

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

Universidad de la República - Facultad de Psicología
Trabajo Final de Grado

Creadora: Clara Barone

Tutora: Prof. Adj. Mg. Sylvia Montañez Fierro

Revisor: Prof. Adj. Mg. Andrés Granese

Índice

Resumen.....	4
Introducción.....	5
Fundamentación.....	6
Estructura de la Monografía.....	7
Desarrollo.....	8
Primer Movimiento: LOS CUERPOS.....	8
El cuerpo en la clínica. ¿El cuerpo habla?.....	8
El cuerpo como potencia como lo entiende Spinoza.....	12
Entonces, los cuerpos se afectan, se apasionan y accionan.....	13
-De la potencia de los cuerpos, a una multiplicidad de actos: Proyecto Multitud.....	15
El cuerpo sin órganos, un concepto que Deleuze toma prestado del arte.....	17
Segundo Movimiento: EL OTRO, LA OTREDAD, LA ROSTRIDAD.....	21
Desde la danza a Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida, Francis Bacon y a tantos otros.....	21
La Otredad como rostridad	22
Francis Bacon. La Distorsión.....	24
Tercer Movimiento: LO POLÍTICO, LO ÉTICO Y LO ESTÉTICO.....	25
Cuarto Movimiento: LA DANZA CONTEMPORÁNEA.....	26
Un poco de Historia.....	26
Hacia una danza autocrítica.....	28
La danza contemporánea en el Uruguay.....	33
Quinto Movimiento: TOTALIDAD E INFINITO.....	35
La metáfora del Extranjero y La Hospitalidad.....	35
¿Cómo me abro al encuentro con el otro, el extraño, en el espacio clínico y artístico, sin desotrarlo?.....	35
Reflexiones Finales.....	38
Algunas apreciaciones.....	38
Fragmentos.....	40
Referencias bibliográficas.....	41

... De la lógica de los conjuntos discursivos a la lógica de las intensidades que sólo tiene en cuenta el movimiento, los procesos existenciales que se constituyen y se desterritorializan en un flujo de expresión y encuentro.

Y aparecen los planos en donde conceptos, afectos, ideas y sensaciones se reparten ocupando un espacio sin describir.

Recorro diferentes momentos, elasticidades, detenciones.

El plano es lo que garantiza el contacto.

Es la imagen de mi pensamiento. Pensamiento como plano y no como verticalidad masificada, serializada. Fuerzo mi pensamiento que a veces adquiere “libertad de movimientos”.

Experimento hasta donde. Las almas y los cuerpos: en planos.

Pliegue. Surco. Grieta. Abismo

Ana María del Cueto (2008, p. 8)

Resumen

Esta Monografía reflexiona acerca de la danza contemporánea como disciplina artística y como práctica terapéutica en su relación con la Psicología.

Se propone un diálogo entre ambas disciplinas explorando los puntos de encuentro y desencuentro de las mismas. Estos encuentros promueven el enriquecimiento mutuo, así como también la apertura a nuevas posibilidades de pensar y hacer clínica, resignificando los diferentes dispositivos de intervención terapéutica desde este posible diálogo.

Se realiza un reconocimiento de los territorios específicos en las que cada una se enmarca.

Se toman concepciones de algunos autores provenientes del campo de la Psicología, la Filosofía y el Arte, como referentes, para dar cuenta de un cuerpo teórico que respalde dicha reflexión y propicie la articulación teórico-práctica.

Se realza la elocuencia expresiva de los cuerpos en escena en el despliegue de sus potencialidades, su capacidad discursiva y transformadora a través del movimiento.

Es así que el despliegue del trabajo supone un ritmo coreográfico que acompañará la historicidad de esos cuerpos y sus avatares desde muy diversos contenidos.

A modo de conclusión, en dicha monografía la autora se cuestiona acerca del ***modo, o los modos de ser psicóloga***, bailarina, entre otras. También reflexiona acerca de la ***clínica no sólo como una práctica, sino como una actitud de vida***, que trasciende esa práctica en sí misma; coexistiendo entre las múltiples miradas, abordajes, y los diferentes dispositivos que puedan surgir a partir de esa diversidad.

Introducción

Esta monografía propone reflexionar y fundamentar acerca de la importancia de la danza contemporánea como disciplina artística y como práctica terapéutica en relación con la psicología.

La danza como fuerza creadora y potenciadora de singularidad, de multiplicidad, potenciadora del cuerpo físico, emocional, psíquico, espiritual.

El Interés de la misma, surge del deseo de visualizar, explorar y profundizar en la relación que existe entre la danza y su abordaje terapéutico, entre la danza y la psicología, entre el cuerpo y el discurso, entre lo curricular académico y lo extracurricular. Explorar los *entre* en el sentido que Gilles Deleuze y otros (1977b) lo enuncian, como líneas de encuentro entre las partes de una relación, entre una cosa y otra; líneas de encuentro que suponen el atravesamiento de múltiples dimensiones.

Entre el modo de ser bailarina y el modo de ser psicóloga

“No somos seres, sino modos de ser...” dirá Deleuze en su lectura de Spinoza (Seragopian, 2009). Hay un modo de ser bailarina y un modo de ser psicóloga, hay una *y*, conjunción que las separa y las une. Hay un *entre*. Pensar en el *entre*, desde los “...espacios internos y externos, continentes y contenidos, psique y soma: solamente pliegues, productos de acoplamientos maquínicos en los que no tiene sentido la distinción adentro-afuera” (Sintes, 2000, p. 102). Lo que irrumpe entre ambos modos, es un devenir donde cada parte deviene en otra, sin avasallamiento, sin conversión, sin dominio. Es un encuentro de heterogeneidades, es una resonancia de sensibilidades, un cuerpo de diferencias.

Entiendo que desde la práctica, en los diferentes modos de intervención también existe un cuerpo de diferencias que está dado por los objetivos y propósitos que definen cada intervención. Como psicóloga, la mediación de la danza en la clínica siempre apuntará a buscar o promover el efecto terapéutico. Desde la danza, ya sea desde el rol de bailarina o como docente, el propósito es la expresión artística, estética, ética. Si bien considero que de alguna forma toda disciplina artística es en algún sentido terapéutica, no es ésta una condición *sine qua non*. Entiendo la docencia, la danza, la clínica, como *pliegues*, como *flujos de intensidades*, como partes de **un rizoma común: ser múltiple** (Deleuze, 1977b). Es desde estas concepciones que intento resignificar la tarea que hoy como docente de danza contemporánea, bailarina y futura psicóloga, entre otras, me interpela, atraviesa y ocupa. La intención es poner a dialogar el bagaje de conocimientos y prácticas que vengo cultivando y desarrollando, desde la danza y desde la psicología. Apostar a tejer

la trama de esa urdimbre diversa y recrear un nuevo cuerpo de saberes y de sentires que saben.

En este desafío que propongo considero que esta monografía es solo un posible comienzo que nunca se agota en sí mismo.

Fundamentación

Como es sabido, el arte ha acompañado al ser humano desde su prehistoria. Las disciplinas artísticas como cuerpo de saber llegaron más tarde, como igualmente lo hicieron las disciplinas humanistas, entre ellas, la psicología. Ambos universos, tanto el del arte como el de la psicología, no han dejado de nutrirse constantemente, muchas veces incluso a través de caminos insospechados.

Esta monografía pretende hurgar nuevamente entre esos vastos universos, haciendo un recorte hacia cuerpos más específicos dentro de cada uno de ellos, a saber:

- 1- Dentro de las disciplinas artísticas, una forma de entender y experimentar la danza contemporánea.
- 2- Dentro de la psicología, una posible forma de entenderla y ejercerla entre tanta diversidad de abordajes.
- 3- Reflexionar y dar cuenta de los encuentros y desencuentros entre ambos cuerpos específicos.

Para ello tomaré referencia de ciertos autores que a mi entender se ajustan a las líneas de pensamiento y reflexión que propongo. Con algunos de ellos entro en contacto a partir del ámbito académico-universitario, como Gilles Deleuze, Félix Guattari, Michel Foucault, Eduardo Pavlovsky. Con otros, como Baruch Spinoza, Emmanuel Lévinas, Susana Tambutti, Annabel Lee Teles, Judith Butler, entro en contacto a través del ámbito artístico.

Lo cierto es que casi todos tienen lugares comunes con el universo del arte. También todos ellos han ido más allá del pensamiento “occidental, cristiano y binario”, por decirlo de alguna forma. También quisiera señalar que incluiré, o retomaré, mejor dicho, algunas ideas y recortes de textos de trabajos individuales propios, presentados anteriormente, tanto en la facultad como en la formación en danza, por considerarlos aportes pertinentes.

- Estructura de la monografía -

La estructura estará presentada en formato coreográfico, tomado de las artes escénicas, más específicamente, la danza. Serán cinco movimientos, de los cuales cada uno reflexionará acerca de las diferentes líneas de discusión que aportan los autores mencionados. Asimismo, la articulación entre teoría y práctica estará contemplada dentro de cada movimiento.

Primer Movimiento: LOS CUERPOS

- El cuerpo en la clínica. ¿El cuerpo habla?
- El cuerpo como potencia como lo entiende B. Spinoza
- El cuerpo sin órganos como lo plantea G. Deleuze
- El cuerpo en lo institucional

Segundo Movimiento: EL OTRO, LA OTREDAD, LA ROSTRIDAD

- Desde la danza a Emmanuel Lévinas
- La otredad como rostridad
- Francis Bacon. La distorsión

Tercer Movimiento: LO POLÍTICO, LO ÉTICO Y LO ESTÉTICO

- Los cuerpos diagnosticados

Cuarto Movimiento: LA DANZA CONTEMPORÁNEA

- La danza y su abordaje histórico-poshistórico-contemporáneo, desde Susana Tambutti y Otros
- Hacia una danza autocrítica. Gilles Deleuze, Jaques Rancière, Jean-Luc Nancy, Dario Sztajnszrajber
- La danza contemporánea en el Uruguay

Quinto Movimiento: TOTALIDAD E INFINITO

- La metáfora del Extranjero y la Hospitalidad
- ¿Cómo me abro al encuentro con el otro, el extraño, en el espacio clínico y artístico, sin desotrarlo?

Reflexiones Finales

Desarrollo:

Primer Movimiento: LOS CUERPOS

¿Será que antes de hablar, antes de pensar, ya somos un cuerpo en movimiento?

Somos movimiento desde que estamos en la vida intrauterina. ¿Antes no? Acaso no somos siempre movimiento que recorre circularidades, complejidades, singularidades, contextos, textos, vibraciones.

Entonces, qué son nuestros cuerpos, qué hacemos con ellos, cómo los percibimos, los experimentamos, cómo los revelamos, los cuidamos, los respetamos. Cómo los domesticamos, los violentamos, los matamos. Cómo los nacemos, los recreamos, los adornamos. Cómo los idealizamos, los deseamos, los internalizamos, los proyectamos, los introyectamos, los devoramos... Cómo los simbolizamos, los vivenciamos, los analizamos. ¿Qué nos dicen?

-El cuerpo en la clínica. ¿El cuerpo habla?

