

Cuerpos-territorio, danza y política de la no violencia

Reflexiones en torno al arte y la psicología como
forma cultural.

Trabajo Final de Grado

Lucía Márquez Berterreche
C.I.: 4.711.761-0

Tutora: Lic. Mag. Sylvia Montañez Fierro

Revisor: Lic. Mag. Andrés Granese Bortolini

Montevideo, Uruguay.
Febrero, 2020.

Agradecimientos:

Sin algunos cuerpos-territorio y espacios que me componen, este trabajo no hubiera sido posible. A ellos va mi agradecimiento.

A mi familia, en especial a mi madre y a mi padre; por ser baluarte, confianza y acompañamiento, siempre. A Vovó, aunque ya no esté para ver el final de este proceso de tránsito académico, este no hubiera sido posible sin los comienzos con su sonrisa cómplice, apoyo y ejemplo.

A mis amigas/os, hermanas/os, compañeras/os y colegas de ambas licenciaturas y de la vida, que de una manera u otra han servido de inspiración y soporte de este trabajo. Como dijera una de ustedes, lo más valioso de la Facultad siempre son los vínculos que allí se tejen, con los que aprendemos día a día a ser mejores personas y futuras profesionales.

A los afectos de más acá y más allá, particularmente a Talita; amiga, colega y referente que siempre está "na torcida por mim", en las tierras calientes del nordeste de Brasil. Agradecida de saber que en países hermanos, en tierras cercanas y no tanto, hay también profesionales comprometidas política y afectivamente.

A Violeta, por sus clases y la invitación a las jornadas de Psicofeministaté que tuve la suerte de asistir en la Universidad de Cádiz, las cuales me reafirmaron la importancia de una mirada crítica con perspectiva de género.

A todas las y los docentes y profesores que de una forma u otra dejaron y dejan huella en mí, y por tanto habitan en este trabajo.

A Sylvia, por la escucha, la apertura, la buena voluntad y el optimismo. ¡Así da gusto producir!

Y finalmente pero no menos importante, a la educación pública, laica, gratuita y diversa de este país, sin la cual no sería lo que soy hoy.

Índice

Agradecimientos	2
Índice	3
Introducción	4
Relación entre arte, psicología, filosofía, danza y cuerpo	6
Los cuerpos danzantes como cuerpos-territorio en clave de género	11
El disciplinamiento del cuerpo y la <i>Nueva sensibilidad</i> del siglo XX en el Uruguay	16
La dimensión política del arte corporal como estrategia de transformación colectiva	20
Artes escénicas en la historia contemporánea uruguaya: La danza como política estatal de disciplinamiento y la danza como resistencia o emergencia de nuevas subjetividades.	24
Consideraciones finales	31
Referencias bibliográficas	35

“Bailan todos los pueblos del mundo
hombres mujeres y niños
bailamos sin saber por qué,
bailamos al dictado de la sangre
sucesivamente hasta perder el aliento

efusión de la sangre ardiente
hasta que nace o muere el sol.”

Lila Guerrero, *Voces y silencios de la danza*, 1980

Introducción

Para la elaboración de este trabajo, no puedo menos que situarme habitando un cuerpo cargado de deseos y experiencias vitales, donde confluyen intereses conceptuales, artísticos, afectivos, políticos y éticos. El reconocimiento de mi posición respecto al tema que nos convoca es una decisión indispensable para la elaboración de la temática y el despliegue de la concepción de cuerpo-territorio, que da cuenta sin duda alguna, de un paradigma situado. Cruz (2016) expresa sobre esto que “situarse es abogar por el lugar de enunciación que implica desnudarse, re-pensarse y definir la subjetividad. [...] Miramos desde un lugar del mundo y desde ahí conocemos” (p.37)

Considero que buscar la articulación, y por tanto desentrañar los puntos de encuentro -o, más bien, plantear algunos posibles- entre las nociones que se despliegan en este trabajo, remite a mi tránsito, tanto a nivel académico como personal.

En mi trayectoria dentro de la Licenciatura en Psicología me ha interesado particularmente la Psicología Comunitaria con perspectiva de género, así como también los puntos de encuentro entre arte, cuerpo y psicología.

En el ámbito académico cursé en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Udelar el Curso de Formación Permanente “Feminismos y Agroecología: Una mirada desde los territorios y los cuerpos”. Este curso me acercó a los postulados de los ecofeminismos y algunas nociones que cobraron gran relevancia y sentido para mí, como la noción de cuerpo-territorio de los Feminismos del Sur.

Actualmente, en paralelo con la Facultad de Psicología estoy cursando algunas materias de la Licenciatura en Danza Contemporánea de la UdelaR, apostando también por la formación académica en el área artística.

En lo personal, encarné la danza, tanto en la niñez como luego durante la adolescencia cuando descubrí mi afición por el flamenco, como un canal indispensable de comunicación y unión entre los cuerpos.

Debido a esta trayectoria, fue que decidí mi tema de TFG. Quería que fuera algo que realmente reflejara mi tránsito formativo, pero que además se viera muy transversalizado por mi situación en el presente.

Los aprendizajes que me constituyen, así como las experiencias que me han afectado, han ido tejiendo saberes que de algún modo se vuelven parte de mí. El siguiente fragmento muestra claramente lo que busco expresar en este trabajo.

El aprendiz vive como lee y como escribe, sin por qué, para sentirse viviendo, gozosa y dolorosamente viviendo. Para el aprendiz la vida (que es un oficio, como decía Pavese, y un arte de los encuentros, como decía Vinicious) es inseparable de su oficio (y de su arte) de palabras.

[...] El aprendiz es carne de palabras o palabra encarnada. Ha aprendido con los libros el sentido exacto de sus propias despedidas y ha aprendido en la relación entre los cuerpos (entre el suyo y el de sus otros) el sentido exacto de la palabra hospitalidad. Por eso, para él, de lo que se trata es de poner las palabras a la altura de su vida, y la vida a la altura de sus palabras (Larrosa en Skliar, 2012, p.8)

Así fue que decidí elaborar un trabajo que promoviera la reflexión en torno a la relación de la danza con los cuerpos desde los feminismos del sur latinoamericanos, en las políticas estatales y las luchas sociales, preguntándome cómo entraban a jugar estas cosas, qué potencia transformadora podría ser el arte pensado como apuesta desde un posicionamiento político de la no violencia y cómo se inscribe la danza en estas corporalidades que sufren y desean, que son un mar de cuerpos-territorio que optan por la decisión política y estética de reconocerse como tales.

En este entramado del arte situado en su tiempo, de la importancia del mismo como actividad emancipadora y transformadora indisolublemente ligada al cuerpo, me interesa detenerme en la imbricada relación arte-cuerpo en la danza; enfocándome particularmente en la danza en nuestro país. Esto me exige un breve recorrido histórico de la danza en el Uruguay, centrándome especialmente en los modos de hacer arte con el cuerpo en periodos concretos de la historia del Uruguay, desde principios del siglo XX hasta las

décadas de los sesenta y setenta, y cómo en éste último periodo mencionado, estos modos fueron formas de resistencia a los modos impuestos por el régimen autoritario y dictatorial de la época. No pretendo hacer una historización de la danza en Uruguay ni definir rasgos identitarios, sino exponer algunos casos en concreto, con el fin de ilustrar y repensar estas prácticas en relación a las nociones que aquí despliego. Procuero reflexionar en torno a la interrogante de por qué apostar por el arte y el cuerpo en las luchas sociales actuales y por qué defender, acorde con esto, los procesos artísticos colectivos.

Relación entre arte, psicología, filosofía, danza y cuerpo

La primera interrogante que considero necesaria para el despliegue de este trabajo, es la siguiente: ¿Es posible formarse en psicología desatendiendo las prácticas artísticas? El quehacer de la psicología es indisoluble del estudio de la cultura y la sociedad en la que tiene lugar. He aquí la relación entre la psicología y las ciencias humanas, el arte y las demás manifestaciones del psiquismo, que concomitantemente no pueden ser concebidas sin el cuerpo. Para Foucault (1965), la psicología positivista acotaba el campo de la psicología al estructurar su objeto de estudio de acuerdo a la diferenciación cuerpo/mente; en ese entonces la psicología era entendida como “ciencia de la conciencia”, oponiéndola primero a las ciencias fisiológicas como se opone el alma al cuerpo, luego a la sociología según la contraposición individuo/grupo y también a la filosofía, en el periodo que va de Schopenhauer a Nietzsche, al igual que la conciencia se opone al inconsciente. Sin embargo con el descubrimiento del Inconsciente en la teoría freudiana, la psicología deja de ser solamente la “ciencia de la conciencia”, y comienza a ser transversalizada por todas las ciencias humanas, que comienzan a ser vistas como “ciencias de la psique” (Foucault, 1965). Esto rompió de alguna manera con la oposición entre alma/cuerpo e individuo/sociedad que había hasta el momento. Rompió también con una visión reduccionista de la psicología, lo que permitió el diálogo y enriquecimiento actual de la psicología con otras disciplinas. Es por este motivo, que la relación entre las personas, sus cuerpos y su psique, y el medio que habitan, con todo lo que esto despliega, es relevante a la psicología.

A su vez, las prácticas artísticas son indisociables del elemento lúdico presente en toda cultura, desde el origen mismo de la vida en sociedad. Como bien indica Gadamer (1991) refiriéndose al elemento lúdico del arte, el juego resulta un componente fundamental en la vida humana, con lo cual no se puede analizar la cultura humana sin tener en cuenta

dicho componente lúdico que engloba a lo largo de la historia de la humanidad, muchas y variadas manifestaciones artísticas.

Si partimos de la base de que el arte y la creatividad artística (o la facultad de crear) entendida como juego conjunto, son una parte inherente a cualquier ser humano, manifestación de su psiquismo y de su forma de habitar el mundo, ¿cómo permitir-nos desatender el cuerpo y sus manifestaciones artísticas en el rol que ocupamos? Inquietudes similares aparecen como fundantes en el trabajo final de grado de Freiria (2016) que, tras hacer una breve exposición sobre los antecedentes de trabajos en la Facultad de Psicología de la Udelar vinculados a la danza, arriba a la pregunta de si acaso no es pertinente al campo de la psicología la generación de discursos e interrogantes que tengan que ver con el arte más allá de lo “terapéutico”, justificando la respuesta afirmativa de la siguiente manera: “La educación, el arte en general y la danza en particular simplemente por ser ámbitos de desarrollo de los sujetos, por ende productores de subjetividad, han de ser considerados un campo pertinente para la psicología.” (Freiria, 2016, p.7)

Hace unos años, tuve la suerte de presenciar en la Facultad de Psicología una conferencia del psicólogo social Alfredo Moffatt, en el marco del 1º PRE-CLAS (instancia previa al Congreso Latinoamericano de Salud) sobre Salud Mental. En la misma, que seguí de principio a fin con especial atención, puntualizó algunas cuestiones que en el momento consideré primordial anotar, sin saber que hoy, años después de ese suceso, las retomaría para el presente trabajo. En aquella conferencia, Moffat (2015) sostenía que la danza se inventó, hace millones de años, para que los humanos podamos sentir que pertenecemos al grupo y también que la vida pasa por el cuerpo. En relación a esto, Gadamer (1991) afirma que hay cierto “impulso comunicativo que el arte exige de nosotros y en el que todos nos unimos” (p. 45)

He aquí el segundo bloque de interrogantes que me surgió: ¿Por qué elegir específicamente el análisis de la danza como producción artística y como producción de subjetividad? ¿Qué lugar ha ocupado en la historia de la Humanidad y en la historia del arte? ¿Cómo se vincula la historia de este arte en particular con la de los cuerpos y, más concretamente con el corpus social, el disciplinamiento y los procesos sociales de emancipación?

