algo de las prácticas de danza que se puede pensar como modos de orientarnos/desorientarnos en la gravedad pesando/pensando.

Las prácticas de danza devuelven una brújula que se multiplica, nos orienta y nos desorienta, haciendo actualizar la posición.

Las prácticas de danza posibilitan percibir el suelo, percibir los apoyos, hacen percibir el anclaje devolviendo sostén.

Las prácticas de danza hacen lugar.

La danza es una práctica que posibilita con-tactar con sensibilidades, restituir sensibilidades, darles lugar.

La danza funciona como bálsamo para sensibilidades desoladas, desorientadas, des-incorporadas.

Ba(i)lar, balar, mecer, cuidar.

Bailar se siente calentito.

La danza con-tiene sensibilidades perdidas, disparadas, arrebatadas. Restituye fragmentos, pedacitos de dolor.

Hace gestos de amorosidad para el sufrimiento.

Invita a la respiración, ese abrir el pecho; la toma de aire para el balbuceo.

Tiende un puente entre las palabras y los gestos. Articula voces, texturas, tonalidades, cualidades de movimiento.

Produce vínculos, teje red.

Explora alcances del movimiento, posibilidades y potencias. Cristaliza impotencias, imposibilidades, dis-continuidades, sensaciones, dolores, ataduras, ahogos, tensiones.

La danza es un compartir de lo íntimo en cuidado y en dulzura. Busca hacer un lugar propicio, un lugar común donde pensar y pesar sea posible.

Resistencia, resplandor errático, arrojo que anda, eso es danza(r).

...

Bardet (2012) destaca, en la danza, la actitud; retoma a Godard (2006, citado por Bardet, 2012) cuando menciona: “este pre-movimiento, que se apoya sobre el esquema postural, que anticipa todas nuestras acciones, nuestras percepciones y sirve de telón de fondo, de tensor de sentido, para la figura que constituye el gesto” (p. 167); una actitud para con el peso que existe ya antes de que nos movamos, y que va a producir la carga expresiva del movimiento, del gesto. “La atención al pre-movimiento renegocia de modo permanente los hábitos puestos en juego en la relación gravitatoria, y eso es la danza misma”, dice Bardet (2012, p. 168).

Me pregunto si esa actitud en la postura como pre-movimiento definitorio -también- de la danza ¿no se podría entender como la acción de tomar posición?, ¿no remitirá, quizá, a aquella primera pausa cuando antes de empezar a hacer movimiento, me desenrollaba en un intento por tomar posición, tomar postura, hacer la pausa necesaria, ética, urgente, para disponer(me) a hablar?

Hay en la actitud una acción puesta en juego, la de tomar posición; una práctica de escucha ética hacia los movimientos que ya están en juego, necesaria ante un contexto siempre cambiante: ¡La danza es una **práctica de escucha!**

Para bailar es necesario pausar, dejar que algo más pueda moverse, dar lugar a otros movimientos, a que aparezcan los movimientos desconocidos, y a la actitud atenta y la escucha activa de percibirlos, para luego, tomar decisiones, ojalá colectivas, de hacer algo con ellos.

Bailar es pausar: es darse al movimiento impensado⁵ o pensar un movimiento imposible, contradictorio quizá, pero la pausa ha marcado la coherencia de todo este trabajo moviente.

Y pausar: una actitud atenta y una percepción activa, cierta *in-mediación*, tensión y diferenciación, entre sentir y hacer, entre percibir y moverse, una inmediatez y sin embargo una composición, un presente que es “simultáneamente una percepción del pasado inmediato y una determinación del porvenir inmediato” (Bergson, 1896, citado por Bardet, 2012, p. 148). Una atención a los detalles, no solo a lo sobresaliente, sino a los pre-movimientos sutilmente poderosos, en tanto están siempre decidiéndose.

... “toda danza, al igual que toda improvisación, no se sitúa en una relación inmediata con el presente: en este sentido, es un trabajo. La **actitud intuitiva** es un esfuerzo antes que un estado de gracia, un trabajo de exploración de los problemas de presentación del gesto en el presente.”