El cuerpo nos acompaña, somos uno con él, por lo tanto sería imposible decir que no participa en cada uno de todos nuestros actos conscientes e inconscientes. El cuerpo es nuestra frontera y nuestro continuo, nos separa y nos conecta. Nos expresa siempre, aun a nuestro pesar muchas veces, contradiciendo desde sus posturas o gestos, nuestro propio discurso. El cuerpo nos expone, nos delata, el cuerpo nos revela. Lo que, entre otras cosas, hace la diferencia es la conciencia sobre la existencia de esa corporeidad. Cómo participa nuestro cuerpo, desde dónde, hacia dónde, con qué intencionalidad. Tanto la danza desde su accionar como disciplina artística y la psicología desde sus diversos modos de intervenir atienden, cada una desde sus diferentes dispositivos, estos avatares de lo corporal.

En relación a la clínica, me pregunto: ¿Qué expresan y cómo se expresan los cuerpos en cada una de las diferentes situaciones clínicas, desde las diversas corrientes psicológicas? El cuerpo del paciente, el cuerpo del terapeuta, el cuerpo del grupo, del/los coordinador/es. Cada encuentro tiene su particular coreografía, los movimientos, nunca azarosos, se conjugan para construir nuevas escenas llenas de sentido y de significados. Hay una suerte de danza que oscila entre tensiones, entre ansiedades, miedos, silencios, resistencias.

No podría detenerme aquí a analizar el comportamiento de los cuerpos en cada situación, ni es el propósito de este movimiento.

Me interesa generar el movimiento de poder tomar conciencia y detener unos instantes la mirada sobre los diversos escenarios que atraviesan los cuerpos. Sería como un ejercicio de sensibilización acerca de su existencia.

Se ha dicho muchas veces que para el psicoanálisis, por ejemplo, el cuerpo es el gran olvidado.

Lo paradójico es que S. Freud desarrolla su teoría comenzando por la observación del cuerpo de la histérica. Pero luego el descubrimiento de la noción del Inconsciente para Freud (1915b), que por cierto producirá una ruptura epistemológica en el contexto de la época y todas las elaboraciones posteriores que él mismo realiza a partir de este descubrimiento, van a estar sostenidas por investigaciones y elaboraciones acerca de la primacía del aparato psíquico. Tal olvido de los cuerpos debiera entenderse en este sentido; los cuerpos gozarán de la mayor importancia desde la representación y la simbolización. De aquí en más la teoría freudiana recibirá nuevos aportes y formulaciones, entre ellas la de J. Lacan. El cuerpo para el psicoanálisis será entonces un territorio donde se inscriben huellas, significantes que se tornan síntomas, entendiendo al síntoma como el retorno de lo reprimido (Freud, 1915a). El síntoma como una metáfora de la vida. En ese sentido el cuerpo que le ocupa al psicoanálisis es el cuerpo de la representación, un cuerpo vacío, sin órganos, que va a ser investido, catectizado: *el cuerpo simbólico*. Luego, el cuerpo imaginado sería aquel que nos remite a la vivencia de una imagen unificada. Es decir, se resuelve desde ese cuerpo imaginado la fragmentariedad con la que se percibe el organismo. (Unzueta y Lora, 2002).

Para Lacan (1987), se *deviene* un cuerpo, dado que el cuerpo lo entiende como una construcción con el Otro del significante, como lo es la madre para el bebé. Antes de nacer es un organismo presente en el orden del discurso, eso ya lo convierte en sujeto. Deviene sujeto. Desde Lacan, entonces, podría decirse que el cuerpo ES, en tanto es, cuerpo sujetado. Para Lacan todo va a quedar mediatizado por el lenguaje en su carácter estructurante.

También resultan interesantes como aportes a este tema, las apreciaciones que hace René Roussillon en su artículo *Cuerpos y actos mensajeros* (2006).

En dicho artículo cita textual esta conceptualización de Freud:

En 1913, en el texto titulado "Múltiple interés del psicoanálisis" podemos leer de su pluma: "Por lenguaje no se debe entender solamente la expresión de pensamientos en palabras, sino también el lenguaje de los gestos y toda forma de expresión de la actividad psíquica..." (párr. 6)

No sólo hay un lenguaje gestual que va a ser tenido en cuenta por Freud sino que también hay, como lo expresa Roussillon, un lenguaje de acto. Esto quiere decir que tanto en el caso de la neurosis histérica donde vemos claramente un síndrome conversivo, motor, como en otras patologías, ya sea neurosis obsesiva con ritualizaciones, que también implican actos corporales, o en algunos casos de esquizofrenia, donde estos actos se manifiestan de forma más arcaica, el cuerpo habla en sentido literal y no va a dejar de ser tomado en cuenta por el psicoanálisis Freudiano. También a este respecto dirá Freud, según referencia de Roussillon, que los actos y escenas cuentan, narran, el capítulo de una vida que no puede ser asumida por el sujeto. Pertenece así al universo del lenguaje y la simbolización. Es narrada para otro-sujeto.

Agrega Roussillon que todos esos actos son portadores de mensajes, del sujeto hacia sí mismo, a otros o al entorno social. “La histeria habla con el cuerpo. El acto, en los procesos histéricos, quizá interpretado como representante afecto, es lenguaje del acto; es pasaje del lenguaje por el acto, más que pasaje al acto” (Roussillon, 2006, párr. 12).

Lo que a mi entender hace la diferencia es que de cualquier forma lo más importante para esta mirada va a ser la lectura desde la representación, desde lo simbólico.

Ahora bien, el pensamiento o análisis deleuziano, para el caso, no pondrá su acento en el cuerpo que habla, porque no va a interesarle el cuerpo de la representación. Va a ocuparlo el cuerpo de la experimentación, de la sensación o de la *potencia*, en el sentido spinoziano, y de la *fuerza*, en el sentido nietzscheano (Conceptos para una clínica, 2010).

En realidad, tal vez el acento va a colocarse en el *efecto* y la *potencia* que tal o cual palabra o situación, imprime en el paciente. Es decir, su resonancia, su vibración. Va a interesar más el cuerpo *afectado*, en el sentido spinoziano, por el síntoma, que el síntoma como formación reactiva del lcc, que sería cómo lo traduciría el psicoanálisis desde Freud (1915b).

Siguiendo con lo antes expuesto, uno podría entender, que el cuerpo que habla está “*capturado*” (Conceptos para una clínica, 2010) por su propio discurso. Capturado en el sentido de la repetición. Deleuze y Guattari entienden lo que ellos llaman *capturas* y *líneas de fuga* como un binomio conceptual que opera junto, a saber, siempre que existe algo que es capturado va a haber un movimiento que tiende a salir de esa captura, este movimiento está representado por las líneas de fuga. La línea de fuga

entonces supone una nueva dirección por donde salir, el tema es también cómo salir. Expondré una supuesta situación clínica para ejemplificarlo.

Cuando la paciente llega, saluda, se sienta, luego dice: “me llamo Betina, soy bulímica y bipolar”. Luego llora. Su discurso ha sido estructurado en base a lo institucionalmente legitimado: tener un nombre y “varias etiquetas”. ¿Podría leerse una triple *captura*?: la de su nombre y las dos categorías diagnósticas. Luego, entiendo el llanto como su única posible *línea de fuga* para el caso, en ese momento. Sus síntomas y su padecimiento debieran leerse como *agenciamientos* (Reberendo, 2008a).

Por supuesto, tendrán que generarse nuevas fugas para que Betina no siga padeciendo su ser capturado en el diagnóstico y todo el padecimiento que esto conlleva. Para ello será necesario que Betina acceda a poder sortear los *territorios* (Deleuze y Guattari, 1973) en los que fue encriptada. Es decir que pueda acceder a *desterritorializarse* y producir nuevos *agenciamientos* del deseo en sus formas más positivas y creativas, es decir, abrirle paso al devenir. Territorializar-desterritorializar-reterritorializar desde el lenguaje deleuziano son formas de entender las relaciones de poder (tanto materiales como simbólicas) implicadas en la trama social (Herner, 2009). Se concibe un territorio como una construcción social atravesada por ellas. El individuo como construcción social se verá también atravesado y determinado por esas relaciones de poder. Producir nuevos agenciamientos tendrá que ver con poder generar nuevas formas de relación entre los elementos heterogéneos que conforman un territorio, sea este territorio del orden que sea.

El agenciamiento es como el contrapunto del concepto de estructura en psicoanálisis, en antropología o lingüística estructural. Pues la estructura relaciona elementos homogéneos solidarios entre sí. También funciona como el contrapunto al concepto de identidad, dado que pensar relaciones sociales como agenciamientos es pensar el devenir. (Seragopian, 2009, párr. 10)

Para concluir este primer movimiento sólo quisiera decir que hay múltiples modos de hacer clínica. En lo que a mí respecta, encuentro que el aporte de los filósofos y pensadores citados promueven una singular mirada hacia este quehacer, una mirada que supone muchas rupturas con el formato y la concepción de otros dispositivos clínicos.

Entiendo que es una apuesta riesgosa por sus aristas revolucionarias y controversiales, pero de eso se trata. Poder salir de las zonas de confort, de los estratos que nos componen y se coagulan en la repetición constante de nuestros pensamientos y actos.

Por eso también siento que desde esta mirada, las disciplinas artísticas pueden encontrar un acople casi perfecto entre el modo de ser bailarina y el modo de ser psicóloga.

-El cuerpo como potencia como lo entiende Spinoza

-¿Cómo entender el concepto de potencia en Spinoza?-

Para poder entenderlo, es necesario hacer un recorrido por algunos otros conceptos fundamentales.

- **Nadie sabe lo que puede un cuerpo (lo material)**

Spinoza dirá esto a partir de concebir al cuerpo como poseedor de potencialidades infinitas, no exploradas y diferentes para cada ser humano.

Cuando habla del cuerpo en -Ética, parte III, proposición II, escolio-, lo hace queriendo resaltar el cuerpo, depositando la atención en él (Peña, 1984).

De donde se sigue que cuando los hombres dicen que tal o cual acción del cuerpo proviene del alma, por tener ésta imperio sobre el cuerpo, no saben lo que dicen, y no hacen sino confesar, con palabras especiosas, su ignorancia... (Sánchez, 2012, párr. 1)

Esta postura le abre camino al predominio de la materia. Luego, para describir esta vida material de los cuerpos, se va a apoyar en conceptos traídos de la geometría. Entonces el estudio de estos cuerpos, sus formas de relacionarse, su distribución en el espacio, la incidencia de la luz en ellos, cómo se mueven, etc. son cualidades definidas desde ese lenguaje físico-matemático-geométrico. Todas esas cualidades van a tener que ver luego con las diferencias entre los cuerpos y con las singularidades de cada uno. Esta geometría de los cuerpos en el espacio y sus relaciones, se me ocurre relacionarla inmediatamente con todo lo coreográfico en la danza, pero también con las topías foucaultianas (Foucault, 1967), con los espacios de los cuerpos en la clínica, con las distancias óptimas, con las distancias de afectación de los cuerpos entre sí, con las fuerzas y líneas de tensión e intensidad que mantiene la relación de esos cuerpos en equilibrio. Tanto en la clínica como en la danza hay una suerte de equilibrios-desequilibrios que se ponen en juego. Desde la danza: el temor a la caída, al “derrumbe”, al otro, a la mirada, a la desorganización, “a perder pie”. Desde la clínica: sucede que también el terapeuta puede llegar a sentir temor frente a la posible “desorganización”, al “derrumbe” o la “caída” del paciente, cuando lo percibe muy deprimido, por ejemplo, muy vulnerable psíquica y/o emocionalmente. También a

veces el paciente desde su fantasía, desde su vivencia, teme la mirada del terapeuta, se siente juzgado, teme su propio derrumbe, perder pie, fallarle o frustrarlo, etc.