Para poder responder a esto es necesario ir a los orígenes de esta expresión artística, y qué funciones cumplió a lo largo de los siglos en la sociedad en la que nos hallamos. Siguiendo a Cifuentes (2008) podemos decir que:

[...] su presencia dentro de la sociedad occidental se remite a los orígenes de las primeras civilizaciones, primero como un acto sagrado y simbólico dentro del rito, luego participando de actividades cotidianas como las agrarias e incluso las funerarias, disciplinando el cuerpo dentro de la guerra desde las danzas pírricas griegas, generándose en los espacios litúrgicos oficiales incluso dentro de las iglesias en la Edad Media, hasta llegar a convertirse finalmente en parte de la diversión de estas primeras sociedades (p.89)

Si se parte de la base de que la danza ha conservado estas distintas funciones que fue desempeñando a lo largo de la historia de la Humanidad; podemos decir que la danza no es, solamente, una forma de pertenencia a un grupo como dijera Moffatt, sino que a través de ella se vislumbran diferentes procesos sociales, y por tanto es una forma de inscripción de estos procesos sociales o acontecimientos en los cuerpos. Sin embargo, como bien dice Cifuentes (2008), la danza como disciplina artística ha sufrido una marginación histórica en relación a otras artes de las que sí ha hablado la historia, la filosofía y otras disciplinas. Esta marginación notoria, sobre todo en el trabajo de los historiadores occidentales, podría deberse según la autora a su propio soporte: el cuerpo, y la relación que se le atribuye con el “pecado” en una sociedad apoyada en la moral cristiana; así como probablemente también a la asociación de la danza clásica con lo femenino. Estas consideraciones se apoyan en el escenario de una cultura con inclinaciones claramente patriarcales, en la que lo femenino ocupa un lugar periférico y desvalorizado. Sobre la primera razón, cabe destacar que tal como expresa la autora: “El mundo occidental ha propiciado un espacio concreto para el desarrollo del intelecto, la historia ha privilegiado el registro de ideas para la construcción de los relatos y se ha perdido todo tipo de conexión hacia la corporalidad” (Cifuentes, 2008, p.89).

Podríamos incluso decir, que la historia de la civilización occidental ha girado desde siempre en torno a la problemática de cómo resolver o salvar esta relación que, dependiendo la época histórica a la que se refiera, podría ser la relación cuerpo-alma o cuerpo-mente. Desde la historia de la filosofía, ya en Platón podemos vislumbrar esta idea de que el cuerpo aprisiona el alma. Si tomamos como ejemplo la lujuria, en el *Timeo* él sostiene que la misma debe ser entendida como efecto de una enfermedad del cuerpo y no la consecuencia de una mala voluntad del alma. Incluso va más allá, al plantear una distinción entre dos partes del alma: una superior y otra inferior. Cuando la inferior, que representaría a los bajos instintos prevalece, la persona se vuelve intemperante. Todo sujeto libra, por tanto, una batalla consigo mismo en el control y gestión de los placeres, persiguiendo la templanza, que se alcanzaría mediante el dominio de deseos y placeres; esto no significaría necesariamente una supresión total de los mismos sino lograr “ejercer

poder sobre ellos”. Dicha templanza implica poner al *logos*, es decir a la razón, por encima de los deseos y placeres del cuerpo, regulando el comportamiento del ser humano (Foucault, 1984). Podemos ver que ya en ese discurso de la Antigüedad existía un binarismo jerárquico en la oposición cuerpo/alma, según el cual el alma debía cuidarse de los excesos a los que le conduciría dar rienda suelta a los placeres del cuerpo:

En todo caso, en la reflexión de los griegos de la época clásica, parecería que la problematización moral de la alimentación, de la bebida y de la actividad sexual fue realizada de manera muy semejante. La comida, los vinos, las relaciones con mujeres y muchachos constituyen una materia ética análoga; ponen en juego fuerzas naturales pero que siempre tienden a ser excesivas: y unas y otras plantean la misma cuestión: ¿cómo se puede y cómo se debe “servirse” (*chrêsthai*) de esta dinámica de los placeres, de los deseos y de los actos? Cuestión de buen uso. Como lo dice Aristóteles: todos los hombres, en efecto, gozan en algún modo de los manjares, los vinos y los placeres del sexo, pero no todos lo hacen de la manera debida. (Foucault, 1984, p. 34)

Esta problemática moral, especialmente lo que refiere a los placeres sexuales, será luego tomada y elaborada por el cristianismo, y así asociar el pecado a lo carnal, lo cual implicó una desconfianza permanente de los impulsos del cuerpo y una regulación por parte del poder eclesiástico de qué prácticas están permitidas y cuáles no, y cómo luchar espiritual y físicamente contra las tentaciones del cuerpo.

Uno de los rasgos característicos de la experiencia de la “carne”, además de la de la “sexualidad”, será que el sujeto sea aquí llamado a sospechar con frecuencia y a reconocer desde lejos las manifestaciones de un poder inexorable, dócil y terrible que es tanto más necesario descifrar cuanto que es capaz de emboscarse bajo muchas otras formas que la de los actos sexuales (Foucault, 1984, p.26)

A lo largo de la historia se buscaron diversas resoluciones a esta relación controversial, que podría identificar en tres grupos: el predominio del cuerpo sobre la mente o el espíritu (en la época de la “barbarie” o anterior a la Modernidad), predominio del alma o del intelecto, intentando subyugar con él al cuerpo mediante el advenimiento del disciplinamiento de las sociedades occidentales, y actualmente, podríamos rastrear concepciones más integrales del ser humano, que buscan romper con esta concepción binaria y dividida. El dualismo con el que se concibe el cuerpo, que aún en nuestro días sigue vigente como productor de subjetividad y entra en tensión con los nuevos paradigmas,

tiene sus fundamentos en las concepciones sobre cuerpo a partir de los postulados cartesianos:

El momento cartesiano, como lo ha denominado Foucault (2006), marca una ruptura que determina la irrupción del sujeto moderno: la escisión mente-cuerpo o dualismo cartesiano, como habitualmente se lo denomina. Es esta escisión moderna la que dará origen a la experiencia psicológica del cuerpo, una experiencia que delimitará epistémicamente al cuerpo como un resto, como un conjunto de órganos, aparatos, sistemas definidos anatómicamente y fisiológicamente y que situará -también epistémicamente- a la mente como la instancia privilegiada de conocimiento del mundo. (Rodríguez, 2012, p.22)

Para de Castro (2016), si rastreamos la historia de la filosofía occidental, podemos observar que el tema del cuerpo se abordó partiendo de una concepción metafísica y dicotómica, en donde entraban en juego principios teológicos y científicos. Es así que hasta la Modernidad prevalecieron las concepciones sustentadas en la dualidad cuerpo/mente, materia/espíritu, carne/alma, y de esta dualidad surge también la concepción científico-orgánica, que domina todos los conocimientos. El autor también destaca que en la dualidad metafísica, que estructura las demás divisiones y desdoblamientos, quedó olvidada la pregunta primigenia de los filósofos antiguos: “¿Qué es la *physis*?”

Acorde con las concepciones integrales, me consta que la vida es inconcebible sin un cuerpo que vibra, que respira, que se mueve, que se desequilibra y muta constantemente. Lo contrario de ello, el cuerpo inmóvil, en quietud completa, significaría la muerte. Como día a día aprendo -y aprehendo- en la formación en Danza Contemporánea de la Facultad de Artes, la quietud total no es posible siempre y cuando estemos vivos: el cuerpo es un cúmulo de micromovimientos automáticos, es decir, conductas motoras inconscientes que dan cuenta de nuestra presencia vital en el mundo, que nos atan a él. ¿Cómo sería posible entonces, una psicología que no conciba al cuerpo como un cuerpo en movimiento? ¿Cómo separar el quehacer psicológico y más aún, la formación de los futuros y futuras profesionales de la psicología de estos cuerpos en movimiento? ¿Y en la Facultad de Psicología? Estos cuestionamientos los explicita Barone (2018):

¿Por qué pasamos la mayor parte del tiempo de la trayectoria formativa sentados? La postura de nuestros cuerpos incide en la actitud y aptitud frente al aprendizaje.[...] ¿Por qué habría de costarnos tanto integrar a la vida cotidiana del quehacer institucional, instancias que permitan mirarnos, escucharnos, contactarnos desde otros planos, desde otras coordenadas, des-conformarnos, disolver la formación?. (p.20)

Somos cuerpos vibrátiles, y son estos cuerpos vibrátiles los que salen a las calles, se organizan, se mueven y se manifiestan en torno a aquello que consideran injusto o plausible de cambio. Estos cuerpos vibrátiles son nuestro primer territorio de lucha, el territorio con -y para- el que luchamos junto a una multiplicidad de cuerpos-territorio.

Butler (2017) reconoce la centralidad del cuerpo en las luchas contra el olvido en la historia de la opresión; esta historia no se inscribe sólo en quienes la padecen en un momento dado, sino que persisten en otros cuerpos en los que a la vez también confluyen opresiones actuales, y son esas opresiones actuales que se traducen en vulnerabilidad corporal, las que llevan al cuerpo a rebelarse con una potencia transformadora:

No hay historia estampada o inscrita sobre un cuerpo, o expresada a través de este, sin que haya vulnerabilidad corporal. Una inscripción fuerza el cuerpo a doblarse, ceder, sufrir y responder, hasta tomar una nueva forma, teniendo la presión que se ejerce sobre éste, por lo que el cuerpo debe pensarse entonces, no como sustancia contenida, sino como un sitio de dañabilidad, exposición apasionada y contacto ético. (Butler, 2017, p.23)

Los cuerpos danzantes como cuerpos-territorio en clave de género

Ahora bien, y aquí aparece otra interrogante que transversaliza este trabajo, ¿qué queremos decir cuando hablamos de un cuerpo-territorio? Para responder a esta pregunta, considero indispensable hacer una breve historización sobre cómo y dónde surge este concepto.