(Bardet, 2012, p. 191)

O sino también, al decir de Deligny (1980, citado por Bardet, 2012), “...una diferencia entre transcribir una sensación y trazar para permitir que aparezca algo completamente distinto a lo sentido!” (p. 115). En definitiva, a partir de la toma de posición, una com-posición...

*Composición, composición, es la única definición del arte.
La composición es estética, y lo que no está compuesto no es una obra de arte.*

(Deleuze y Guattari, 2017, p. 194)

⁵ Deleuze (2015) se detiene en esto: “lo impensado es el adentro del pensamiento. Y el pensamiento está fundamentalmente en relación, no con lo pensable, sino con lo impensado.” (p. 33). Ejemplifica lo impensado con el cuerpo, las pasiones, eso que para la filosofía clásica tenía una naturaleza distinta a la del pensamiento, a diferencia de estas formas del siglo XX.

Pausar una despedida

Me retiene cierta impotencia en el acto de pausar una despedida.

Pareciera que hay algo entre *pausar* y *despedida* que no sucede, que ya no puede suceder. Ya no hay entre posible, entre pausar una despedida. Y es que hay un momento en el que ya no cabe la pausa, ni la espera; hay un instante que simplemente se deja de demorar.

Llega la despedida de una vez, y ya no hay tiempo, ni lugar, ni cuerpo: *la suave y violenta arremetida del soplo que anuncia la ausencia definitiva* (Percia, 2023b, p. 174).

Antes de salir-se, solo queda un gesto posible: hacer la reverencia, saludar, hasta que se baje el telón. Así es la despedida, *el último acto del amor* (Percia, 2023b, p. 174).

Entre re-partir, y com-partir...ahora: partir.

Para Nancy (2016) partir es partir-se, “morir un poco” (p. 28) o morir en parte. Hay algo de la muerte en las partidas; pero vida y muerte no se contradicen (de hecho mantienen un vínculo estrecho, ya se dió la pausa para esta idea)... “de un cierto modo, una vida humana (...) no se hace más que de nuevas partidas. Cuando alguien no parte nunca, no cambia, no deja nunca sus costumbres, se seca, se vuelve decrepito.” (p. 25).

Percia (2023b) dice que lo opuesto a vivir no es morir, es no vivir:

“Pero ¿qué significa no vivir, o vivir sin estar viviendo? ¿Cómo distinguir la vida de la no vida? Esa indistinción hace que la clínica, el arte, la política, todavía tengan sentido. En esa indistinción consiste la hoja, la corteza, el fruto que gravita en todas las conversaciones” (p. 174).

Derrida escribe un texto para su funeral “...prefieran siempre la vida y afirmen sin cesar la sobrevida” (Derrida, 2004, en Percia, 2023b) A lo que Percia (2023b) agrega: “preferir la vida, ¿a la fama, al reconocimiento, al aplauso, a la ambición, a la vanidad?” (p. 169).

Sí, prefiero la vida. De hecho, ante este final, y contemplando el recorrido, no reconozco respuestas, ni verdades descubiertas; las preguntas se multiplican, exceden, desbordan salpicando, como las gotas disparadas que desprenden de una cascada enfurecida en velocidad. Son gotas repartidas, refrescantes. Antes de partir, sólo me animo a concluir una idea; la de que encontré una psicología que aloja el deseo por seguir desplegando la vida, y esa es mi mayor certeza.

“Diría, para terminar elegantemente, que bailar es partir un poco.”

(Nancy, 2016, p. 61)

(...)