Y, ¿por qué decimos esto? Porque este tipo de temores que tienen su correlato en los contextos sociales, en Spinoza tendrán que ver con la idea que él despliega acerca de las pasiones tristes que dominan el mundo y de cómo ellas nos enferman.

Una de las potencias fundamentales del ser es lo que él llama *Conatus* (Mendes, 2009) y debe entenderse como la *potencia* o la *voluntad de ser*. Esta potencia de existir en este sentido de Conatus es un apetito, o sea, deseo. Podría decirse que es nuestra tendencia al gozo, a la dicha, que es cualidad de la esencia. Los cuerpos plenos de potencia, entiendo que serán, como lo veremos más adelante en el lenguaje deleuziano, máquinas deseantes, cuerpos de intensidades. Muchos de los conceptos spinozianos van a ser tomados por Deleuze e integrados a su pensamiento filosófico.

Ahora bien, Spinoza va a hablarnos también de que hay una *sustancia* primordial. La llama Dios, en términos del absoluto. Absoluto o naturaleza. Esta sustancia es lo infinito y eterno. Es lo uno y lo mismo. Es lo que es y no puede no ser. Él dice que existe necesariamente (Peña, 1984).

Hay una sustancia primordial que es esencia pura, libre, no está sujeta a nada y no hay nada anterior a ella. Es lo que es. A esa esencia él la llamará *sustancia*. Esta sustancia tendrá diversas formas de ser expresada. Cuando la esencia se liga a los modos de existir, la llamará *potencia*. La esencia que se liga a los modos de existencia se expresa en los cuerpos como potencia. Esta es finita en su existencia y es finita en sus producciones, dirá (Deleuze, 1977a), pero puede afectarse de infinitas formas. De todo esto, entiendo entonces que los cuerpos son las formas físicas a través de las cuales la esencia ligada a los modos de existir, se expresa. La potencia que los define va a tender a la plenitud. Estos cuerpos plenos de potencia entonces pueden ser *afectados* de múltiples e infinitas formas.

-Entonces, los cuerpos se afectan, se apasionan y accionan.

Dentro de las *afecciones*, encontramos dos tipos, las internas, del propio cuerpo, “las que se explican por su naturaleza” (Deleuze, 1977a). Y las del mundo externo, que tienen relación al cuerpo. Cuando dos cuerpos no compatibles se encuentran, “se diría que nuestra potencia de acción ha quedado disminuida o impedida, y que las pasiones correspondientes son de *tristeza*” (Deleuze, 1977a, párr. 7). La potencia tiene grados en su forma de ser expresada. Los grados de potencia se intensifican o disminuyen según lo que afecte al cuerpo.

La pasión triste en este caso siempre es propia de la impotencia. Por el contrario cuando existe algo dado desde el orden natural de las cosas, en el encuentro de dos cuerpos, las afecciones son positivas. Aquí, los cuerpos son compatibles, nuestra potencia de acción aumenta y nos aporta entereza. Nos hace más singulares. El afecto de alegría también producirá un aumento en la potencia de obrar. Entiendo entonces, que pareciera que cuando todo fluye a favor de nuestra propia naturaleza, cuando dejamos que ella se exprese por sí misma, no habría forma de equívocos, iríamos sin duda al encuentro de las pasiones alegres, a la manifestación del deseo en sus formas más puras.

Cuando Spinoza habla de pasiones tristes (Gómez, 2014) elige tres figuras emblemáticas para la época y para su contexto religioso: **el esclavo, el tirano y el sacerdote-rabino.**

El esclavo es aquel que está asociado al resentimiento y es la víctima. *El tirano* es la impotencia y la miseria personal. Es el que necesita de las pasiones tristes para su existencia. Lo que lo une a la vida, sin más, es el odio. *El sacerdote*, es el que despotencia a los otros dos, en lugar de potenciarlos. A mi entender es muy clara la alegoría y no ha perdido vigencia. El esclavo desde lo político es lo sometido, la víctima desde lo moral, lo resentido. El tirano desde lo político es el Estado, el poder, la dominación, los totalitarismos. Desde lo moral, la miseria personal, la impotencia.

El sacerdote es como la figura del falso mesías, desde la creencia y la fe en un Dios que nos resuelve todo, nos presenta una falsa esperanza, que nos inmoviliza y nos despotencia. A propósito de esto último me parece pertinente aclarar que desde Spinoza, no hay algo que nos trasciende, Dios, al que debemos nuestra imagen y semejanza, Dios es una representación, una idea. A Spinoza no le va a interesar este Dios-idea, creador de todo y modelo a seguir, el Dios de Spinoza, por decirlo de alguna forma, sería esa sustancia divina, esencial, que busca ser expresada. No busca ser representada en una idea ni en nada, busca ser expresada porque es lo que es. Cuando se expresa en toda su plenitud somos seres dichosos, realizados. Entiendo también que esto tiene que ver con el concepto de inmanencia (Ríos, 2015), que él maneja en ese sentido. No hay trascendencia. Hay inmanencia, como estado del ser.

Ahora bien, retomando lo que veníamos desarrollando con respecto a las pasiones tristes, entiendo que estas figuras son para Spinoza la representación de las afecciones que nos alejan de la vida, de la pulsión vital, de la alegría.

Lo que de alguna manera nos descompone, nos enferma. Es como si la vida quedara capturada por estas pasiones (las tristes) que poco a poco nos van intoxicando. Hay grados de afecciones que pueden llegar a “tener un cuerpo”, a poseerlo totalmente, a matarlo.

Spinoza sigue paso a paso el encadenamiento terrible de las pasiones tristes: primero la tristeza misma, después el odio, la aversión, la burla, el temor, la desesperación, el *morsus conscientiae*, la piedad, la indignación, la envidia, la humildad, el arrepentimiento, la abyección, la vergüenza, el pesar, la cólera, la venganza, la crueldad... (Deleuze, 1977a, párr. 3)

Las pasiones alegres y tristes, incluidas las alegorías mencionadas, las veo como una forma de entender la manera en que operan esas afecciones sobre los cuerpos y sus potencias.

Es interesante observar que una cosa está relacionada con la otra. Si las pasiones tristes son las que nos afectan negativamente, disminuyendo nuestro grado de potencia, ¿cómo hacer para generar desde nuestros encuentros pasiones que nos compongan, que aumenten nuestro grado de potencia?

“¿Cómo conseguir el máximo de pasiones alegres y pasar de este punto a los sentimientos libres y activos (cuando nuestro lugar en la naturaleza parece condenarnos a los malos encuentros y a la tristeza?” (Deleuze, 1977a, párr. 8).

-De la potencia de los cuerpos, a una multiplicidad de actos: Proyecto Multitud

De acuerdo a estas preguntas formuladas, es aquí donde me interesa articular lo que la Obra de Danza Contemporánea Multitud propone, Multitud:

Es un proyecto escénico que analiza la forma social del hombre contemporáneo, la noción de heterogeneidad en el colectivo, la Otredad, el espacio público, las relaciones interpersonales y la posibilidad del disenso. Explora sobre las potencias de los cuerpos en cuanto a su capacidad de afectar y ser afectados por el otro y lo que puede suceder en el “entre” de esos cuerpos. (Cubas, 2013, párr. 1)

Tomaré dos frentes de análisis para hablar de Multitud en relación a la potencia de Spinoza. Específicamente, qué tipo de acciones son las que en dicho proyecto escénico fueron generadoras del aumento o disminución de la misma.

En Uruguay fueron 13 funciones, la mayor parte de ellas en espacios urbanos, plazas o calles. La última finaliza con 80 individuos en escena, a sala llena en el Teatro Solís. Sin duda una afectada experiencia en aumento de la potencia. Fui participe “invicta” de la Multitud, no pudiendo dejar de ir a ninguna intervención. Una experiencia que sin duda agradezco haber vivido.

La Multitud, como le llamábamos nosotros, era muy particular, ya que se caracterizaba y caracteriza en la actualidad, por ser una obra infinita. Con esto quiero decir que es un proyecto que prolifera en el tiempo y se recrea permanentemente. Su formato funcionaba bajo un dispositivo adaptable a cualquier escenario en cualquier parte del mundo.

Las acciones por las que estaba compuesta eran “acciones simples”. Éstas eran un conjunto de acciones elaboradas por los individuos de la Multitud con el fin de esclarecer algunos acuerdos para la realización de la obra en sí. También porque la Multitud estaba en constante transformación, ingresaban y se retiraban compañeras/os en cada una de las intervenciones. Cada intervención era distinta la una de la otra. La partitura era una forma de hablar un lenguaje común entre tanta diversidad. Por último, también la elaboración de las partituras era con el fin de recordar los momentos de cómo estaba compuesta la obra. Dichas acciones eran nombradas e identificadas como:

Entrada/ Katrina/ Línea/ Circuito/ Muertitos/ Huracán/ Risa/ Estorninos/ Manipulación/ El lado oscuro/ Ojo con ojo/ Pop/ Nos estamos robando/ Estamos felices/ Éxodo/ Montaña/ Línea final. La partitura la conformaban diecisiete partes que componían una Multitud.

A partir de estas partituras la Multitud podía autorregularse, estableciendo mutuos acuerdos entre todos. La autorregulación era el ¿“gran aparato”? de la Multitud.

Negociar, llegar a acuerdos, dejar de lado los egos, los tipos de emociones que aumenten nuestras pasiones tristes. Poder dar respuestas adecuadas a las formas de cómo relacionarnos y si no lo eran que el otro pudiese ayudar en el proceso de generar esa adecuación.

Esto no quiere decir que no surgieran desencuentros, choques, fricciones, hasta ciertos grados de violencia, pero justamente todas estas expresiones podrían convivir gracias a las características del dispositivo creado. Siempre presente el cuidado y el respeto hacia el otro. Con esto también tenía que ver la autorregulación. Para llegar a ese grado de potencia, había que entrenar el cuerpo en todo sentido. Multitud era una especie de convivio donde afloraban distintas intensidades, generándonos cuestionamientos acerca de las acciones humanas y los modos de relacionamiento. Dadas también las formas de presentación como espectáculo callejero, integrado al paisaje urbano, nos nutrimos muchísimo de estos diversos planos de interacción con los otros, con lo cotidiano y con los diferentes paisajes urbanos.

Fue y es una especie de “laboratorio” humano diría yo, una experiencia de “microclínica”, de la cual todos salimos transformados de una u otra manera.

Volviendo a Spinoza entonces, cuando nos interrogamos acerca de cómo se afecta un cuerpo, cómo reacciona de diversos modos, cómo accede a grados de potencia para a su vez poder ascender en el conocimiento de sí y de la realidad en la que actúa, cómo ir al encuentro de las pasiones alegres, vuelvo a encontrar algunas de esas respuestas en estas formas de acción-expresión artísticas mencionadas que danzan con la realidad.

A modo de reflexión final de este tramo y a luz de lo expuesto, me pregunto si desde estos contenidos y componentes artísticos pueden hallarse formas alternativas de un modo de hacer clínica, vivir la clínica, *arriesgando otros encuadres*.