Esta noción que se enmarca en las nuevas miradas de los ecofeminismos del sur, se originó en gran parte a partir de los intentos llevados a cabo desde 2012 por el Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, en la cual la propuesta es crear puentes teóricos entre territorios y cuerpos femeninos. Como menciona Cruz (2016), dichos intentos se deben al hallazgo a través de las voces de las mujeres indígenas amazónicas, de una relación entre la instalación de empresas extractivistas y la masculinización de los territorios; lo que puede denominarse “patriarcalización de los territorios”. Esto implica una relación entre los territorios amenazados y las consecuencias de la patriarcalización de los territorios en los cuerpos de las mujeres.

Surge principalmente en las luchas por territorios llevadas adelante por mujeres indígenas organizadas que viven en comunidad. Este grupo de mujeres propone la articulación cuerpo-territorio como una epistemología latinoamericana y caribeña para

repensar el lugar que ocupan las mujeres de pueblos originarios que viven en comunidad, con lo cual pone el foco en lo comunitario como forma de vida. Entiende al cuerpo como nuestro primer territorio de lucha, donde se plasman diversas escalas de opresiones y resistencias -como la familia, el espacio público, la organización social, el territorio indígena, etc.- que dan cuenta de la relación dialéctica e inmanente de los cuerpos con los territorios que habitan. A su vez, desde esta óptica los territorios son percibidos como cuerpos sociales que conforman la red de la vida, lo que hace de la relación con ellos un “acontecimiento ético”; una “irrupción” frente a lo “otro” que abate posibilidad de contrato, dominación y poder. (Cruz, 2016)

Considero que estas concepciones surgen entonces de una necesidad impostergable. La necesidad de reconocimiento y cuidado desde la población a la tierra que habitan, y sobre la posibilidad de enunciar un paradigma para entender el cuerpo que sea, per se, un modo de resistencia.

No cabe duda que sobre el cuerpo queda impreso lo que ocurre en los territorios: la tristeza por la explotación, la angustia por la contaminación, pero también hay alegría en nuestro corazón por estar construyendo otros mundos pese a tanta violencia. Nosotras intentamos tejer puentes entre el feminismo, el ecologismo, la naturaleza y los territorios que nos permitan mirar de manera más completa y más sensible el mundo. Queremos transformar nuestras vidas. (Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo, 2017, p.9)

Estas ideas parten sin duda, de un conocimiento situado (Cruz, 2016) que da cuenta de los problemas que atañen históricamente a nuestra América Latina. Cabe aclarar que la noción de conocimiento situado, es acuñada anteriormente por Haraway (1991) -y luego retomada por Cruz- para enfatizar la importancia de la coyuntura histórica y social específica en la elaboración del sentido del significante y la primacía de unas narrativas sobre otras, incluso en lo que atañe al conocimiento científico, partiendo de la base que este no es “inocente” o dicho de otra forma, que no se puede -ni se debe- disociar de las condiciones sociales en las que aflora. Así, explicita que: “La gente situada en sitios históricos particulares crea los significados” (Haraway, 1991). Es por esto que resulta de suma importancia reconocer desde dónde enunciamos nuestros discursos, y reconocer que ellos están transversalizados, tanto en el cómo como en el cuándo, por las condiciones sociales de las que somos parte, y que fundamentan y posibilitan que emerja cierto conocimiento, ciertos discursos, y no otros. En este sentido, adhiero a los postulados de Foucault (1992) en cuanto a que la producción discursiva que cobra carácter de verdad no

emerge de forma imparcial y objetiva en una época dada sino que es controlada, seleccionada y redistribuida por ciertos procedimientos de exclusión.

Situarse es una decisión política, a la vez que no hacerlo también lo es, aunque esto último no implique que el entorno deje de afectar nuestro modo de ver (y conocer) el mundo, nuestras formas de relacionarnos con él y los discursos y saberes que nos habitan.

Siguiendo a Cruz (2016) desde los Feminismos Latinoamericanos decoloniales se plantea que el sometimiento del cuerpo de las mujeres en estas tierras está íntimamente relacionado con el hecho colonial, que a la vez que se impuso sobre los territorios, logró inscribirse también en los cuerpos que habitaban y habitamos esta región. Si bien los Feminismos Latinoamericanos Comunitarios dejan constancia de que incluso antes de la colonización ya habían formas específicas y concretas de explotación del territorio-cuerpo de las mujeres. En tanto, las teólogas feministas de la Liberación recalcan sobre este tema el papel dañino que desempeñaron el poder religioso y la iglesia católica tradicional, con mecanismos de violencia que lograron inscribirse en los cuerpos femeninos, al basar su doctrina en la dualidad cuerpo-espíritu para la cual la trascendencia se alcanza mediante el sometimiento y disciplinamiento de los cuerpos a lo que las instituciones eclesíásticas reconocen como la voluntad de Dios. Por último, las geógrafas feministas cuestionan el espacio como lugar neutro y a partir del análisis de su constitución y sus relaciones de dominación, nos muestran cómo reproducen desigualdades sociales que jerarquizan tanto personas como territorios (Cruz, 2016)

Estas perspectivas, lejos de resultar contrapuestas, nos permiten visualizar varios factores que incidieron (y aun inciden) en la vulneración de los cuerpos-territorios de las mujeres, a la vez que creaban a posteriori, las circunstancias óptimas para el análisis de estos factores y la creación de una epistemología diferente que implique otras lecturas sobre los modos de entender los cuerpos.

Esta nueva epistemología de los feminismos desde el sur latinoamericanos, también se ve reflejada en artistas contemporáneas de la región, del ámbito de la música. Basta con oír algunas de las letras de las canciones de Rebecca Lane (2016), exponente del rap feminista y libertario de Guatemala:

Buscando identidad en una sociedad racista/ La mente colonialista instalada en mi pupila/ El reflejo en el espejo me devuelve lo que creo/ Si no moldeo mi alma/ Yo lo hago en los modelos eurocéntricos, falocéntricos.[...] Quisieron que callara la herencia de mi sangre/ Quisieron que olvidara la violencia a mi madre/ Pero no pudieron quitarnos el fuego interno/ El eterno conocimiento/ Las señales en los sueños/ Por eso defendemos nuestra tierra y sus secretos.

Podemos ver sintetizada esta idea también en la frase de la canción “Tu cintura sin censura”, de la misma cantautora: “Mi cuerpo ha sido territorio ocupado/ por las expectativas que tiene este patriarcado” (Lane, 2013)

Esta nueva conceptualización del cuerpo, como cuerpo situado, cargado de imágenes de la colonización que se instalan en el cuerpo e indisociado del territorio que habita o de los saberes históricos y políticos que en él se inscriben, se aparta de la conceptualización tradicional que rige a partir del siglo XVII a raíz del paradigma cartesiano, en que el cuerpo es visto como máquina, con representaciones en el imaginario social del cuerpo como cuerpo autómatas o cuerpo estatua. El arte es notoriamente transversalizado por este paradigma hasta los siglos XIX y XX. En el arte contemporáneo, y más concretamente desde el siglo pasado, el enfoque corporal cambia y se desmarca del paradigma dicotómico moderno, que plantea por un lado el sujeto como sustancia pensante y por el otro el cuerpo como sustancia extensa. (Montañez, 2016)

Si no hay una escisión entre el cuerpo y el territorio, si entendemos a las personas como un todo, en que la reflexión pasa por el cuerpo y el cuerpo por la reflexión, es claro que sería en extremo difícil, pensar modos de resistencia sin concebir el cuerpo en dichos modos.

Natalia Lecca Silva (2017) reconoce también -vinculado al campo de la danza y más específicamente a la representación del cuerpo ideal promovida históricamente por el ballet o la danza clásica-, cierta dualidad inherente a los cuerpos, en la que por un lado los cuerpos femeninos que bailan asumen estereotipos y normativas hegemónicas, y por el otro logran, a través de la danza contemporánea, resistir.

Este ideal estético de cómo debería ser el cuerpo de la mujer, y sobre todo, cómo debería moverse y qué cualidades son recalçadas (la flexibilidad, la docilidad, la armonía en los movimientos, la ligereza, etc.), no responde pura y exclusivamente a intereses estéticos, sino también a intereses políticos, representativos de la coyuntura social en la cual surgió la danza clásica. Un ejemplo contrario a esto sería la técnica de conducción mutua que está cobrando fuerza actualmente, según la cual no sólo el cuerpo de la mujer es plausible de ser guiado por el hombre, como ocurre normalmente en las danzas de salón clásicas, sino que también se puede dar el movimiento inverso, es decir, que sea la mujer quien guía y sostiene a su partner. Quién guía en la danza decidiendo qué pasos dar, cómo sostener al otro cuerpo, cómo usarlo y qué figuras marcar, no responde necesariamente a cuestiones físicas y anatómicas sino más bien a cuestiones socioculturales que marcan las subjetividades de las personas según el sistema binario de sexo/género, estableciendo qué

cuerpos deben guiar y cuáles deben ser guiados. Y marcando, por tanto, qué potencias corporales podemos (o debemos) desplegar, y cuáles no. Este hecho se naturaliza de tal forma que se inscribe en los cuerpos una idea de lo que se puede hacer según el género y el tipo de cuerpo que limita los movimientos corporales, transformando el imaginario social en una realidad física por el auto-convencimiento de los cuerpos de su no potencia incluso antes de intentar vencer estos límites sociales.

Desde una lectura histórica enfocada en el control de los cuerpos, resulta obvio que el disciplinamiento de los cuerpos, y más específicamente de los cuerpos femeninos, se volvió primordial para ejercer el control sobre la población y poder mantener y reproducir un régimen social patriarcal.

El control social de los cuerpos, o en palabras de Michel Foucault el disciplinamiento del cuerpo, se volvió condición indispensable para el nacimiento del sistema capitalista, traduciéndose en un intento por parte de la Iglesia y el Estado, de hacer de las potencias del individuo la fuerza de trabajo para la reproducción del sistema. (Federici, 2015)

En la ferviente búsqueda de lograr un sujeto que fuese productivo para el sistema económico que se quería implantar, durante los siglos XVI y XVII la burguesía comenzó una batalla contra el cuerpo que ha marcado la cosmovisión del cuerpo humano hasta nuestros días y por tanto debemos tenerla en cuenta para repensar las tensiones que habitan en la imagen de los cuerpos contemporáneos. Siguiendo a Max Weber, Federici (2015) plantea que la reforma del cuerpo es un punto central en la ética burguesa ya que el capitalismo hace de la adquisición, no ya un medio para satisfacer nuestras necesidades sino “el objetivo final de la vida” y por tanto, se vuelve necesario para el engranaje sistémico que perdamos el derecho a cualquier forma espontánea de disfrutar la vida. Es así que el ataque al cuerpo indisciplinado, entendiendo por esto a los cuerpos que reproducían prácticas corporales cuyo fin último era el placer, y que escapaban a la disciplina de trabajo capitalista, se dio desde múltiples dimensiones. Una de ellas fue la legislación social introducida en Inglaterra y Francia a mediados del siglo XVI. Allí se establecía la prohibición de los juegos, sobre todo aquellos que se consideraban inútiles y que debilitaban el sentido de responsabilidad del individuo y la “ética del trabajo”. También se decretaron castigos para la desnudez y para otras formas “improductivas” de sexualidad y sociabilidad. (Federici, 2015)

Este afán de control y forjamiento del cuerpo -especialmente de los cuerpos feminizados- se instauró durante los siglos subsiguientes desde los diversos planos de control social.