*La vida brota por todas partes
consanguínea*

ebria

bacante exagerada

en noches de pasiones turbias

pero había una fuente que cloqueaba

lánguidamente

y era difícil no sentir que la vida puede ser bella

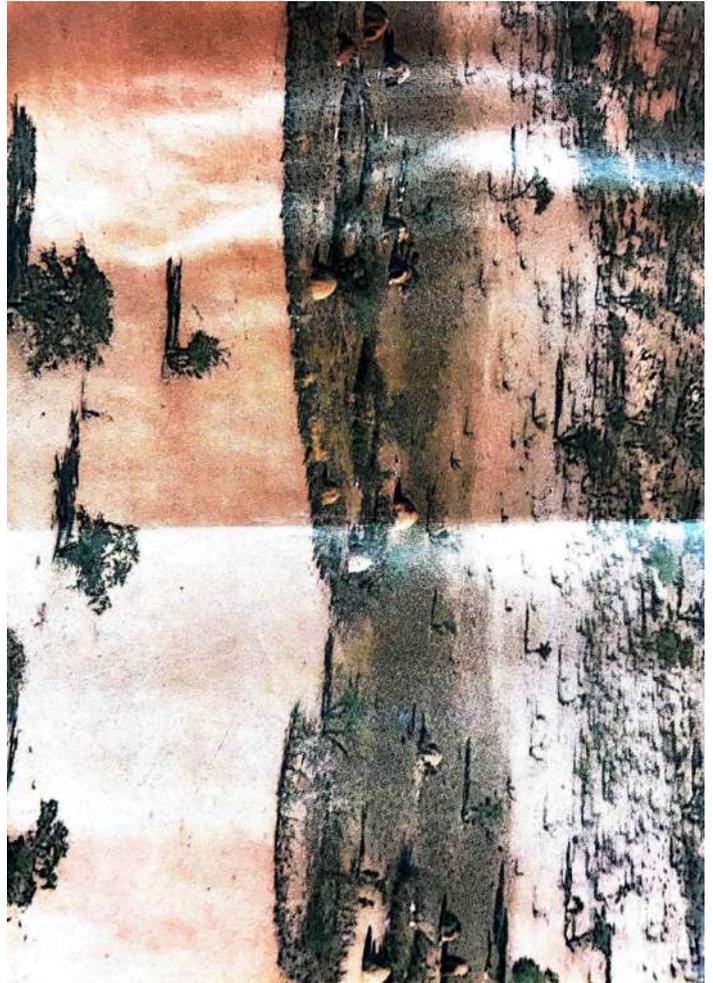
a veces

como una pausa

como una tregua que la muerte

le concede al goce.

(Peri Rossi, 2023, pp. 175-176)



Lola Erhart, 2023

Referencias Bibliográficas:

- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica.
- Baremlitt, G. (1997). A clínica como ela é: Dez pontos para uma apresentação. En A. Lancetti (Org.), *SaúdeLoucura 5: A clínica como ela é*. (pp. 5- 10). Hucitec.
- Bardet, M. (2012). *Pensar con mover: un encuentro entre danza y filosofía*. Cactus.
- Bardet, M. (2018). *Elisabeth de Bohemia y René Descartes Correspondencia: un uppercut al dualismo*. Cactus.
- Bardet, M. (2018, 8 de mayo). ¿Cómo hacemos un cuerpo?, Entrevista con Suely Rolnik. *Lobo Suelto! Anarquía Coronada*.
<https://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/>
- Borisonik, H. (2020, diciembre 11). Charla con Silvio Lang y Marie Bardet - Parte 2/4 [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=YqYc6HW20ZE&t=435s>
- De Brasi, J. C. (2018). *Ensayo sobre un pensamiento sutil: La cuestión de la causalidad, la causalidad en cuestión*. La Cebra.
- Deleuze, G. (2012). ¿Qué es el acto de creación?. *Fermentario*, (6).
<http://fermentario.fhuce.edu.uy/index.php/fermentario/article/viewFile/110/70>
- Deleuze, G. (1996). *Conversaciones: 1972-1990*. (2a. ed.). Pre-Textos.
- Deleuze, G., Guattari, F. (1999). *Kafka por una literatura menor*. Era.
- Deleuze, G. (2001). *Spinoza: Filosofía Práctica*. Fábula Tusquets.
- Deleuze, G. (2008a). *En medio de Spinoza*. Cactus.
- Deleuze, G. (2008b). *Lógicas del sentido*. [Edición Electrónica de www.philosophia.cl.
Escuela de Filosofía Universidad ARCIS]
<https://www.uv.mx/tipmal/files/2016/11/Deleuze-Logica-del-Sentido.pdf>
- Deleuze, G., Guattari, F. (2010). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. (9a. ed). Pre-Textos.
- Deleuze, G. (2015). *La subjetivación: curso sobre Foucault III*. Cactus.