-El cuerpo sin órganos, un concepto que Deleuze toma prestado del arte

Para poder hacerse un cuerpo sin órganos hay que volver a descubrir el deseo en su positividad, es decir, hay que descubrir la "inmanencia del deseo"

(Gómez, 2010, párr. 8)

Analizaré este concepto que trae Deleuze, dado que lo considero un insumo potente para poder articularlo con lo que vengo planteando como reflexión central de esta monografía. Ya que el concepto de cuerpo sin órganos es dador de diversas y singulares miradas tanto desde las artes como desde la psicología.

Deleuze refiere en el terreno del arte a dos grandes expositores de este concepto. Antonin Artaud, de quien toma el concepto, desde el teatro y Francis Bacon en la pintura. Retomaré a Deleuze-Bacon en el desarrollo del segundo movimiento, (el Otro, los Otros, la Rostridad).

Acerca del teatro de la crueldad, escribió el mismo Artaud en 1968:

El Teatro de la Crueldad ha sido creado para restablecer en el teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva, y es en este sentido de rigor violento y condensación extrema de elementos escénicos que debe entenderse la crueldad en la cual están basados. Esta crueldad, que será sangrienta en el momento que sea necesario, pero no de manera sistemática, puede ser identificada con una especie de pureza moral severa que no teme pagar a la vida el precio que sea necesario. (Citado en Barrera, 2017, párr. 27)

El cuerpo sin órganos (CsO), des-organizado, es poder pensarlo, o concebirlo, más allá de sus órganos y sus funciones. “El CsO no se opone tanto a los órganos como a la jerarquización de éstos en lo que llamamos organismo.

El CsO no es que carezca de órganos, sino que es un cuerpo concebido como cuerpo intenso, intensivo” (Ospina, s. f., párr. 15).

Deleuze entiende el organismo conformado por estratos que él también llama coagulaciones. El organismo es para él una construcción social y política del deseo. Estas estratificaciones-coagulaciones pueden entenderse como la sucesiva cadena de constructos recibidos desde niños en el sentido de la modelización que cada uno de ellos operó en cada persona. Se produce entonces lo que se llama un *acoplamiento maquínico* (Deleuze y Guattari, 1973), donde el deseo en estado puro queda encubierto. Ese deseo en estado puro sería el deseo en su positividad, en su plano de immanencia (conceptos estos que adquiere desde su lectura de Spinoza). Dicho de otra forma, comenzamos a desear lo que creemos que deseamos. Un ejemplo claro de esto es la modelización que todos sufrimos desde la oferta sistemática de miles de productos de muy diversa índole, que nos ofrece una sociedad perversamente consumista, para generar una necesidad, una demanda que muchas veces se sacia, pero no por eso deja de pertenecer a nuevos flujos maquínicos; otras veces, queda insatisfecha, siendo estas situaciones ya sea por defecto o por exceso generadoras de una insatisfacción constante y repetida, que tendrá como resultado variadas patologías. Dadas las patologías, se nos ofrecerán los tratamientos “pertinentes y respectivos” de todo orden, que harán máquina con esta demanda y así sucesivamente es que se produce toda esta *semántica maquínica* a la que refieren Deleuze y Guattari. A partir de ahí la idea de cuerpo sin órganos se propone como una experiencia que va a tener que ser gestada desde la posibilidad de desarmar esa estratificación. Romper viejos códigos para vaciar de sedimentos y coágulos representativos de lo ya ingerido y digerido en aquellas tramas del constructo social, que a través de las instituciones también van a generar modos de producción de subjetividad. Digamos también que el desarme de estas estratificaciones debe hacerse con la suficiente cuota de precaución. Creo que es en este sentido que Deleuze va a hablar de los *planos de consistencia* (Reberendo, 2008b), que serían como eslabones existentes entre las líneas de fuga con efecto amortiguador en el proceso de desestratificación. El desmoronamiento estrepitoso de semejante estructura puede ponerlo en riesgo todo, inclusive la vida. El manifiesto de Artaud que se cita al principio parece convocar a este estado casi salvaje del ser, arrojado a sus propios demonios; pero era su teatro de la crueldad.

Deleuze dirá que la esquizofrenia es una expresión extrema del cuerpo sin órganos, el extremo de lo des-organizado. Entiendo que esto que se plantea es como si hubieran “errado su camino” las líneas de fuga, como si se hubieran establecido flujos de intensidad negativa. Esto tiene relación con lo que planteábamos en el bloque sobre el

cuerpo en la clínica, con respecto a cómo leer en el discurso de un paciente, desde la experiencia del esquizoanálisis, las capturas y las líneas de fuga. Sobre estas últimas decía que hay que saber salir de las capturas a través de ellas y saber cómo hacerlo. El propósito de esto es justamente evitar quedar capturado cada vez más profundo en los estratos, más rigidizado. El extremo del cuerpo sin órganos vuelve la experiencia contra sí mismo. Ahora bien, desde su polo positivo, entiendo la metáfora del cuerpo sin órganos como un cuerpo que logrando despojarse de todos los moldes y condicionamientos previos, se dispone a ir al encuentro con el/los genuino/s deseo/s. El cuerpo sin órganos refiere entonces a poder salir de esa construcción social del deseo. Sería como una deconstrucción del deseo. Es en este sentido, un cuerpo pleno de intensidad, recodificando nuevas e infinitas posibles conexiones. Esto le abre el camino a poder diseñar nuevas *cartografías*.

Esto le abre camino al alivio, a la libertad, al devenir.

“En Deleuze encontramos por fin una política del psicoanálisis, un materialismo del deseo. Debajo de todos nuestros deseos, interpretados como necesidad, domesticados en los flujos del capitalismo, está el cuerpo sin órganos” (Gómez, 2010, párr. 9).

-Antonin Artaud por Enrique Pichon-Rivière

A propósito de A. Artaud, Pichon-Rivière dirá que en su caso logra a través de su prosa salvaje y descarnada acceder a la unidad interior (Lema, 1976). Dice que Artaud le guarda a la poesía un lugar secreto descontaminado de su enfermedad y que eso le permite producir de una forma integrada, bella y conmovedora. Luego expresa que Artaud no es poeta por su demencia, lo es pese a ella, luchando a su manera contra ella. La poesía en Artaud es su unión con los hombres, la enfermedad es lo que lo aleja y lo destruye, concluye Pichon-Rivière.

Me interesan en particular estas apreciaciones de Pichon-Rivière porque señala algunas cosas que creo le son lugares comunes al arte en general, por un lado la posibilidad de crear, de conmover, de producir algo estético y bello aun desde lo más cruel, doloroso, nauseabundo. Por otro lado ese lugar descontaminado, secreto, misterioso, que produce una línea de fuga, un nuevo agenciamiento, una nueva constelación. Una nueva producción que conecta con el ser, porque lo devela o lo revela en esa esencia descontaminada, desnormalizada. Ese ser que es al que refiere Spinoza (2011): positivo, liberado, iluminado. ¿Qué diría Spinoza sobre Artaud? ¿Diría

que desplegó la potencia de su ser hasta las últimas consecuencias? Para Spinoza desplegar esa potencia es un compromiso ético. Un despliegue que la mayoría de las veces está plagado de escollos, obstáculos, padecimientos que son para él interrupciones en el flujo positivo y alegre que debiera ser la vida.

Lo otro que señala Pichon-Rivière y rescato es la unión con los hombres como él lo dice, esa comunión que logra una vía regia de comunicación, una expresión que se hace colectiva, que hace cuerpo con el otro. Y estas tres apreciaciones que señalo entre otras, confirman y enaltecen al arte en sus diversos modos de ser expresado y en lo que concierne a la danza como disciplina artística, como arteterapia, como práctica cotidiana que mueve sin duda estas potencias en el ser, mientras vamos siendo.

-El cuerpo en lo institucional - El cuerpo en la institución - Facultad de Psicología

En el año 2008, cuando corrían dos años de mi pasaje por la Facultad de Psicología, comencé a preguntarme acerca de los cuerpos en dicha institución. Mejor dicho, acerca del rol de los cuerpos, del protagonismo de los mismos, de su lenguaje en los corredores, en las escaleras, en la cantina, dentro de las aulas, del cuerpo institucional. Entiendo que en la formación en psicología el cuerpo tiene presencia, pero me cuestiono el lugar participativo del mismo, el lugar activo, el lugar móvil. ¿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. Percibo que las lógicas institucionales resuenan en ellos, dejándolos más lentos, más quietos. Ocurre que en este ámbito expresamos más a través de los pensamientos que desde los movimientos. Existen otros posibles lenguajes. Sólo son preguntas y reflexiones que van surgiendo y posibilitando líneas de apertura y visibilidad. ¿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?

Así lo respondió Deleuze:

Dadme, pues, un cuerpo: ésta es la fórmula de la inversión filosófica. El cuerpo ya no es el obstáculo que separa al pensamiento de sí mismo, lo que este debe superar para conseguir pensar. Por el contrario, es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir la vida. Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojaremos el pensamiento en las categorías de la vida. Las categorías de la vida son precisamente, las actitudes del cuerpo,

sus posturas. Pensar es aprender lo que puede un cuerpo no pensante, su capacidad, sus actitudes y posturas. (Reberendo, 2008c, párr. 1)

Ahora agrego, corrijo y repito: ¿Por qué habría de costarnos tanto integrar a la vida cotidiana, instancias que permitan mirarnos, escucharnos, contactarnos, desde otros planos, desde otras coordenadas, des-conformarnos, disolver la formación?

Segundo Movimiento: EL OTRO, LA OTREDAD, LA ROSTRIDAD

-Desde la danza a Emmanuel Lévinas, Jacques Derrida, Francis Bacon... y a tantos otros...

En el año 2014 estaba realizando un solo de danza titulado **Selfie**. El mismo fue una investigación, un ensayo, un solo inacabado de danza que se preguntaba acerca de los otros, los rostros, los vínculos y de cómo vincularse.

Cómo hacer para ser uno mismo, sin un otro que confirme mi existencia. Ser mirada, revelada. Fue parte del juego de esta pieza, llenarme de preguntas que no sabía si podría responder. ¿Quiénes somos? ¿Qué es lo que nos hace diferentes? ¿Qué es lo que nos hace similares? ¿Iguales? ¿Qué es aquello que llamamos identidad? ¿Dónde queda la posibilidad de singularizarse? ¿El rostro, qué es el rostro? ¿Y el rostro en escena? ¿Es posible desrostrizarse?

¿Y el otro? El Otro Significante que hace posible mi existencia. En principio intentaba no pensar en el otro, quería sentir otro, llegar a través de los sentires y de los sentidos, al otro. La reflexión vendría después. El otro es lo que desde el parámetro de mi yo puedo diferenciar (Lévinas, 2002). El otro es todo lo que yo no soy. Todo lo que yo no soy es infinito. Encerrado en mi totalidad quedo capturado, ni siquiera puedo ver al otro. Debo trascenderme, por decirlo de alguna forma, para que el encuentro sea posible. Es en ese encuentro de miradas con el otro que puedo encontrarme yo. Ver más allá de las máscaras. Ver lo que está detrás del rostro del otro, donde lo que permanece oculto pueda ser iluminado a través de mi mirada y viceversa. Dice Lévinas:

...Lo más curioso es que al mirar el objeto, no miramos la luz; ésta aparece como el espacio vacío donde los objetos se dan. Sin embargo, la luz no es una "nada"; aun en el vacío, en la ausencia de todo objeto particular, *hay* el vacío mismo. (García y Echeverri, 2006, p. 12)

El otro podrá ser en tanto sea para alguien, para un sujeto. La indiferencia hacia el otro, lo cosifica, es por eso que Lévinas plantea que nuestra mirada hacia el otro exige estar en un plano trascendente.