Abarcó tanto políticas públicas, como al arte corporal desde la reproducción de un ideal de belleza en la danza prácticamente inalcanzable, así como también, al saber médico.

El control del cuerpo de las mujeres ha sido y continúa siendo estrategia universal del patriarcado sobre la que apuntalar la sumisión. La “histerización del cuerpo de la mujer” no es más que un ejemplo de cómo incluso la objetividad médica pierde rigor frente a una ideología que, diluida en todo nuestro acervo cultural, se apodera del cuerpo de las mujeres, imponiéndole su dominio y autoridad (Carro, 2012, p.162)

En vistas de todo esto, visibilizar nuestros cuerpos -y en especial los cuerpos disidentes al dominio capitalista patriarcal- como primer territorio de lucha, resulta fundamental.

Es sobre esta propiedad paradójica de los cuerpos como receptáculos de diversas tensiones, contradicciones, afectos, emociones, y el arte corporal como vía regia para hacerlas emerger, que se asientan las bases de este trabajo.

El disciplinamiento del cuerpo y la *nueva sensibilidad* del siglo XX en el Uruguay

El disciplinamiento del cuerpo en el Uruguay estuvo encuadrado en lo que, siguiendo a Barrán (1993) se conoce como la sensibilidad “civilizada” o la sensibilidad del Novecientos, que buscaba eliminar los resabios sociales de la época de la “barbarie”. El surgimiento de esta nueva sensibilidad se dio en el marco de la “modernización” del Uruguay, que se caracterizó por seguir una evolución demográfica, tecnológica, política, económica, social y cultural semejante a la de la Europa capitalista. Esta nueva forma de percibir el cuerpo -y querer ejercer el control sobre él- transformó tanto la relación del individuo con la sociedad como la del individuo con sus sentidos.

La vida “civilizada” convocaba al apaciguamiento de las antiguas sensualidades nacidas al calor de las sensaciones olfativas, auditivas y visuales, las apagaba por el aquietamiento de las incitaciones del exterior: la monotonía del color en la ciudad, el “rumor industrial”, los olores fríos y neutros provenientes de la obsesión por la “higiene pública”. Es que la civilización volvió inútiles casi, el olfato, la audición del silencio y la percepción de la gama infinita de los tonos y colores, reservados en adelante a especialistas: perfumistas, músicos y pintores impresionistas. Los uruguayos comunes ya no tenían por qué estar alertas; su vida

no dependía de la percepción inmediata del peligro en el matorral, sino de la reflexión requerida por el disciplinamiento de las pulsiones. (Barrán, 1993, p.17-18)

Podemos ver entonces que el alejamiento o control de las pulsiones y percepciones del cuerpo propio, también significó un alejamiento con la naturaleza, o más bien con aquello del medio circundante que no fuera beneficioso o necesario pura y exclusivamente para la producción económica.

Como destaca Rodríguez (2012), la educación del cuerpo no es más que el efecto de la biopolítica; entendiendo por esto que la voluntad de verdad que se desplegó sobre el cuerpo en este contexto y el hecho de que se transformara en objeto de atención -y concomitantemente en voluntad de saber-, encubría en realidad la voluntad de dominar la naturaleza, mediante un *proyecto civilizador* que encubría el antagonismo entre ciudad y campo, lo rural y lo urbano.

Este cambio social era indispensable, como señala Barrán (1993) para acompañar el modo de producción nuevo que se estaba gestando en el país entre 1860 a 1890, el cambio en la sensibilidad traía aparejadas transformaciones sustanciales en la conducta de la población que ayudaban al establecimiento del nuevo régimen económico, a la vez que la modernización de los modos de producción favorecían la implementación de la nueva sensibilidad en una retroalimentación mutua. Dicha implementación beneficiaba a la constitución de un orden social patriarcal jerarquizado por la burguesía y la Iglesia. Los principales instrumentos de coacción del nuevo orden social fueron el Estado, la Iglesia, la escuela y el Hospital, principales promotores sociales del disciplinamiento del cuerpo y, a la interna de la familia, el hombre como jefe de familia y figura paterna. Así, la principal tarea en esta época de curas, maestros, padres de familia y dirigentes políticos fue establecer el desprecio y castigo al ocio, a la sexualidad, al juego y a la fiesta; se endiosó el trabajo y el ahorro -de dinero y de semen por igual-, y se glorificó el recato del cuerpo dominado. Estos miedos y valores se esgrimieron más que nada contra el niño, el adolescente, el joven, la mujer y las clases populares, siendo estos cuerpos los más vulnerados en esta “reforma moral” (Barrán, 1993).

La obsesión por la higiene fue instalada a partir de una concepción del cuerpo como algo que es plausible de ser controlado y modificado en pos de una vida duradera y productiva en términos materiales, más que de sí mismo. En concordancia con el paradigma de la Modernidad, se veía el cuerpo como algo que se “tiene”, más que algo que se “es” (Montañez, 2016). Además, el combate contra las epidemias llevó a los dirigentes de la sociedad uruguaya a preocuparse especialmente por los cuerpos de las clases populares.

En el caso de la infancia, el ocio fue particularmente vigilado y reprimido por fomentar la imaginación y esta última a todo tipo de “excesos” (Barrán, 1993).

Estas inscripciones que buscan imponerse en los cuerpos y estas lógicas disciplinares desde mi punto de vista conviven hasta hoy en día en nuestros cuerpos, siendo particularmente duras en la producción de subjetividad de las infancias. ¿Cuántas veces hemos escuchado, en un ambiente escolar, frases cotidianas que oprimen el desenvolvimiento de la creatividad y el esparcimiento de niñas y niños? ¿Cuántas veces recibieron nuestros cuerpos el “quedate quieto”, “no juegues ahí que te ensucias”, “andá a hacer los deberes”, “no converses”, y un enorme etcétera? ¿Acaso no pauta la hora del recreo en el niño, al igual que en el caso del trabajador, un momento limitado con reglas pautadas para su esparcimiento, estableciendo que no debe darse de cualquier forma ni en cualquier momento?

En este marco disciplinar, otro de los cometidos del nuevo orden social del Novecientos, fue la separación de la población según el sistema binario de sexo/género, que la época de la “barbarie” había permitido convivir. Tanto en el hogar y las reuniones familiares como en los espacios públicos, hombres y mujeres comenzaron a tener espacios y actividades separadas. Incluso durante el Carnaval -a pesar de que algunos “excesos” y tradiciones que se daban en este periodo en la época de la “barbarie” fueron reprimidos- que seguía siendo la festividad de las “grandes transgresiones”, en los coches de desfile de la alta sociedad iban hombres y mujeres separados, y apenas se cruzaban por un fugaz momento en el corso, cuando los jóvenes se subían a cortejar a las mujeres. (Barrán, 1993)

Esta separación de los sexos no fue ingenua, y mucho menos inocua, produciendo sensibilidades y subjetividades diferentes en ambos géneros; socialmente habían roles diferenciados para hombres y mujeres, y estos roles y modos de comportamiento distintos en mujeres y hombres eran, una vez más, funcionales al sistema que se pretendía imponer y que de a poco iba cobrando cada vez más fuerza.

De los sexos separados se pasó, lo hemos visto, a los sexos enfrentados. Dentro de esta cultura patriarcal y burguesa ese enfrentamiento sólo podía concluir en la mujer dominada, es decir, convertida en subalterna del padre, el esposo o el hermano mayor.

[...] Inmersa en esta cultura masculina, la mujer del Novecientos creó su sensibilidad y entendió su femineidad como una mezcla en dosis iguales de puerilidad, virtud y romanticismo, un reinado del sentimiento ingenuo que excluía, en los paradigmas al menos, toda alusión a la sensualidad. (Barrán, 1993, p.153)

Primaba en esta época una necesidad de control de los cuerpos de las mujeres, que resultaba vital para que no se tambaleara el poder masculino patriarcal, que era al fin y al cabo lo que sostenía o, más bien, según el cual se estructuraron los modos de producción capitalistas y los espacios de poder. A la necesidad de control de los cuerpos se imponía la necesidad de control de la sexualidad, por lo cual la satisfacción de los placeres sexuales comenzó a vivirse con culpa, sentimiento que se erigió como diferencia fundante entre la nueva sensibilidad “civilizada” y la “barbarie” anterior. Pero, particularmente, fue la sexualidad y el placer femenino lo que se reprimió e invisibilizó con mayor ahínco, ya que el reconocimiento del deseo sexual femenino y su papel activo dentro de la relación sexual podía una vez más, poner en duda la supremacía masculina que desde los lugares de poder se procuraba naturalizar.

La “civilización” burguesa, por último, creó su imagen del deseo sexual femenino, el que se definía por una negación: la mujer era un ser pasivo, un “*vaso de carne*” que el hombre llenaba.

El burgués negó la necesidad femenina del placer porque, en primer lugar, temía al placer femenino y lo juzgaba como potencialmente devorador, según ya hemos visto; y en segundo lugar, porque su pasividad, de ser interiorizada por la mujer, la volvería más sumisa, casta y fiel como esposa.

Fueron así convocados todos los miedos, el del macho a ser sobrepasado por la hembra, y el del esposo a ser engañado por su consorte. No era para menos, pues se trataba pura y simplemente de determinar quién ejercía el poder en la sociedad, si el hombre o la mujer, ya que aquella cultura no percibía la posibilidad de compartirlo. (Barrán, 1993, p.170-171)

Este disciplinamiento de los cuerpos que se comenzó a implementar a comienzos del siglo pasado con su correspondiente repercusión en la subjetividad de las y los uruguayas/os y sus cuerpos, con resabios de inscripciones corporales y afectivas que persisten hasta nuestros días, transversalizó como hemos visto, todas las esferas del orden social e individual, y como tal, sostengo que tuvo su concomitante influencia en las manifestaciones artísticas corporales. En este sentido, concuerdo plenamente con Cifuentes (2008) cuando establece que:

La danza por su condición de obra de arte o simplemente por su presencia en la sociedad como manifestación humana es un retrato de época, en ella se advierten las distintas mentalidades del hombre en el tiempo, es un documento vivo que permite al historiador comprender el pasado (pp. 93-94)

A la misma vez que la danza como manifestación artística puede darnos algunas pistas sobre la coyuntura sociopolítica de la época y los aspectos culturales rigentes, también ha sido utilizada como mecanismo de liberación y expansión corporal, forma de vincularse e interactuar con el/la otro/a, y estrategia de enunciación colectiva.