- Deleuze, G., Guattari, F. (2017) *¿Qué es la filosofía?*. Anagrama.
- Díaz, L. O. (2012). Ritornelo y Territorialidad: trazos para una teoría de la creación en Deleuze y Guattari a partir de "Mil Mesetas". *Observaciones Filosóficas*, (14). <https://www.observacionesfilosoficas.net/ritorneloyterritorialidad.htm>
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada.
- Dufourmantelle, A. (2022). *Potencia de la dulzura*. Nocturna.
- Etcheverry, G. (2022). *Cartografía del problema de la producción de lo común en la grupalidad*. [Tesis de doctorado, Universidad de la República]. Colibrí. <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/35887/1/Etcheverry%20c%20Gabriela.pdf>
- Foucault, M. (2013). *Vigilar y castigar*. Siglo XXI.
- Foucault, M. (2020). *Las palabras y las cosas*. Siglo XXI.
- Guattari, F. (1992). *Caosmosis*. Manantial.
- Guattari, F. (1996). *Las tres ecologías*. Pre-Textos.
- Gutiérrez, M., Herrera, E., y Barberena, M. A. (2019). Arte y psicosis: una revisión psicoanalítica de Expresiones de la locura: el arte de los enfermos mentales, de Hans Prinzhorn y Locura y arte: La vida y obra de Adolf Wölfli, de Walter Morgenthaler. (*pensamiento*), (*palabra*). *Y obra*: Revista de la Facultad de Artes, (23). <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/10311>
- Nancy, J. (2016). *¿Qué significa partir?*. Capital Intelectual.
- Nietzsche (1972). *Más allá del bien y el mal*. Biblioteca Nietzsche.
- Ongay, J. (2022). *Desmanicomializar el arte: el trazo de una Miscelánea*. [Trabajo Final de Grado, Universidad de la República]. https://sifp.psico.edu.uy/sites/default/files/trabajos_finales/archivos/copia_de_tfg_jose_fina_ongay_1.pdf
- Pál Pelbart, P. (2009). *Filosofía de la deserción: nihilismo, locura y comunidad*. Tinta Limón.
- Percia, M. (2009). *Notas para pensar lo grupal*. Lugar.
- Percia, M. (2017). *Estancias en común*. La Cebra.

- Percia, M. (2023b). *Sesiones en el naufragio: Una clínica de las debilidades*. La Cebra.
- Peri Rossi, C. (2023). *Nocturno urbano: relatos y poemas*. Biblioteca Premios Cervantes.
- Reberendo, F., (Anfitrión). (2020a, 9 de julio). *Devenir minoritario: Devenir Mujer. Kafka y la experiencia del Rizoma*. Deleuze y Guattari. [Episodio de podcast de audio]. Spotify. <https://spotify.link//rmPLi8yjXDb>
- Reberendo, F., (Anfitrión). (2020b, 3 de julio). *Kafka. Por una literatura menor*. Deleuze Y Guattari. [Episodio de podcast de audio]. Spotify. <https://spotify.link/BUjUps2iXDb>
- Saidón, O. (2012). La clínica de Guattari y los post-guattarianos. En: G. Berti (Coord.), *Félix Guattari. Los ecos del pensar: entre filosofía, arte y clínica*. HakaBooks.com
- Teles, A. (2002). *Una filosofía del porvenir, Ontología del devenir, Ética y Política*. Altamira.
- Vilariño, I. (2004). *Vuelo ciego*. Visor libros.

Fuentes de recursos artísticos / pinturas en fotografías intervenidas

- Lola Erhart [@lolaerhart]. (14 de agosto de 2020). "Junipter" Óleo sobre lienzo 110 cm x 170 cm #oilpainting #painting #art #arte #woman #contemporaryart #contemporarypainting #figurativeart #figurativepainting #lolaerhart [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CD4-fcMgZjy/?utm_source=ig_web_copy_link
- Lola Erhart [@lolaerhart]. (18 de agosto de 2020). *Work in progress* #oilpainting #painting #figurativepainting #figurativeart #contemporaryart #drawingcontemporary #contemporarypainting #lolaerhart [Fotografía]. Instagram. https://www.instagram.com/p/CECN_1tAvjA/