Lévinas a partir de pensar al otro es que va a postular a la ética como la filosofía primera, abandonando la primacía de la ontología, por la primacía del otro, es decir, que le va a dar importancia a lo que el ser hace y sobre todo a lo que hace con y por los otros, más que al ser en sí. Luego, lo importante no va a ser el ser sino la diferencia.

La percepción, la visualización de ese otro genera una diferencia. Por lo que si visualizo a un otro de alguna forma estoy avalando que ese otro es diferente a mí y me construyo en base a esa diferencia. Si no hay un otro no hay diferencia. Si hay indiferencia no hay un otro ni hay un yo.

-La otredad como rostridad

Este es otro tramo de Selfie que se construye a partir de un sueño, un sueño revelador. Estaba en una habitación por ensayar y desde el suelo comenzaban a elevarse fotos de rostros de amigos, amores, familia, etc., rostros llamando... emergiendo, sucediéndose. ¿Pedían ser discurso? Con esta información decidí darle “rostridad” a mi rostro siendo “otro”, ¿cómo se es otro?, fue otra de las preguntas que me asaltó.

El rostro en una de las metáforas que toma Lévinas (2002), diciendo que es una especie de cercanía inalcanzable. Donde no hay nada más cercano que el rostro del otro, pero sin embargo está radicalmente lejos porque no termino de asimilarlo.

Utilicé como consigna pedirles a 63 personas que se tomaran una selfie, una autofoto, y me la enviaran, estas personas a las cuales me dirigí de alguna u otra forma tenían una relación, un vínculo conmigo. Todos de diferentes maneras pero vínculos al fin.

Relaciones que comienzan a tejerse como los vínculos mismos, la creación y el acto de crear es una red de relaciones.

“¿Me podrías enviar una Selfie?, es para una pieza de danza que estoy componiendo.” Existieron algunas resistencias a brindarme la autofoto. Se me llamó en dos oportunidades la intrusa. Así emerge la idea del otro, del rostro, a partir de una autofoto (selfie), de una imagen, de una inclusión, de una ilusión, de una intrusión, de una exclusión, de una sensación.

¿Siempre somos nosotros mismos? ¿Qué es ser uno mismo? ¿Es posible ser otro?

Hoy esta idea me sigue resultando interesante en el acto de creación y *composición*, ya que parte de una *descomposición*. Si bien yo no mostraba mi “rostro” en escena, mi rostro “real” (¿cuál es mi rostro real?), “estaba” en el rostro de otros, participando de

esa heterogeneidad, “descomponiéndome” en esa multiplicidad. Haciendo cuerpo con el otro y con el cuerpo colectivo.

Entiendo que desde Lévinas esto sería algo parecido a lo que plantea con respecto a cómo resolver el dilema de la otredad, eso ocurriría cuando el sujeto puede diluirse en ese otro que se vuelve extraño. El dilema quedaría así resuelto por la primacía de la *unidad*, como él le llama.

Entonces, esto podría ser, desde lo experienciado, como lo viví y sentí: Desrostrizándome para develarme, fundiéndome en la multiplicidad. Descomponiendo para componer.

El rostro es considerado por Deleuze un aparato de sobrecodificación de aquellos elementos corporales que previamente han sido apartados de su referente primario –próximo al carácter animal. Un complejo de signos que ahoga al cuerpo –de nuevo plasmado en la cabeza– e impone un corsé al individuo concreto: “el rostro representa [...] una desterritorialización absoluta: deja de ser relativa, puesto que hace salir la cabeza del estrato de organismo, tanto humano como animal, para conectarla con otros estratos como los de significancia o subjetivación”. (Martínez, 2012, p. 690)

Desde estos juegos escénicos también se vieron interrogadas las identidades.

¿Qué es la identidad? ¿La identidad no es algo que surge también a partir de la diferencia, a partir de la otredad? ¿La identidad no surge acaso de una ruptura del vínculo con el otro?

J. Derrida (1967), dirá que la relación con el otro es un imposible, en el entendido de que el otro es una *traducción desde mi yo*, por lo tanto si me vinculo, lo desotro. Si para acceder al otro, la única forma o manera es a partir de mis propias traducciones, el otro es mi propio correlato siempre. ¿Entonces, estamos solos? ¿Quién confirma mi existencia?

“Soy totalmente solo; así, pues, el ser en mí, el hecho de que existo, mi existir, es lo que constituye el elemento absolutamente intransitivo, algo sin intencionalidad ni relación. Todo se puede intercambiar entre los seres, salvo el existir” (Lévinas, citado en Jiménez, s. f., párr. 1).

-Francis Bacon - La Distorsión

Quisiera ahora reflexionar sobre la obra de Francis Bacon, a quien, como ya había mencionado antes, me parece apropiado citar en este movimiento del trabajo, sobre todo por lo que él muestra en/con los rostros, además de ser también un expositor por excelencia del “cuerpo sin órganos” desde su obra pictórica.

...En la misma línea, Bacon expresa para Deleuze un caso particular en el panorama pictórico, una línea de fuga que intenta superar ciertos aspectos de la pintura figurativa sin recurrir por ello al arte abstracto. La línea nómada que toma Bacon según Deleuze, **la vía de la sensación**, parte de la Figura sensible y tiene en el cuerpo y la carne su protagonista principal. (Martínez, 2012, p. 685)

Esos cuerpos y rostros distorsionados que pinta Bacon nos impactan. Va directo a las vísceras, nos provoca muchas y diversas sensaciones, nos “descompone”, nos incomoda. Es en este sentido que también encuentro un lugar común con lo que planteaba anteriormente en cuanto a la puesta en escena de Selfie, partir de una descomposición, de un desajuste, de una fragmentariedad, un “rompecabezas” a armar pero sin modelo a seguir. El término rompecabezas me parece apropiado si lo tomamos en sentido literal, es decir, poder por momentos romper la arquitectura de nuestros pensamientos, para dejarle paso a la vía de la sensación y lo sensible y desde allí recomponer la obra, devolverle totalidad a la fragmentariedad.

“La sensación apunta a todos los ámbitos sensibles...” (Martínez, 2012, p. 687), “...cada vez que se representa la pieza de carne, se la toca, se la siente, se la come, se la pesa” (Deleuze, s. f., citado en Martínez, 2012, p. 687).

Si el rostro es una política, deshacer el rostro también es otra política, que provoca los devenires reales, todo un devenir clandestino. Deshacer el rostro es lo mismo que traspasar la pared del significante, salir del agujero negro de la subjetividad. El programa, el slogan del esquizoanálisis deviene ahora: buscad vuestros agujeros negros y vuestras paredes blancas, conocedlos, conoced vuestros rostros, esa es la única forma de deshacerlos, de trazar vuestras líneas de fuga”. (Deleuze y Guattari, 2008, citados en Martínez, 2012, p. 690)

Fue revelador para mí encontrar los puntos de conexión entre todas estas líneas de pensamiento y este simple acto escénico llamado Selfie. Un acto en el que no hubo palabras, discurso. Sólo cuerpo, imágenes, música. Selfie fue un disparador para poder hacerme con las preguntas acerca de la otredad, de lo diferente, ser un intruso en el otro y al mismo tiempo estar intervenida por esos otros. Fue experimentar en cierto modo, esos dilemas filosóficos y existenciales que nos planteamos todos. Ponerlos en acto. Escenificarlos. Tomar conciencia de los lugares comunes y cotidianos que tienen. En este sentido la vía del arte parece ser una vía rápida para tal fin.

Tercer Movimiento: LO POLÍTICO, LO ÉTICO Y LO ESTÉTICO

El cuerpo nos acompaña, somos uno con él, por lo tanto sería imposible decir que no participa en cada uno de todos nuestros actos conscientes e inconscientes.

¿Cómo participa, desde dónde, hacia dónde, con qué intencionalidad?

¿Lo que hace la diferencia es la conciencia sobre la existencia de esa corporeidad?

El cuerpo es en sí mismo una cartografía, un espacio abierto, liso. Se imprimen en él las huellas de los modos de producción de subjetividad y también se descubren en él los nuevos trazos de otras subjetividades; producción ésta maquina, una forma de habitar que tenemos con acoplamientos y conexiones y flujos. Toda una estética.

Una forma de ser habitados, y ahí: **nuestro cuerpo, sexual, político, estético, amoral y amoroso, nómada, salvaje, desplegándose.**

El cuerpo es nuestra frontera y nuestro continuo, nos expresa siempre aun a nuestro pesar, muchas veces, entrando en contradicción con nuestro discurso. El cuerpo nos expone, nos delata.

El cuerpo es también una herramienta diagnóstica y diagnosticable. Es una herramienta tan poderosa que es necesario a veces anestesiarse los cuerpos, despojarlos de su capacidad de sentir para convertirlos en manejables y domésticos.

Es pertinente con respecto a esto citar lo que enuncia Mabel Grimberg (2003, párr. 21) en *Narrativas del cuerpo*: “El cuerpo aparece como “otro” descubierto a partir del diagnóstico...”. ¿Es a la luz del diagnóstico que ocurre *el descubrimiento de un cuerpo separado, alternativamente presente y negado*, separado en el sentido de la materialidad que lo conforma y negado para sí mismo y para el otro en tanto no irrumpe una escena que lo declara “patológico” y lo convierte en visible desde la patología? Esto me asusta, me hace pensar en esa mirada clínica lejana, domesticada. Me hace pensar en la cantidad de veces que categorizamos a los cuerpos creyendo que estamos comprendiendo algo de lo que son, de lo que somos, de nuestro soma.

¿Necesitamos generar categorizaciones para poder entender algo de nuestros cuerpos? Me siento interpelada como futura psicóloga al saber que constantemente debo hacer el ejercicio de no capturar al otro en una categoría. Sin duda estos planteos están atravesados por las posturas y concepciones políticas y éticas de cada uno.

Lo que somos cada uno de nosotros no es una unidad, nuestro núcleo base es la fragmentación, la heterogeneidad. Uno es lo que es, sin categoría.

El pensar desde una no-categoría permite mucho más fácilmente el ir y venir, el devenir reversible, porque no tenemos ningún punto de partida fijo. (Barrera, 2017, párr. 39)

Cuarto Movimiento: LA DANZA CONTEMPORÁNEA

La danza contemporánea favorece el desarrollo integral de la persona. Estimula las dimensiones físico/biológica, psicológicas y emocionales del ser, aportando una mayor conciencia de sí y del entorno. El movimiento expresivo -en tanto que explora sus posibilidades- abre alternativas inéditas: el propio cuerpo deja atrás los mandatos que ha recibido y despierta a su propia fuerza, a su propio lenguaje, a su propia potencia creadora.

(Cerisola, 3 de abril del 2017, texto creado para definición de danza contemporánea de la monografía)

Un poco de historia...

La danza contemporánea comienza a dar sus primeros pasos en 1661 con la fundación de la Real Academia en Nueva York. Periodo al cual se le llama pos-moderna-poshistórico.