La dimensión política del arte corporal como estrategia de transformación colectiva

Surge aquí una otra cuestión que pretendo abordar, a partir de las reflexiones anteriores; esto es el potencial político del arte y, en esta misma línea, por qué considero necesaria actualmente la apuesta por el arte a través del cuerpo como una estrategia emancipatoria y de transformación colectiva. Para empezar, defenderé la idea de que todo arte es político, ya que es desde la época antigua un evento social que tenía -y tiene- que ver con la participación en la polis y la vida en comunidad. Como dijera poéticamente Nietzsche (1943), haciendo referencia al espíritu dionisiaco del arte: “Cantando y bailando, el hombre se siente miembro de una comunidad superior: ya se ha olvidado de andar y de hablar, y está a punto de volar por los aires, danzando” (p.27). Dicho de otra forma, considero que las expresiones artísticas -y particularmente las corporales o escénicas- han estado ligadas históricamente a las formas de organización social y al encuentro colectivo, sin lo cual, la manifestación artística no se podría dar. El acontecimiento artístico, a su vez, posee un carácter performativo; ya que reproduce cuestiones sociales instaladas pero también las transforma: en el juego entre realidad y ficción, creatividad y realismo o las licencias estéticas en la elaboración de imágenes y formas que pueda tomarse el/la artista, hay una producción de subjetividad que puede plantear una ruptura o más bien una línea de fuga, en lo instalado como real y, por tanto, genera horizontes sociales y culturales nuevos.

Con respecto a las dimensiones del arte y la política contemporáneas, considero que éstas están estrechamente vinculadas entre sí, y posibilitan además la emergencia de un ser integral que no “tenga” un cuerpo, sino que sea un cuerpo, o más bien muchos cuerpos -es parte de la multiplicidad a la vez que la multiplicidad lo compone- porque es en esta convergencia de cuerpos y su interrelación, que el acontecimiento artístico tiene lugar.

Esto tiene su fundamentación teórica a partir de lo que, siguiendo a Rancière (2005) podemos denominar como “arte relacional”. En este, el objetivo principal del arte no es la creación de objetos sino de situaciones y encuentros. Por esto mismo, las posiciones entre espectador y actor (o artista si se prefiere) no son estáticas y distanciadas; muy por el contrario, se da un espacio en el que ambos roles modifican e intercambian sus posiciones.

Este movimiento, característico del arte contemporáneo es ya de por sí político, dando lugar a otros modos de construir espacios y relaciones, permitiendo reconfigurar el territorio material y simbólicamente, y el cuestionamiento acerca de qué tipo de espacios y tiempos están en juego: cómo se divide el tiempo y cómo se habita el espacio. (Ortiz Leroux, 2015)

Al respecto de las facultades del arte para modificar los modos temporoespaciales preestablecidos en el sistema socioeconómico imperante en el que nos hallamos inmersos, Bourriaud (2008) relaciona estas propiedades del arte con el concepto marxista de *intersticio social*, plasmándolas como formas de relacionamiento e intercambio material y simbólico contrahegemónicos.

El intersticio es un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema, integrado de manera más o menos armoniosa y abierta en el sistema global. Este es justamente el carácter de la exposición de arte contemporáneo en el campo del comercio de las representaciones: crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana, favorecer un intercambio humano diferente al de las “zonas de comunicación” impuestas. (Bourriaud, 2008, p.16)

En este punto cabe recalcar que importa, no sólo las propiedades de la obra de arte en sí para la transformación de los modos de relacionamiento sujeto/objeto y espectador/artista, sino también los modos de producción y de recepción del arte, ya que estos pueden cambiar la *cualidad* y la *función* de la obra de arte. Es por esto que desde una perspectiva marxista, el sistema capitalista se alzaría como el principal enemigo histórico de todo trabajo de índole espiritual, intelectual o artístico, al tener por fin primero un utilitarismo extremo que relega a estos campos de producción, a la vez que concomitantemente busca hacer de este tipo de trabajo una mercancía, en otras palabras, transformarlo en capital. (Yañez, 1986)

Estos modos de producción y recepción del arte dan cuenta de determinada coyuntura histórica, social y política, además de decisiones individuales y colectivas de organización social, creando y recreando a través de lo artístico, modos de relacionamiento singulares que cobran sentido enmarcados en un contexto espacio-temporal en concreto. De acuerdo con Bourdieu (2002), se destaca la relación del arte con el/la artista, manifestando aquí una doble direccionalidad en el arte, al guardar el/la artista una relación con la cultura de la cual forma parte que podría asemejarse al “llevar” y “ser llevado”; no teniendo plena conciencia de que la cultura ilustrada, tanto como la cultura inicial que posee, lo posee también a él. Es decir, porque posee cultura, es poseído, sin posibilidad de

escindirse completamente de su coyuntura social, histórica y política. Dicho de otra forma, el autor recalca cómo las manifestaciones artísticas y la creación de quienes las impulsan, están siempre situadas en la cultura de su época. Sin embargo, desde mi perspectiva en la redistribución de las formas ya instaladas, en la modificación del espacio/tiempo, en el arte como intersticio social que trasciende las lógicas utilitaristas de este sistema, se encuentra también la propiedad del arte de transformar estética, relacional y simbólicamente la realidad social.

Por esta razón, parto de la interrogante de si es posible aproximarse desde este campo de saberes artísticos, a una política de la no violencia como forma de resistencia a las lógicas imperantes del sistema socioeconómico global actual. ¿Cuáles serían entonces, en este campo, dichas formas de resistencia? ¿Qué entiendo por política de la no violencia en este contexto? Con esto hago referencia a modos de manifestarse que involucren al cuerpo y también a lo simbólico; siendo nuestros cuerpos-territorios no un instrumento de coacción física sino más bien productores de subjetividad y por tanto, también, desde lo artístico, transformadores de la realidad o coyuntura política en la que están inmersos. Asimismo, me refiero a modos de producción, divulgación y comunicación del arte, que puedan considerarse contrahegemónicos y separados de lo institucional, además de relaciones de poder horizontales y recíprocas entre las/los actores que participan del hecho artístico.

Por política de la no violencia, entiendo todas aquellas acciones que, sin apelar a la coacción o algún tipo de violencia explícita o implícita, resultan en una no-cooperación o reproducción de las violencias institucionales y sistémicas del capitalismo global y los Estados-nación, que mediante ideales como la competencia, acumulación de capital y defensa de la propiedad privada aquejan los valores comunitarios, el cooperativismo y los procesos de liberación colectivos. La no violencia significa también empoderamiento, en tanto se es consciente del poder que reside en lo colectivo. No implica de manera alguna ocupar un lugar de víctima pasiva frente a las injusticias sino que, muy por el contrario, implica alzar la voz colectiva siendo conscientes de la fortaleza con la que pueden resistir nuestros cuerpos-territorio al embate del individualismo y la injusticia social.

Gandhi (2010), a propósito de la resistencia de la India al imperialismo británico, hacía hincapié en el hecho de que optar por un posicionamiento de la no violencia, no significa reconocerse débil o adoptar una postura desde la sumisión sino todo lo contrario, sólo reconociendo la fuerza que radica en el pueblo se puede confiar en los estragos que provocaría para el gobierno la desobediencia civil de un pueblo organizado y convencido de

resistir, sin reproducir lo que él denominaba como “la doctrina de la espada” es decir, la imposición del poder por medio de la violencia.

Siguiendo esta línea, Butler (2017) que adhiere a un posicionamiento político desde la no violencia, plantea la congregación colectiva de los cuerpos como forma de ejercer la voluntad popular y una forma de reclamo no violento hacia las instituciones políticas y públicas, que deben representar al pueblo y por tanto responder frente a las demandas en forma corporal de igualdad en la existencia social y política. Asimismo, recalca al igual que Gandhi, que la no violencia como modo de resistencia no puede ser confundida con un tipo de pasividad, ya que la resistencia implica per se, entrar en un campo de fuerza, y como tal la no violencia constituye un modo estratégico de “resistencia contundente” que se niega a responder de forma violenta a la agresión que intenta combatir o, dicho de otras palabras, se rehúsa a reproducir las estrategias y lógicas de aquello que combate. Para esto es primordial una responsabilidad ético-política que apueste a las producciones no violentas de la fuerza, como forma de resistencia a los modos imperantes.

Butler y Athanasiou (2017), al respecto de qué posibilita una responsabilidad política, expresan:

El dilema de ser conmovido por lo que uno siente, ve y entiende es siempre uno en el que se encuentra al sí mismo transportado hacia cualquier lado, hacia otra escena o hacia un mundo social donde uno ya no es el centro. Y esta forma de desposesión es constituida como una forma de receptividad que da lugar a la acción y a la resistencia, a ese aparecer uno con otro, con otros, en un esfuerzo que demanda el fin de la injusticia. [...] Así que realizamos la pregunta de cómo convertirse en desposeído del yo soberano y entrar en formas de colectividad que se oponen a las formas de desposesión que sistemáticamente echan por la borda poblaciones enteras de los modos de justicia y pertenencia colectiva”. (p. 13)

Si bien no pretendo responder a esta pregunta, por demás compleja, ni creo que tenga una respuesta única y definitiva, me interesa destacar el arte corporal como medio que tienen los cuerpos de interconectarse de maneras diversas e indeterminadas, un estar juntos que posibilita la emergencia de algo único e irreplicable que no sólo depende de todas y cada una de las personas que lo compongan sino que surge del encuentro y sólo en él puede tener lugar. Los cuerpos se funden en una composición que son ellos mismos, a la vez que ya es otra que los trasciende, y es en este acontecimiento que tiene lugar la posibilidad de otros modos de subjetivación que considero implican un corrimiento o una desposesión del “yo soberano”.

Artes escénicas en la historia contemporánea uruguaya:
La danza como política estatal de disciplinamiento y la danza como resistencia o
emergencia de nuevas subjetividades.

Si consideramos la premisa de que la danza es, como he sostenido anteriormente, un medio por el cual se pueden visibilizar diferentes procesos históricos, hechos culturales e inscripciones sociales en los cuerpos -aunque su potencia no se limite a eso y dé cuenta también de lo emergente o de lo nuevo, teniendo en este sentido algo de incapturable- podríamos analizar procesos sociales puntuales mediante un breve recorrido por algunos registros de la historia de la danza en el Uruguay y los modos en que se desarrollaron diferentes manifestaciones artísticas. En este sentido, entiendo que cualquier registro formal que pretenda dar cuenta del fenómeno de la “danza uruguaya” sería un registro parcializado que puede volverse un acto autoritario mediante una visión totalizadora que tienda a legitimar una idea de danza uruguaya frente a otras posibles.

Pretendo que dicho análisis dé cuenta además, de una perspectiva de género, partiendo de la base de que las manifestaciones artísticas en los diversos campos del arte llevadas a cabo por cuerpos de mujeres y disidencias han sido a lo largo de la historia invisibilizadas o menospreciadas, como señala Pérez Buchelli (2019) al hablar sobre las artes visuales:

[...] en la historiografía sobre las artes en Uruguay y, sobre artes visuales en particular, la presencia de las prácticas artísticas realizadas por mujeres se ha insertado de manera compleja en los abordajes sobre el campo artístico y cultural, al haberse construido discursos centrados preferentemente en artistas clasificados como varones. No obstante, investigaciones han puesto de manifiesto la relevancia de la producción artística femenina latinoamericana en el desarrollo de la historia del arte, a través de una relectura de sus aportes y al abrir discusiones y debates que anteriormente habían permanecido invisibilizados. (p. 26)

Desde un punto de vista oficial, haciendo referencia con esto a lo reconocido a nivel institucional o estatal, podemos situar los inicios del campo de la danza en nuestro país en el siglo XIX, cuando Montevideo comenzó a integrar circuitos regionales e internacionales de exhibición del ballet, con las presentaciones de artistas y elencos de las principales compañías que realizaban giras internacionales.

A comienzos del siglo XX hubo por la capital del país diversas funciones de artistas de la danza y elencos de proyección internacional, como fueron los Ballets Rusos dirigidos por Sèrge Diaghilev (en 1913 y 1917) y la Compañía de Ana Pavlova (en 1919 y 1925). En el año 1935, se creó por iniciativa estatal el Cuerpo de baile del Servicio Oficial de Radiodifusión Eléctrica (SODRE) (Pérez Buchelli, 2019). Desde una perspectiva histórica, estos inicios con el ballet clásico como principal disciplina artística profesional, se dieron en paralelo al proceso de establecimiento de la sensibilidad del Novecientos o sensibilidad “civilizada” que plantea Barrán (1993). ¿Por qué elijo entretener el proceso instauración de la sensibilidad “civilizada” en el país con el auge de la danza clásica como disciplina artística reconocida a nivel estatal? -Dos fenómenos que a primera vista, no parecen tener relación-. En primer lugar, como expuse anteriormente, no debemos olvidar que las expresiones de los diferentes lenguajes artísticos tienen un anclaje en la situación sociohistórica de la que forman parte. En segundo lugar, me parece interesante que el proceso de disciplinamiento del cuerpo en el Uruguay haya sido inmediatamente anterior a la creación del SODRE, por el cual el Estado busca capturar, enmarcar, difundir y legitimar ciertas formas de hacer danza; y a su vez contemporáneo a la llegada al país de los Ballets Rusos. Siendo el ballet clásico un lenguaje artístico que disciplina el cuerpo en función de intereses estéticos y fisicalidades que deben ser alcanzadas de acuerdo a una concepción estética que no permite grandes modificaciones en las posiciones clásicas, y por la cual, de acuerdo con Lecca Silva (2017) podemos decir que se ha reproducido un ideal de femineidad necesario para el dominio masculino.

Siguiendo esta línea argumentativa, me gustaría en este punto pegar un salto histórico, abrupto pero necesario para lo que busco exponer en estas líneas, hacia mediados de la década del setenta, adentrándonos en el periodo de la última dictadura cívico militar que aquejó al país entre 1973 y 1985. Concretamente, propongo viajar en el tiempo hasta 1975, año que el régimen catalogó como el “Año de la orientalidad”. Desde este año hasta 1979, el régimen dictatorial extremó el sistema de vigilancia y control de la población por parte del Estado y sus agentes. En el caso del arte, un dato importante a recordar aquí es que durante este periodo existía la “Comisión de Censura”, encargada de determinar cuáles expresiones artísticas podían presentarse públicamente y cuáles no.

Es precisamente en 1975 que se produjo la creación de la Escuela Nacional de Danza, dentro del MEC. Allí, el estudiantado era seleccionado mediante una prueba de admisión, lo que hacía que la escuela a pesar de ser pública tuviera un carácter elitista. Además las únicas formas de danza impartidas eran el ballet y la danza folclórica. (Pérez Buchelli, 2015)

El incremento de la censura y el control de la población, unido a la necesidad de propaganda de lo que dieron en llamar “Proceso de Reorganización Nacional”, así como a la promoción de subjetividades que sustentaran el régimen como forma de gobierno indispensable para salvaguardar la Nación, estimularon el *deber ser patriótico* con un modelo único y acotado de lo que significaba el ser oriental. Esto me resulta de especial relevancia puesto que los discursos sobre el cuerpo en este contexto histórico son indisociables de la construcción de una moralidad nacional o patriótica. Muchas formas de participación e intercambio colectivo fueron censuradas, a cambio se estimuló la celebración de fechas patrias que fomentaban esta moralidad nacional y el ser oriental, como forma de conservar las “verdaderas tradiciones” y la “esencia” nacional por sobre las influencias extranjeras (Bailón Goday, 2007). En esta identidad nacional reducida a lo que el régimen consideraba correcto y propio del país, lo foráneo era visto como una amenaza cultural al territorio y, en esta línea, la danza folklórica rescataba las raíces culturales de la “patria”. Esta vinculación de la danza folklórica con la identidad nacional que se buscaba promover desde el régimen, no era algo propio de la danza en sí; no hay que olvidar que el folklore mal llamado uruguayo no responde a las fronteras establecidas por un Estado-nación, sino que es una manifestación artística que surge en una región con rasgos culturales en común y, como tal, está muy hermanada a danzas folklóricas de los países vecinos, como ser Brasil y Argentina.

Por todo lo expuesto y basándome en el análisis histórico que desarrolla Pérez Buchelli (2015) sobre la institucionalización de la danza en este periodo, creo que este tipo de baile en este contexto, dice mucho del régimen que se intentaba defender, en una etapa del país en la cual el gobierno buscaba promover el nacionalismo, con ideas sumamente cerradas y escuetas de los diferentes rasgos identitarios de la población. De igual forma, resultaba de vital importancia para el régimen el control de los cuerpos y la disciplina y, al igual que el reconocimiento que tuvo a principios del siglo XX luego de instaurada la nueva sensibilidad del Novecientos, el ballet cobró especial relevancia a nivel estatal. Como sostiene Pérez Buchelli (2015), el ballet implica en niñas/os la adquisición temprana de una disciplina de alta rigurosidad, y un control/vigilancia sobre los cuerpos de carácter prescriptivo. De esta manera, esta danza al ser institucionalizada integraba la política cultural que buscaba legitimar la dictadura, siendo un estilo de baile hegemónico en concordancia con la coyuntura política de la época. A su vez, la danza folklórica se vinculaba con aspectos nacionalistas y patrióticos, sin ser casual que esta escuela se enmarcara, precisamente, en el “Año de la orientalidad”.

Si volvemos unos años más atrás, encontramos otros hitos históricos del arte uruguayo y sus formas de resistencia, como lo fue en el año 1963 la ocupación de la sala de exposiciones del Subte Municipal por parte de los “plásticos contemporáneos”. La razón estuvo vinculada a tensiones y disputas entre las corrientes conservadoras y las corrientes artísticas emergentes. Concretamente, fue una protesta contra el predominio de estas tendencias conservadoras en las políticas culturales públicas, que no daban espacio para el cambio artístico y la diversidad de movimientos que estaban apareciendo en el medio.

Esta ocupación, si bien no remite particularmente al ámbito de la danza, me parece que marcó un hito en la historia artística reciente del país, primero por plasmar las tensiones que caracterizaron al arte de dicha época en cuanto a corrientes artísticas y enfoques, y segundo y aún más importante, porque dio nacimiento a un sindicato de artistas, la UAPC, que consolidó la acción colectiva y se mantuvo activo hasta los primeros años de la década del setenta. (Pérez Buchelli, 2019)

Centrándonos en la danza, en este periodo la disciplina comienza a abrirse a una transición entre la tradición modernista y las búsquedas posmodernistas que conocieron su auge en los años 80'. Aparece la crítica heredada de la vanguardia estadounidense, que buscó abrir más las producciones artísticas al campo de la cultura popular:

Los artistas más jóvenes que tuvieron intensa actividad en los sesenta procuraron integrar el arte con la vida a través del uso del espacio público como terreno artístico, para conjugar esta con el trabajo creativo en comunidades, la búsqueda de transgresiones a lo previamente establecido y la exploración en la expansión en la libertad individual y colectiva (Pérez Buchelli, 2019, p.109)

Esta vanguardia que marcó un antes y un después en la vida artística del país, y particularmente en las artes escénicas contribuyó a la conformación de una contracultura con una dimensión política muy marcada, en la que al vincular la vida y la creación en comunidades, se propiciaron cambios en los modos de producción del arte, al intentar organizarlos de forma horizontal y comunitaria.

Estos cambios en los modos de producción del arte nos acercan nuevamente al concepto de *intersticio social*.

A su vez, al afectar el entramado de relaciones humanas que lo componen y el espacio público en el cual se da, se separan de la división jerárquica artista/pueblo que primaba hasta ese entonces en los modos institucionalizados de exposición artística, posicionándose en una dimensión política cuya prioridad parece ser la exploración y redistribución de las formas estéticas así como de las relaciones que las posibilitan. Vemos

aquí una apuesta a la capacidad del arte de incidir en la vida individual y colectiva, y por tanto, a la vertiente política del arte que deviene vida a la que aludía Ranciere:

El replanteamiento de Ranciere en la dimensión arte-política se ubica entonces en el potencial de ambas dimensiones para construir espacios y relaciones, para reconfigurar el territorio material y simbólicamente, y para replantear los aspectos temporales asociados a lo anterior. (Ortiz Leroux, 2015, p.4)

Asimismo, también entró en cuestión la imagen del cuerpo del bailarín. Aquel cuerpo que tradicionalmente debía mostrarse como “virtuoso, estrenado y espectacular” ahora surgía de la experiencia fenomenológica de intérpretes y público; presentándose como un cuerpo cotidiano con un tono muscular más bajo, que se movía en función del espacio y de los encuentros singulares que allí se daban (Pérez Buchelli, 2019). En este punto podemos notar una inflexión con respecto a los cuerpos danzantes institucionalizados en la Escuela Nacional de Danza del MEC a partir de 1975, los cuales debían cumplir con ciertas aptitudes físicas que les destacara del resto de la población, evaluadas mediante la prueba de ingreso.