Es en ese entonces que surge el **Colectivo Judson Dance Theater** - Centro y Laboratorio de Experimentación Escénica.

Susana Tambutti (2008), nos expresa en su libro *Teoría General de la Danza*:

En el grupo Judson se quebró de manera definitiva el mito romántico del artista como un ser único y elegido. La contravención de las usuales prácticas dancísticas quedó ex-presada en el manifiesto del NO (Rainer, 1974: 51), escrito por Yvonne Rainer, en 1965.

A partir de esta declaración de principios nada permaneció como antes:

NO al espectáculo NO al virtuosismo NO a las transformaciones y a la magia y al hacer creer No al glamour y a la trascendencia de la imagen de la estrella No a lo heroico No a lo anti-heroico No al imaginario basura NO al involucrarse de intérprete o del espectador No al estilo No al camp NO a la seducción del espectador mediante trucos del intérprete NO a la excentricidad NO a moverse o ser movido (51). (párr. 4)

El manifiesto de Rainer, junto a otros grupos que se conformaban en dicha época, fueron de los hechos importantes del momento.

Vale destacar que anterior a este quiebre Cunningham y Balanchine habían puesto de manifiesto sus inquietudes por romper con los estereotipos de un modelo hegemónico que ya venía de larga data.

Era necesario comenzar a hablar de cultura y no de entretenimiento, diluir el ideal de obra, y dejar bocetada la crisis de ***“la naturaleza de la mediación del movimiento”*** (Tambutti, 2009a, p. 7).

Unos años más tarde la compañía **Judson Dance Theatre** va a romper con el paradigma de la modernidad para fundar y comenzar a hablar de lo que hoy conocemos como **danza contemporánea**.

Por lo tanto, los cambios para la danza fueron de puro acontecer, se abrieron nuevas líneas y conceptos de cómo pensarla y visualizarla. Algunos de estos eran: ***temporalidad performática***, donde se abría la posibilidad de crear en un tiempo-espacio dinámico en el cual la improvisación comenzaba a jugar un papel fundamental. El tiempo escénico toma nuevas formas en la composición, deviene en algo más efímero, inconexo, atemporal, etc.

Una segunda característica era la ***nueva concepción del cuerpo***, había una insistencia en exhibirlo como cuerpo vivo, creador, y a su vez percibir al espectador como un cuerpo desalienado. Quizás acercándonos a ese cuerpo singular (Benavidez, 2016), tanto del creador como del espectador.

Junto con esta necesidad de romper con viejas estructuras, surgen nuevos escenarios políticos, sociales y culturales. El arte escénico comienza a ser discursivo, con cuerpos contestatarios, en diálogo con el resto de las artes escénicas. Es por esto que también se **desmantela el concepto de obra**, donde ya no se trata de una obra cerrada, traducida, digerida y “capturada” como nos expresa Deleuze (Conceptos para una clínica, 2010), sino que la misma se convertiría en la idea de obra inacabada, inestable, con posibilidad a ser descompuesta, etc.

Se rompe con el ***deseo de anclaje***. Se da un desplazamiento del término de obra como obra meramente coreográfica, hacia el término de obra como **obra conceptual** (Tambutti, 2009a). Quedaba fundada la diferencia entre la idea de obra como virtuosa y la idea de obra como concepto. La danza como una actividad pensante. Ya no se hablaba sólo de prácticas experimentales sino que había conceptos que legitimaban la misma. En conclusión, comenzaba a haber un respaldo teórico que justificaba estas nuevas concepciones.

Hacia una danza autocrítica...

Se hace hincapié en el pensamiento en la danza, la forma de producirla, crearla, conceptualizarla. Acontecía la revolución en la danza. Una nueva especie, con niveles de significación estética y ética, sobre todo en sus modos de producción.

Por lo que podríamos decir que:

la danza contemporánea iniciaría este estadio en donde no existe “ni Dios ni amo”, famosa frase atribuida al conocido anarquista ruso contemporáneo Mijaíl Bakunin...

Solo aparece en esta historia una vez cumplida la auto conciencia de este arte, cuando la historia ha llegado a su fin, es como la lechuza de Minerva que inicia su vuelo sólo en el ocaso, cuando todo ha sucedido y puede ser pensado y explicado conceptualmente. (Tambutti, 2009a, p. 29)

Por otro lado,

Lo contemporáneo, dice Danto no es un estilo sino la inauguración de un modo particular de utilización de todos los estilos, un cambio en la conciencia en el quehacer del arte que al mismo tiempo pone en crisis la noción misma de la historia. (Tambutti, 2009b, p. 2)

No es casual que en este tiempo de acontecimientos para las artes escénicas contemporáneas se creara lo que hoy conocemos como **performance**. El acto del arte-acción. La performance se caracterizaba por colocar al performer en un lugar mucho más conceptual, real y “expuesto”. Poniendo en crisis los sucesos socio-políticos de la época. El performer no actúa, el performer es. Esta forma se va a vincular muy directamente con la técnica de la improvisación. Por lo que en dicho auge de explosión contemporánea también surge el grupo llamado Judson Church y dentro del mismo una figura muy importante, llamado Steve Paxton. Creador del **Contact Improvisation**.

El **Contact Improvisation** nace en los años 70 como respuesta al despojo y la necesidad de dejar de concebir la danza sólo como obra y al cuerpo como subordinado a las ideas de otros. Paxton concibe al cuerpo como: “...la adaptación entre cuerpo y naturaleza resulta no ya de entender el cuerpo como un objeto entre los objetos sino en pensarlo como lugar de contacto-tacto con el mundo...” (Tambutti, 2009b, p. 8). Abriendo la posibilidad de encontrar un pensamiento en la sabiduría del cuerpo. El cuerpo como cuerpo del pensamiento, como lugar de conocimiento. Aquí la investigación que hace Paxton en base al cuerpo, con el cruce de la filosofía y el lenguaje que hace Merleau-Ponty, ambos en los años 70, es donde irrumpe la relación entre la filosofía y la danza. Otro de los momentos importantes para esa época. Por lo que ambos visualizaban al **cuerpo como agente de pensamiento y movimiento**.

Me resulta sumamente interesante el planteo que hace Merleau-Ponty (Tambutti, 2009b, p. 6), al decir: “la palabra ya no transparenta el pensamiento, es pliegue del pensamiento, “gesto”, envuelta como carne de su carne”. Me hace pensar acerca de la palabra y su finitud, la palabra no alcanza, necesita de otra materia para poder decir. La carne, la materia, el cuerpo adquiere un lugar político, un lugar social, singular a la hora de ser también palabra, pensamiento, creación. **El cuerpo es el lugar de la práctica por excelencia en este periodo.**

Se abre y se habita el pensamiento innato, el campo de la percepción. En síntesis se habla del Contact Improvisation como la “danza sin patrulleros”, donde la técnica no ejerce el poder sino que lo comparte con un otro y el maestro pasa a ser el movimiento mismo.

En el transcurso de los cambios en las artes escénicas, más específicamente en la danza contemporánea, surgen técnicas relacionadas a la misma que tienen vínculo con el área de lo terapéutico en la danza.

Estas son:

DMT - Danza Movimiento Terapia: Técnica que surge en 1940 y es creada por dos bailarinas. María Chance y Mary Whitehouse, las mismas combinaban técnicas de danza y psicología. Formadas ambas en danza moderna, comenzaron desde sus prácticas cotidianas a introducir dichas técnicas en sus espacios laborales. En el caso de María, desarrollaba su labor en hospitales con pacientes psiquiátricos donde la misma pudo identificar que a través del movimiento las personas lograban desempeñarse más favorablemente, no sólo físicamente sino psicológica y emocionalmente. Su intención fue establecer una forma propia de ver al otro, donde aceptaba a éste como fuera y quería descubrir el lugar donde él mismo se encontraba. (Asociación Danza Movimiento Terapia Española, 2012).

En el caso de Mary, crea lo que hoy se conoce como "Authentic Movement", técnica que toma la idea psicoanalítica de Jung, en combinación con las expresiones de sentimientos, emociones e ideas de manera espontánea. “Así podríamos identificar esta técnica del “Authentic Movement” como lo que Jung definía como “active imagination”, poniendo el énfasis en la comunicación no verbal, el movimiento” (Asociación Danza Movimiento Terapia Española, 2012, párr. 3).

Luego se funda en Estados Unidos en la década del 60 la ADTA, Asociación Americana de Danza Movimiento Terapia, y más adelante en países de Europa y América Latina.

Es tan importante esta etapa en la danza que se la legitima ya desde otro enfoque, no sólo como disciplina artística sino también terapéutica. No sólo como expresión sino como arte conceptual. Sin lugar a dudas era un momento de grandes acontecimientos para la misma.

Más adelante nace la técnica del **Release** (1970) por Daniel Lepkoff, la misma está relacionada con la relajación a través de movimientos precisos y estiramientos. Algo importante a destacar de esta técnica es que ya en ese entonces se la asocia a un tipo de danza terapéutica justamente por las herramientas que utiliza.

Continuando con dichos sucesos, encontramos a la **Técnica Alexander** creada en 1929 por Matthias Alexander, la misma se caracteriza por entender al cuerpo desde la relación cabeza, cuello, espalda. Lo que él llama **control primario**. Dicha técnica explora la metodología de reaprender métodos y posturas del cotidiano. Debido a ciertos padecimientos que tuvo el creador desde pequeño es cómo nace la Técnica Alexander.

Por otro lado surge el **Método Feldenkrais** (1929), creado por Moshé Feldenkrais. Este propone adoptar mayor conciencia del cuerpo y sus movimientos primarios, sentir emociones, sentir sensaciones, etc. Es una técnica que lleva a aprender de lo aprendido, y sus movimientos tienen muchas veces relación con los movimientos del bebé, con los movimientos primarios. Tomando también conciencia del cuerpo a través de movimientos pausados, generando una integración funcional del organismo en general. Como veíamos en la técnica anterior, el Método Feldenkrais surge por causa de una serie de lesiones que Moshé padeció, lo cual no le impedía realizar deportes en general. Al crear esta técnica, toma mayor conciencia de cómo recuperar músculos, articulaciones y, sobre todo, posturas.

Otra de las técnicas que componen a la danza es el **Flying Low**, que se traduciría como “volar bajo”, donde la persona encuentra y adquiere herramientas para entrar y salir del suelo muy fácilmente, es una técnica asociada a las técnicas de piso en danza, la crea David Zambrano en 1985, bailarín contemporáneo. El nacimiento de ésta, se da en el contexto de una gran lesión que tuvo el bailarín y coreógrafo, a partir de la cual no pudo bailar más. Por lo tanto, utilizó el recurso de ir al piso y desde allí comenzar a probar y experimentar otras formas de bailar y moverse rápido. Al bailar daba la sensación de estar volando bajo.

También aquí vemos cómo el contexto del/la creador/a “determina” sus formas de crear y lo estimula a buscar nuevas herramientas para dicha creación. Líneas de fuga.

Nuevos trazos a dibujar según la circunstancia en la que uno/a se encuentre. La lesión también es la que enseña y la que abre la posibilidad al acto de la creación, como lo es en este caso, fundando una nueva metodología del movimiento.