Como expresa Pérez Buchelli (2015), en la transición entre la década de los setenta y la primera mitad de los ochenta, emergen muchos colectivos artísticos vinculados a la danza, varios de ellos como grupos independientes y colaborativos entre sí -tanto dentro de la comunidad de la danza como colaborando con otras manifestaciones artísticas-, con escaso apoyo institucional. Esta capacidad organizativa y autogestionada por fuera de los márgenes institucionales que tenían los colectivos de danza, no es exclusiva de esta época, si bien fue entre estas décadas que cobró especial relevancia:

Uno de los elementos que resultaron más interesantes del fenómeno de la danza moderna y contemporánea en los años de la dictadura es la capacidad de organización colectiva de manera independiente. El desarrollo al margen de la institucionalidad pública ha sido una constante desde su surgimiento en Montevideo en la década del cincuenta, por lo que la danza escénica ha existido a través de la práctica de personas individuales que han debido agruparse informalmente para desarrollar su arte. (Pérez Buchelli, 2015, p.135-136)

De esta época, en la primera mitad de la década del setenta, me interesa resaltar, como ejemplo de la corriente de vanguardia de jóvenes artistas que buscaban ir contra lo establecido, al Grupo de Danza Montevideo que coordinó la bailarina Graciela Figueroa entre 1971 y 1973. Como expresa Pérez Buchelli (2019), éste fue un colectivo artístico

solidario integrado por mujeres y hombres del campo de la danza y el teatro, que mostró otros modos de subjetividades artísticas y políticas que también se respiraban en esta época convulsionada del continente, y que buscó nutrirse de la diversidad de nacionalidades en su composición (contó con artistas no sólo de Uruguay sino también de Venezuela y Chile), así como de la circulación regional del propio colectivo, ya que se fundó en Montevideo pero luego estuvo dos años radicado en Chile. Elijo hacer énfasis en este colectivo, por ser un colectivo que se gestó a partir de relaciones dialógicas y horizontales de artistas, sin pertenecer a ninguna institución pública o privada, proponiéndose nuevas formas de estructurar las relaciones con el público y, además, desobedecer mandatos sociales sobre género y juventud:

Estos jóvenes que se expresaban performativamente desde las artes de acción, la *performance* y las artes del movimiento asaltando el espacio público podían ser vistos como “raros” dado que, a diferencia de las convenciones y normativas sociales, vivían en comunidad, exploraban sexualidades disidentes, se saludaban en público con besos en la boca, bailaban en espacios públicos a través de acciones coreográficas que desafiaban las tradiciones de movimiento de la danza, interpelaban lo convencional teatral, realizaban performatividades diversas ejerciendo roles de género no normativos y promovían la espiritualidad individual. En la vida y en el arte este grupo no buscaba ejercer representaciones de género tendientes a distinguir entre roles femeninos y masculinos. Todos ellos, tanto hombres como mujeres se vestían, peinaban y movían de manera indeterminada e impugnaban con sus prácticas los mandatos hegemónicos, economicistas y capitalistas. (Pérez Buchelli, 2019, p.128)

En un análisis más abarcativo de la misma época, siguiendo a Pérez Buchelli (2019), podemos notar que en 1977 comienzan a aparecer más actividades artísticas y culturales que a diferencia del ballet institucionalizado dos años antes, no adscribían a la propuesta dictatorial. En el ámbito de la danza se realizan los primeros festivales anuales (“Ciclos coreográficos”) de los Grupos de Danza independientes en el Teatro Anglo (llamados Consejo Uruguayo De la Danza, Grupos Uruguayos de Danza y Grupos de Danza del Uruguay, consecutivamente a lo largo del periodo), que se realizaron hasta fines de los ‘80. Como estrategia de resistencia al régimen, la bailarina y coreógrafa uruguaya Cristina Martínez, en una entrevista sobre esta época, hace alusión al frecuente uso de la metáfora, produciendo imágenes simbólicas con la complicidad del espectador/a. En el “Ciclo Coreográfico 1984” de Grupos de Danza del Uruguay, cobró fuerza la utilización de música popular con vinculación a la canción de protesta de izquierda, tal como los trabajos

coreográficos del Taller “Mouret”, utilizando canciones de Mercedes Sosa como vehículo expresivo (Pérez Buchelli, 2015). Así, el canto popular, que tenía raíces folklóricas, se transformó en un elemento más de respuesta social frente a la dictadura, con lo cual el simbolismo que posibilita lo artístico, se orientó también, según de qué artista proviniera, como resistencia a la censura. Los colectivos de danza no fueron ajenos a esto, sino que explotaron el potencial simbólico y resistencial del arte, posicionándose políticamente tanto en las obras en sí como en las formas de organizarse y relacionarse que sin duda eran, por estar al margen de lo institucional y en periodo de censura, contrahegemónicas.

Vinculado a estas formas disruptivas de organizarse, este año también aparece en escena el grupo “Babinka”, cuya peculiaridad era que tenía una conformación sin jerarquías y solían presentarse en espacios públicos, lejos de los escenarios. Este ciclo en particular, fue denominado por la periodista y crítica de danza Isabel Gilbert como una “Primavera Danzante”. En este mismo año, los “Grupos de Danza del Uruguay” comenzaron a trabajar en coordinación con la “Coordinadora de Trabajadores del Arte”, organización que nucleó a artistas de diferentes disciplinas (teatro, música, plástica, danza), contribuyendo con el movimiento político y social de la época, en la organización de movilizaciones que incluían manifestaciones artísticas (Pérez Buchelli, 2015).

El recorrido por algunos hitos de la historia de la danza en Uruguay, y sobre todo en lo que refiere al último periodo aquí expuesto, persigue el fin de abrir la reflexión en torno a las posibilidades de resistencia que se dieron desde el cuerpo y el arte en nuestro país, utilizando estos dos aspectos que componen al ser humano y que por esta razón atañen al campo de la psicología. Estos modos de relacionarse y organizarse por fuera de lo institucional, las redes solidarias y dialógicas entre artistas de diversas disciplinas, la ruptura con el estereotipo que se promulgaba hasta esa época de cómo debía ser un bailarín/a según cánones estéticos arcaicos, el cuestionamiento a los modos jerárquicos establecidos y a los mandatos de género, fueron formas de resistencia a los modos establecidos, así como abrir el camino a otras formas de relacionamiento y de construcción de subjetividad con la ciudadanía.

(...) Un cuerpo
sostenido en otro cuerpo se vuelve una casa.
Claudia Masín, *Lo intacto*, 2017.

Consideraciones finales

El presente trabajo, persiguió el cometido de reflexionar en torno a la idea de los cuerpos como cuerpos-territorio, y a la danza como expresión humana de producción de subjetividad.

Las formas instituidas y emergentes de hacer danza, parten del modo en que concebimos los cuerpos y qué potencias reconocemos en ellos. Esto influye en nuestra subjetividad, en nuestros modos de vincularnos con el/la otro/a, y por tanto en el medio que habitamos y nos habita. Nuestra mirada está transversalizada por factores socioculturales, políticos, de género y regionales y es desde esta perspectiva situada, que aprehendemos nuestro entorno. La necesidad de deconstrucción y reconocimiento de estos factores que nos transversalizan es imprescindible para poder generar otros modos de concebir, percibir y hacer con los cuerpos, así como otras formas de vincularnos corporalmente que trasciendan las obligaciones impuestas por el sistema capitalista heteropatriarcal.

Las concepciones que históricamente el mundo occidental ha tenido sobre el cuerpo, influyen hasta hoy día en nuestra forma de pensarnos y auto reconocernos. La historización en este aspecto abre la puerta a la construcción de nuevas acciones sobre el bagaje teórico-filosófico que ya acarreamos, y también a la investigación de otras concepciones filosóficas y epistemológicas del cuerpo posibles; como epistemologías situadas, decoloniales y feministas que permitan la emergencia de nociones tales como la de cuerpo-territorio.

La filosofía occidental estableció la escisión cuerpo/mente, comprendiendo ambos conceptos como entes separados y casi antagónicos. Según pudimos ver, esto encuentra sus orígenes ya en la Antigua Grecia, con postulados como los de Platón, para evolucionar luego a las concepciones seculares y mecanicistas del cuerpo del modelo cartesiano, que sirvieron de sustento para las políticas de disciplinamiento en las sociedades modernas. En la jerarquización de la mente sobre el cuerpo en pos de una racionalidad que haga a los sujetos productivos en términos de trabajo en las sociedades capitalistas, hemos ido perdiendo la conexión con la corporalidad. Dicha corporalidad ha sido silenciada y reprimida, particularmente con el disciplinamiento, en el que se promovió un cuerpo abnegado, dominado, sometido a la racionalidad y el trabajo, en detrimento de la

satisfacción de placeres. Volver el énfasis al cuerpo como un todo, con una mirada integral que supere el binomio cuerpo/mente con la primacía de la racionalidad, ha sido una de las búsquedas de este ensayo. Más que lo racional por un lado y el cuerpo como cúmulo de pasiones, placeres y sentires por el otro, quiero resaltar lo que Galeano (1998) dió en llamar “sentipensar” o “sentisaber”:

¿Para qué escribe uno, si no es para juntar sus pedazos? Desde que entramos en la escuela o la iglesia, la educación nos descuartiza: nos enseña a divorciar el alma del cuerpo y la razón del corazón.

Sabios doctores de Ética y Moral han de ser los pescadores de la costa colombiana, que inventaron la palabra *sentipensante* para definir el lenguaje que dice la verdad. (p.107)

Este sujeto descuartizado al que hace referencia Galeano, nace de una idea de racionalidad que desconecta, fragmenta, segmenta y nos aleja de nuestros cuerpos, o más bien, de la conciencia de nosotras y nosotros mismos como seres que sienten y se interrelacionan, y a partir de ahí piensan, crean, reproducen y transforman.

En los tiempos que corren, pululan las subjetividades sustentadas en la idea de seres atómicos como seres aislados, apáticos en relación a lo colectivo, por lo que se vuelve urgente la reflexión en torno a cómo las concepciones neoliberales actuales impactan en nuestros cuerpos. Como expresa Berardi (2003), esto no sólo tiene que ver directamente con el sistema económico sino también con la hipermediatización de esta sociedad de la información en la que nos encontramos, la cual genera una sobrecarga de experiencias e imágenes que terminan en la banalización de las mismas, banalizando así las violencias que pueda sentir el cuerpo del otro. Esto se traduce en la ausencia de compasión típica de las ciudades de la modernidad tardía, lo que desemboca en una enfermedad psíquica: al no poder reconocer al cuerpo del otro como “coextensivo al nuestro”, vamos perdiendo la capacidad de sentir nuestro propio cuerpo. Es por esto que se vuelve de suma importancia apostar a las conexiones colectivas también desde los cuerpos; el contacto persona a persona se vuelve indispensable para el reconocimiento de sí y del otro, entendiendo el cuidado de los demás cuerpos y la coexistencia como micro-revolución, o más bien como recombinação de los modos de existencia. En esta Era de los cuerpos dormidos, sólo conectando corporal y sensitivamente con el resto podemos reconectarnos con nuestra propia sensibilidad:

Nuestro cuerpo no es más que un terminal del continuo viviente de la humanidad, así que no podemos dejar de sufrir por el sufrimiento del otro, a menos que matemos en nosotros mismos cualquier sensibilidad. (Berardi, 2003, p. 186)

Sin embargo, vivimos en un mundo con diferentes concepciones políticas y sociales en tensión constante, y es en este territorio colonizado, mestizado e históricamente saqueado que habitamos, donde esta tensión se vuelve particularmente notable. Por un lado, se erige un modelo de sujeto importado de los países denominados desarrollados, basado en los principios de autosuficiencia e independencia, producto de una organización social que promueve el individualismo, la acumulación de capital y el bienestar personal por sobre lo colectivo; por el otro, la herencia comunitaria de los pueblos originarios, y la historia de crisis, violencias sociales, precariedad y pobreza, que nos ha enseñado a tejer redes comunitarias, crear formas alternativas de economía, agrandar la familia y las ollas populares. En fin, a apostar al cooperativismo y al bien colectivo como forma básica de supervivencia, y por lo tanto, a un sujeto indisoluble de su entorno y sus vínculos.

Actualmente, al avance a nivel global del modelo de sujeto ensimismado y desvinculado de su entorno, se oponen perspectivas regionales ecológicas del sujeto, y con ellas persisten otras maneras de ser/estar en el mundo que entienden al apoyo mutuo y al bienestar colectivo como necesarios para el desarrollo pleno de todas las personas y sus comunidades.

En esta línea, pensar el arte corporal como proceso colectivo de resistencia, es pensar en modos que desde la política de la no violencia creen puentes en otras direcciones, vericuetos que como acciones micropolíticas abran espacio a otros relacionamientos posibles, a otras formas de habitar nuestros cuerpos, considerándolos como cuerpos-territorio y generando de tal modo, una conciencia del cuidado de sí, de los otros y de los territorios que habitamos y nos habitan. Esta visión del arte como saber colectivo e intersticio social entra en tensión con las lógicas del capital y del sistema globalizado, que tienden a subsumir todo a los modos de producción y reproducción del sistema capitalista. Sobre esto concuerdo con Berardi (2003) en que “La naturaleza, el cuerpo humano y los productos del saber colectivo no pueden ser sometidos a un régimen de propiedad privada, sin que queden reducidos a mera herramienta al servicio de un fin ciego, el beneficio privado” (p.139) El universo simbólico se compone de diversas tensiones que se disputan entre sí la producción de sentido, con lo cual se vuelven indispensables aquellos espacios que se apartan de una lógica utilitarista y mercantilista exclusivamente, que reconocen al hombre como ser gregario en tanto tiene una interdependencia con sus

pares como especie, y en los que prevalecen valores cooperativistas y solidarios. Estos espacios dan lugar a otras formas de producción de subjetividad, siendo el arte una de ellas.

Como notamos en estas páginas, en la historia reciente de nuestro país ha habido movimientos y colectivos artísticos que buscaron modos alternativos de decir y hacer con el cuerpo, trascendiendo los modelos hegemónicos de cómo hacer danza y utilizando su arte como forma de enunciación ético-política. El acontecimiento artístico puede establecer nuevos espacios comunicativos y relacionales entre artistas y público, en los que se dé un vínculo recíproco de mutuo aprendizaje y configuración, así como también puede servir de denuncia de violencias estatales e injusticias sociales. A nivel regional, como ejemplo actual de formas de denuncia colectiva desde el cuerpo, podemos tomar la performance creada en base a la canción del colectivo feminista Las Tesis, conocida como “Un violador en tu camino”. Esta canción, cuya letra recoge proposiciones feministas a partir de las violencias de género que mujeres y disidencias sufrimos a diario, tomó el espacio público por primera vez el 25 de noviembre de 2019 en Chile, con una coreografía que entre otras cosas denuncia simbólicamente delitos sexuales, métodos de tortura y el abuso policial en detenciones arbitrarias durante las protestas sociales de ese mismo año, y señala de forma contundente al Estado y al sistema patriarcal como responsables de la impunidad.

Estas manifestaciones artísticas, políticas y sociales competen a nuestro quehacer profesional, si entendemos a la psicología como forma cultural que se inscribe a su vez en otras formas culturales, lo que hace que esté transversalizada por toda la diversidad de ciencias humanas y expresiones sociales, trascendiendo la oposición alma/cuerpo e individuo/sociedad (Foucault, 1965). Todo lo que compone al sujeto y su aparato psíquico, así como lo que refiere a la relación de este con el entorno, atañe al campo de la psicología, con lo cual el arte es una dimensión ineludible para nuestra disciplina. ¿Cómo es, entonces, que no cobra mayor relevancia en nuestra institución? ¿Acaso no habría que incorporar las artes en las aulas de psicología o en el quehacer psicológico así como en la indagación sobre la producción de subjetividad? ¿Dónde quedan los cuerpos? ¿Cómo resisten y persisten los cuerpos hoy día? ¿Nos visibilizamos en nuestra profesión como organismos vivos y en constante movimiento, como cuerpos-territorio en donde convergen múltiples disputas, múltiples opresiones, a la vez que múltiples afectos y potencialidades singulares y colectivas?

Referencias bibliográficas:

- Bailón Goday, M. (2007) 1975: año de la orientalidad - el cuerpo/moral en el proceso de reorganización nacional. *ETD - Educação Temática Digital*, 8, 290-313.
Recuperado de: <https://www.ssoar.info/ssoar/handle/document/7390>
- Barone, C. (2018) *La danza contemporánea como disciplina artística y como práctica terapéutica. Reflexiones acerca de la danza contemporánea, desplegada en su potencia creadora, transformadora y terapéutica en relación con la psicología* (Trabajo Final de Grado). Universidad de la República, Montevideo.
- Barrán, J. P. (1993) *Historia de la sensibilidad en el Uruguay. Tomo 2: EL DISCIPLINAMIENTO*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- Berardi, F. (2003) *La fábrica de la infelicidad. Nuevas formas de trabajo y movimiento global*. Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado de: <https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/La%20f%C3%A1brica%20de%20la%20infelicidad-TdS.pdf>
- Bourriaud, N. (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Butler, J. (2017) Vulnerabilidad corporal, coalición y la política de la calle. *Nómadas*, 46, 13-29. doi: 10.30578/nomadas.n46al. Recuperado de: http://nomadas.ucentral.edu.co/nomadas/pdf/nomadas_46/46-1B-vulnerabilidad-corporal.pdf
- Butler, J. & Athanasiou, A. (2017) *Desposesión: lo performativo en lo político*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora.
- Carro, S. (2012) La danza de las furias. Trabajo presentado en el Congreso Internacional De la Asociación Universitaria De Estudios De Las Mujeres: Más igualdad, redes para la igualdad (pp.161-167). Sevilla: Arcibel.
Recuperado de:

<https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/54268/Pages%20from%20congresoAUDEM-17.pdf;jsessionid=4E8932233FBCEF06847451A3E3A0613A>

Cifuentes, M. (2008) Acercamientos y propuestas metodológicas para el estudio histórico y teórico de la danza. *Aisthesis* (43), 85-98

Cruz, D. (2016) Una mirada muy otra a los territorios-cuerpos femeninos. *Solar*, 12 (1), 35-46. doi: 10.20939/solar.2016.12.0103. Recuperado de <http://revistasolar.org/wp-content/uploads/2017/07/3-Una-mirada-muy-otra-a-los-territorios-Cuerpos-femeninos.-Delmy-Tania-Cruz-Hern%C3%A1ndez.pdf>

Colectivo Miradas Críticas del Territorio desde el Feminismo (2017) *Mapeando el cuerpo-territorio. Guía metodológica para mujeres que defienden sus territorios*. Quito: CLACSO. Recuperado de <https://miradascriticadeltorriodesdeelfeminismo.files.wordpress.com/2017/11/mapeando-el-cuerpo-territorio.pdf>

de Castro, M. (2016) A filosofia e o pensamento do corpo. En M. C. Monteiro y Guillermo Giucci (Ed.), *Desdobramentos do corpo no século XXI* (15-37). Rio de Janeiro: Caetés.

Foucault, M. (1965). Filosofía y Psicología. Entrevista entre Alain Badiou y Michel Foucault. Recuperado de <https://vimeo.com/46111294>

Foucault, M.(1984) *Historia de la sexualidad 2: El uso de los placeres* (Vol.2). Ciudad de México: Siglo XXI.

Foucault, M. (1992) *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

Freiria, M. (2016) *EDUCAR CON EL CUERPO/ Pensar en movimiento. La danza dentro del ámbito educativo*. (Trabajo Final de Grado) Universidad de la República, Montevideo.

- Gadamer, H. (1991) *La actualidad de lo bello. El arte como juego, simbolo y fiesta*. Barcelona: Paidós.
- Galeano, E. (1998) *El libro de los abrazos*. Montevideo: Ediciones del Chanchito.
- Gandhi, M (2010) *Política de la no violencia*. Madrid: Público.
- Haraway, D. (1991) *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.
- Lane, R. (Autora e intérprete) y Chávez, R. (Directora). (2016). *Alma mestiza* [videoclip]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=P8Y0BB7kh2c>
- Lane, R., Soto, J. Y Pia (2013). Tu cintura sin censura. En *Canto* [CD][Autor des1] Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=WBWADIsPTG>
- Larrosa, J. (2012) Algunas citas sobre la educación y las ganas de vivir (Para el aprendiz eterno a modo de prólogo). En: F. Bárcena, *El aprendiz eterno. Filosofía, educación y el arte de vivir*. (pp.7-33). Buenos Aires: Miño y Dávila.
- Moffat, A. (2015) Experiencias de desmanicomialización, en ejecución, en los países vecinos. Conferencia presentada en *1er PRE-Congreso Latinoamericano de Salud sobre Salud Mental*. Udelar, Facultad de Psicología: Montevideo.
- Montañez, S. (2016) El cuerpo, las creencias y el arte. En M. C. Monteiro y Guillermo Giucci (Ed.), *Desdobramentos do corpo no século XXI* (271-282). Rio de Janeiro: Caetés.
- Nietzsche, F. (1943) *El origen de la tragedia*. Madrid: Espasa Calpe.
- Ortiz Leroux, J. (2015) Algunas pistas rancierianas para abordar los vínculos entre arte y política. En L. Duarte y J. Ortiz (coord.), *Narración, estética y política. Aproximaciones y reflexiones del Coloquio interdepartamental sobre narración, estética y política* (pp.30-35). Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Pérez Buchelli, E. (2015) Itinerarios de la danza independiente durante la última dictadura en Uruguay. *Revista Encuentros Uruguayos*, VIII (1), pp.123-136.

Pérez Buchelli, E. (2019) *Arte y política. Mujeres artistas y artes de acción en los sesenta y setenta*. Montevideo: Yaugurú.

Rancière, J. (2005) *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de <http://www.perrorabioso.com/sites/default/files/Ranciere-Sobre-Politiccas-Esteticas.pdf>

Rodríguez, R. (2012) *Saber del cuerpo: una exploración entre normalismo y universidad en ocasión de la educación física (Uruguay, 1876-1939)* (Tesis de Maestría). Universidad de la República, Montevideo.