Quizás esto me lleva a relacionar la lesión del autor, del creador, como línea de fuga, con lo que le sucede a Jean-Luc Nancy en 1940. Él mismo a partir de una gran lesión en su corazón, más específicamente la necesidad de un trasplante, se da cuenta de que su propio órgano lo estaba matando, por lo que no sólo necesitó de un otro sino de un nuevo corazón. El corazón de un otro, del intruso, como éste lo enuncia, es el corazón que le da vida (Yacán, 2009). Aunque el desencadenante de esta situación es la enfermedad o lesión. Muchas veces, el contexto de dónde venimos, de donde estamos, los otros, las enfermedades, las lesiones, las tristezas, son las puertas que se nos abren a lo nuevo, a lo creativo, al acto de modificarnos. Sin duda nos modificamos con un otro, pero también con esa otredad, eso ajeno a nosotros como a veces puede ser la enfermedad. Deviniendo en otro cuerpo.

Es así que en el caso de los cuerpos de los intérpretes, bailarines, creadores mencionados devienen en cuerpos resilientes, entrenados desde otras perspectivas, potentes. Ya no son cuerpos rigidizados en la forma, sino que existen cuerpos abiertos, permeables, disponibles. Quizás “cuerpos sin órganos”, así lo enuncia Artaud a mediados del siglo XX, al decir:

“El cuerpo es el cuerpo, está solo y no necesita de órganos. El cuerpo no es jamás un organismo. Los organismos son los enemigos del cuerpo” (s. f., citado en Ospina, s. f., párr. 5).

Una posible línea de pensamiento que abre este enunciado tiene correspondencia con la idea de que la danza contemporánea y sus cuerpos llegan con diversas formas de crearse. Cuerpos permeables, que permiten que surja la descomposición y composición corporal, de hacerse y modificarse con otros.

Es decir, que al “bailarín-creador” no necesariamente hay que llenarlo de algo porque esté vacío, sino que éste trae un bagaje de información para desplegar al componerse para descomponerse y luego recomponerse. Algo así como territorializarse para desterritorializarse y reterritorializarse en ese nuevo mapa.

También pienso en la relación entre este cuerpo sin órganos y la concepción muchas veces errada de la palabra alumno. Darío Sztajnszrajber (2015) cuenta en una entrevista que el alumno no es el cuerpo a ser iluminado, a ser llenado de un organismo, como en un momento se creía, sino que es un cuerpo alimentado, ya “crecido”. Un cuerpo con hambre de saber pero con su propio saber. No es necesario

introducir en el alumno ese organismo, ya que el mismo se construye en el pensar, crear y hacer. Resueno con la idea de ver al alumno desde esta perspectiva y aplicar a la docencia como expresa el filósofo Darío Sztajnszrajber (2015), *“reivindicó la tarea docente como una tarea transformadora y emancipadora... ser docente está lejos de querer “formar” al otro”*. El otro no viene sin nada, el otro es. Ya es desde antes de nacer. Quizás en el área de la docencia se sigue creyendo que “venimos a formar alumnos como si los alumnos no tuvieran forma” (Sztajnszrajber, 2015). En mi práctica y experiencia tanto como creadora y docente, considero este pensamiento como algo acertado, ya que muchas veces quedamos capturados desde nuestros roles, en ver al otro y ocupar lugares desde un paradigma vertical en educación. Se lo ve al otro como subordinado a algo-alguien y no como potencia.

En la tarea como docente, me interpela, atraviesa e interesa, ver al otro como es, como potencia en su singularidad. Es un otro que viene también a brindar sus formas de pensar y crear.

En la danza y sus nuevas formas de hacer y ser con otros, como enuncié anteriormente, nacen cuerpos pensantes, potentes, alimentados, crecidos, organizados en y con su propia construcción. Desde y con su propio movimiento. Como también nacen espectadores activos, en lugares incómodos, sin que la propuesta escénica este digerida/organizada.

Rancière en su manifiesto *El espectador emancipado* postula:

...que mirar es también una acción que confirma o que transforma esa distribución de las posiciones. El espectador también actúa, como el alumno o como el docto. Observa, selecciona, compara, interpreta. Liga lo que ve con muchas otras cosas que ha visto en otros escenarios, en otros tipos de lugares. Compone su propio poema con los elementos del poema que tiene delante. Participa en la performance rehaciéndola a su manera, sustrayéndose por ejemplo a la energía vital que ésa debería transmitir, para hacer de ella una pura imagen y asociar esa pura imagen a una historia que ha leído o soñado, vivido o inventado. (2008, p. 6)

Dicho manifiesto expresa, entre otras cosas, la necesidad de un espectador vivo, impaciente, que pueda crearse a sí mismo. Tampoco es necesario que los espectadores sean llenados de algo, al igual que el alumno, bailarín, creador, sino más bien que sean vistos, reconocidos fuera de sus butacas super pullman y puedan generar sus propias obras dentro de las obras.

Entonces, ¿la comodidad, lo digerido, lo anquilosado, dejaría de ser parte de lo contemporáneo?

Quizás se piense cada vez más desde las artes escénicas, específicamente desde la danza contemporánea, en cómo provocar la transformación de algo en ese otro, desde

la propia construcción del arte-acción. Desde el acto creativo en sí mismo. Sin lugar a dudas desde el movimiento de los cuerpos. Así es que se funda el acto de lo vivo en la danza contemporánea.

-La danza contemporánea en el Uruguay

Desde la década de los 70 había un fuerte grupo de creadoras en Uruguay, entre ellas Mary Minetti, Graciela Figueroa, Hebe Rosa, Florencia Varela, etc., de lo cual se desprenden varias corrientes creativas en cuanto a la danza y su composición.

Más adelante, en la década de los 90, Graciela Figueroa crea el Grupo Espacio, entre otros, que fue uno de los más conocidos de la época.

El mismo integraba lo espiritual, lo sagrado, lo corporal y lo emocional. Graciela Figueroa fue pionera en Uruguay por darle a la danza un significado vinculado a los aspectos sanadores, espirituales y terapéuticos. Crea el Espacio de Desarrollo Armónico en 1990, donde hoy hay una formación específica como terapeuta corporal, entre otras.

Por otro lado es en 1983 cuando irrumpen diversas propuestas escénicas y la danza contemporánea tomaba una mayor delimitación en nuestro país. Así fue el caso del Grupo Babinka (1983-1989), creado y compuesto por bailarinas-creadoras-coreógrafas uruguayas, su gran mayoría formadas en el exterior del país. “Una de las características más particulares del grupo fue el interés por superar las jerarquías en la creación artística escénica, enfatizando la dimensión “cooperativa” del trabajo en equipo, con multiplicidad y alternancia de roles” (Buchelli, s. f., párr. 2).

Se hacía necesario generar colectivos que tuviesen intereses comunes en cuanto al cooperativismo y la horizontalidad en los roles, pienso que de alguna manera se buscaba generar algo escénico con dichas características también por el momento socio-político, post-dictadura, que se estaba viviendo. Había deseo y necesidad de colocar a la danza contemporánea en Uruguay en otros lugares, como una especie de manifiesto socio-político a través del cuerpo y sus diversas formas de moverlo, de expresarlo.

Otra de las respuestas que se venían gestando en la década de los 90 fue el conocido grupo Contradanza, integrado por Florencia Varela, Verónica Steffen, Carolina Besuievsky, Florencia Martinelli, Andrea Arobba, Adriana Belbussi. El mismo manejaba códigos particulares y bastantes específicos en sus creaciones. Se le daba lugar a la creación e investigación en danza desde una producción social, política y estética. Se

identificaban así también acciones políticas, contestatarias, que de alguna manera iban en contra de las tradicionales formas de hacer y producir danza.

¿Toda acción escénica es política?, interrogante que emerge desde los inicios creativos en Uruguay y en dicho colectivo. Contradanza en ese entonces responde un poco a esta pregunta, ya que, como enuncié anteriormente, se caracterizaba por generar acciones escénicas en diálogo con los sucesos socio-políticos de la época. Pudiendo así encontrar un lenguaje contestatario y propio.

Continuando con la línea de antecedentes de la danza en el Uruguay, encontramos a la performance/arte-acción nombrada actualmente. La misma era considerada como una de las disciplinas de vanguardia. Ésta comenzaba a aparecer en Uruguay desde años anteriores a la década de los 90. Fue de las disciplinas más disruptivas que existieron y existen, en las cuales Contradanza estaba implicada.

En 1995 aparece Mu Danza, donde las creaciones se caracterizaban por mixturar la danza moderna con la contemporánea.

Así sucesivamente se fueron creando grupos y escuelas con formación en danza contemporánea específica.

Encontramos más adelante, a la escuela de práctica y formación, Taller Danza y Creación Casarrodante (2001).

Casarrodante diseña, gestiona y produce una plataforma de actividades relacionadas con el cuerpo y el movimiento. Es un grupo de docentes y artistas que trabajan en la generación de conocimientos y en la creación de poéticas sobre y desde el cuerpo, el movimiento y el arte. (Taller Casarrodante Danza y Creación, s. f. párr. 1)

La misma se caracteriza por contar con una formación específica en danza contemporánea con cierto enfoque performativo.

Desde mi propia experiencia me atrevo a decir que la formación en Taller Casarrodante es también una formación que abre la posibilidad en las personas de crear sus propios caminos, fisuras, composiciones, potenciando a las mismas en ese “darse cuenta”. Descompone para que desde la iniciativa propia uno/a pueda componer y componerse desde esos lugares que antes sentía ajenos, desconocidos, adormecidos. Cuenta con un cuerpo docente multidisciplinario que potencia dicha formación.

Por último, uno de los acontecimientos más importantes en la actualidad de la Danza en Uruguay, fue la legitimación universitaria que se le otorga a la misma en el corriente

año. Luego de varios años de investigación y trabajo en el área, surge lo que hoy se conoce como Licenciatura en Danza Contemporánea – Universidad de la República.

Para concluir, quisiera señalar que todo este vasto recorrido de antecedentes, investigaciones, experiencias, han tenido, entre otros, el propósito de dar cuenta de otros modos de trabajar también con el cuerpo psíquico y emocional. Un modo de hacer que me remite a lo que F. Guattari (Urribarri, 2012, párr. 1) llama *paradigma estético*, en el sentido de permitírnos recrear o inventar otras formas de la clínica contemporánea saliendo de los formatos más científicistas.

Quinto Movimiento: TOTALIDAD E INFINITO

-La metáfora del Extranjero y la Hospitalidad

Desde el análisis del libro *Totalidad e Infinito*, Lévinas (2002), me resulta interesante trabajar con dos de las metáforas que aborda en el mismo. La del **Extranjero** y la de **La Hospitalidad**.

Considero pertinente articular dichas metáforas con las dos disciplinas abordadas en la monografía, ya que ambas suponen el encuentro con un Otro.

-¿Cómo me abro al encuentro con el otro, el extraño, en el espacio clínico y artístico, sin desotrarlo?

Teniendo en cuenta que el encuentro en cualquiera de estos dos ámbitos implica una interacción, una relación, la respuesta estaría dada en la forma de cómo me vinculo con esa otredad desde la reflexión de estas metáforas.

Las mismas funcionan como un binomio, se podría decir que están en relación maquina, acopladas de tal forma como para producir tal o cual efecto. Así es que en tanto una parece plantear una encrucijada, la otra parece resolverla.

El extranjero es una de las figuras más simbólicas, más emblemáticas, de las que presenta Lévinas. Ni siquiera es que al extranjero “le falte un Otro” como así lo expresa su autor, como ocurre en el caso de la metáfora de *La viuda* o *El huérfano*, sino que le falta tanto que ni siquiera patria tiene. No tiene lugar, ni pertenencias, está desreferenciado, desarraigado, indocumentado, nómada. Encuentro aquí lugares comunes entre esta metáfora y la del cuerpo sin órganos de Deleuze, en el sentido de que tanto en un caso como en el otro, se han producido sucesivas desestratificaciones. El extranjero es un paria que ha perdido “sus posesiones”, no le queda casi nada más que su cuerpo. El cuerpo sin órganos es también vacío de estructuras, de funciones, de mandatos.

Desde la experiencia del cuerpo sin órganos puedo devenir en *acontecimiento* (Deleuze y Guattari, s. f.). Desde “la desnudez” de El Extranjero, también puedo devenir en acontecimiento.

El extranjero entonces llega, golpea la puerta, pide asilo y comida. El Otro puede decidir abrir y recibirlo o no, puede decidir auxiliarlo o no, puede ser hospitalario o no.

Lo extranjero es lo extraño, escapa a la norma, a la regularidad, responde a un orden diferente. Lévinas va a dejar entrever que la presencia del otro siempre es vivida como una amenaza, de alguna forma. Lo extraño es lo que puede sacarme de mi lugar común, lo que desconozco, lo intruso. El extraño, puede ser amenazante. Lo que está amenazado en realidad es la otredad del Otro y la mía, en cada encuentro. El vínculo puede así implicar desotrararse mutuamente, poner en riesgo incluso la identidad.

Entonces, *¿cómo me vinculo con la otredad sin que se produzcan aniquilaciones?*

Ésta es en realidad una pregunta que contiene la respuesta para la pregunta anterior que refería a cómo me abro a la otredad..., etc. Debo abrirme evitando las aniquilaciones, eso sin duda. Puedo hacerlo si logro ser con el otro en la coexistencia, sin pretensión de *totalidad*. Recordemos que para el autor, totalidad en este sentido puede entenderse como quedar capturado en mi mismidad. *Lo infinito*, por el contrario, es a lo que puedo acceder si trasciendo esa mismidad. Lo infinito sería lo perfecto, (el Bien, por ejemplo) pero lo perfecto para él desbordaría el propio concepto, lo cual significaría que lo perfecto implica la diferencia.

En realidad, para Lévinas, que es un filósofo de la ética, del otro y de la sabiduría que nace del amor, lo que más le va a ocupar en estas cuestiones, son las respuestas que van por esos lugares ético-morales. El Otro para él implica la mayor responsabilidad. Las acciones que despleguemos sobre otros van a tener un alto grado de afectación. Cualquier acción que despleguemos sin tener en cuenta al otro, será un ejercicio de la violencia, una injusticia (Urabayen, 2011). Nuestros actos deberán ser justos, morales, éticos.

Ahora bien, *¿cómo articular estos conceptos desde una mirada clínica?*

A modo de hipótesis, reflexionando acerca del encuentro clínico-terapéutico e imaginando a la figura del consultante, en referencia a las nociones de El Extranjero en Lévinas. Se me ocurre que el mismo puede correr el riesgo de quedar colocado en el lugar del débil, el falto de sostén, el que llega a pedir ayuda, “alimento”.

La relación terapeuta-consultante supone de por sí una asimetría, es decir, que quien llega a ese espacio se verá tentado de colocarnos en el lugar del supuesto saber, de saber-poder.

Si esto ocurre desde un paradigma vertical, el técnico queda capturado, colocado en un lugar de dominio y de poder. También yo soy un extranjero para ese consultante.

Encuentro en esto parte del conflicto de lo que concierne a dicha relación, consultante-terapeuta.

Sabemos también que el conflicto puede darse cuando el otro exige interpelarnos acerca de los lugares de comodidad que hay en nosotros. “Obligándonos” a retirarnos del lugar de confort frente a esa demanda. O sea, en palabras de Darío Sztajnszrajber (2016), me pregunto: “¿soporto al otro o aprendo de él?”.

Dicha incomodidad o malestar no surge solamente en un encuadre clínico-terapéutico, sino que puede darse también en el contexto de cualquier encuentro.

Creo que parte del desafío tanto del terapeuta, como de las personas en sí, es no quedar capturados en esa verticalidad. Lo vertical es rígido, no acepta desplazamientos, obtura la posibilidad del intercambio en la relación; de lo que se trata justamente, es de no ver al otro como objeto de subordinación, de soportabilidad, sino concebirlo como sujeto empoderado, singular y potente. Por otro lado, considero que conocernos a nosotros mismos desde nuestras potencias y limitaciones es parte del compromiso ético en ese encuentro con el otro.

Otro de los posibles abordajes en los diferentes encuadres es actuar a partir de la segunda metáfora mencionada que nos trae Lévinas (2002), nombrada *La Hospitalidad*.

La misma es clave para el pensador ya que justamente podría ser una posible fuga a esa captura, o una posible solución a la encrucijada que nos plantea la pregunta inicial del movimiento al decir: ¿cómo me abro al encuentro con el otro, el extraño, en el espacio clínico y artístico, sin desotrarlo?

Me abro desde este concepto que Lévinas aborda acerca de la Hospitalidad, dejando que ese otro despliegue su otredad. Estar abierto a recibir al otro desde el rol que sea, desprejuiciado, trascendido de mí mismo.

La metáfora de La Hospitalidad nos invita a abrimos al devenir en el encuentro, dejar que el Otro aparezca, sea. De eso se trata ser *hospitalario*. Esta hospitalidad de la que refiere Lévinas, bien podríamos conectarla con la *Idea de la Caricia*. Esta idea la entiendo como un gesto natural, que guarda perfecta distancia entre lo cercano y lo

lejano en ese encuentro. Es un modo de afección entre los cuerpos, sin sometimiento de uno u otro.

Ver, sentir, concebir el encuentro como un acto amoroso.

“Sólo en la mirada afectiva se nos manifiesta gozoso el ser del otro.”

(García y Echeverri, 2006, párr. 49)

Reflexiones Finales

Algunas apreciaciones:

Ha sido una tarea algo compleja la investigación, revisión bibliográfica, y articulación teórico-práctica desde los movimientos “coreográficos” propuestos. Dadas las diferentes corrientes de pensamiento y disciplinas a las que pertenecen la mayor parte de los/as autores/as trabajados, así como el caudal inagotable de obra escrita que estos/as tienen. Desde el racionalismo de Baruch Spinoza (1632-1677), a la fenomenología de Emmanuel Lévinas (1906-1995), al posestructuralismo de Gilles Deleuze (1925-1995), hasta el esquizoanálisis de Deleuze y Félix Guattari (1930-1992) y la historia social del arte con Susana Tambutti (coreógrafa y docente), entre otros/as. Significó todo un recorrido de diferencias que culminó sorprendiéndome por la confluencia de todos ellos en lugares comunes. Lugares comunes que a mi entender se reflejan en el interés por ciertos núcleos temáticos: como el cuerpo de lo social, lo político, el paradigma ético y estético. Todos estos autores comparten de alguna forma una “filosofía de actos y acciones”.

Una mirada sobre la vida pensada desde el movimiento, desde el devenir. En este sentido, se intentó a lo largo de la monografía “ponerle el cuerpo” al tema y sostener esas miradas. Por supuesto que siempre queda mucho más. Lo infinito es imposible de “capturar”.

-En cuanto a la primera parte de la reflexión acerca de la importancia de la danza contemporánea como disciplina artística: entiendo que la misma, desde sus inicios, cuenta con una larga y fecunda trayectoria dentro de las artes escénicas. Existe suficiente material documentado de dicha trayectoria, desde sus conceptualizaciones teóricas, prácticas y escénicas. A lo antes mencionado se suma que ha sido legitimada y reconocida en su carácter académico como disciplina artística, en varias partes del mundo y recientemente en nuestro país.

-En cuanto a la segunda parte de la reflexión, acerca de la danza contemporánea como práctica terapéutica en su relación con la psicología, creo conveniente aclarar:

1-Será relevante establecer el marco referencial metodológico desde el cual se intervenga.

2-Será imprescindible tener presente el dispositivo de intervención en el contexto socio-histórico, cultural y político a la hora de establecer una práctica clínica.

3-Tendrán un papel central los referentes teóricos del terapeuta, en este tipo de dispositivo, así como su postura ética.

Entiendo con respecto a postura ética que en cada encuentro con el otro u otros, ya sea desde la relación terapéutica, ya sea como docentes, parados frente a un público en un escenario, o cuando escribo una monografía que va a ser leída. Es decir, en mi relación con el otro, sea desde el vínculo, rol o personaje en el que me toque estar, va a depender siempre de cómo “nos paremos” frente a la vida, del cuidado y el respeto hacia ella en la forma que ésta tenga. En este sentido considero también que hacer clínica no es sólo una práctica sino una actitud de vida.

-En cuanto a la danza como práctica terapéutica en su relación con la psicología, entre los modos de ser (en mi caso personal) bailarina y psicóloga, podría ilustrarlo con varias experiencias realizadas en este sentido, pero es a través de dos de los ejemplos ya abordados en la monografía que lo enunciaré nuevamente: **Selfie y Multitud**.

Considero que son piezas que describen en forma elocuente a la danza como práctica terapéutica en su relación con la psicología

Selfie: porque parte de “un sueño” que se interroga acerca de la otredad y coloca en escena todo lo dilemático y complejo de ese universo.

Multitud: porque es un proyecto escénico complejo que investiga y se pregunta acerca del ser humano en la contemporaneidad, la convivencia, la diferencia, la otredad, los espacios, el poder. Trabaja desde la potencia de los cuerpos, desde la manifestación de los mismos, desde todas sus “intensidades”.

Quisiera señalar también que a lo largo de estas reflexiones han quedado mejor sedimentadas en mí las posibles alianzas y conexiones que transitan la danza y la psicología como disciplinas que se nutren mutuamente, desde los diferentes “territorios-encuadres” que las refieren. Todo un devenir de entres y diferencias a lo largo de un cuerpo extendido. Una coreografía de fragmentos que buscan conectar para encontrar sentido. Muchos aprendizajes. Mucho por aprender aún.

Finalmente desde lo recorrido y transitado en esta monografía, es decir, desde la Danza en su quehacer, en su trayectoria artística, y como practica terapéutica, desde los cuerpos en la clínica, desde nuestras posturas frente al aprendizaje, desde la potencia de los cuerpos en Spinoza, la semántica maquínica de Deleuze, el cuerpo sin órganos de Artaud, la distorsión de los rostros, y lo cuerpos en Bacon, la Otredad, hasta la hospitalidad y el extranjero en Lévinas, me quedo con un bagaje enorme de aportes que me sugieren, me invitan a seguir investigando, explorando acerca de nuevas formas de hacer clínica o de “devenir clínica”.

Existen diversos marcos teóricos desde donde poder pensar la clínica, múltiples aportes de muchas disciplinas académicas para nutrir esa práctica, pero también infinitos aportes desde los ámbitos no académicos, desde escenarios comunes, desde la cotidianidad de la vida misma.

Dependerá entonces, de las cartografías que despleguemos para danzar con el otro, con lo social, para entender la vida, para movernos en ella.

Por último algunas líneas de poesía que no irrumpen porque sí.

-Fragmentos-

Sentir, experimentar, accionar una práctica cotidiana, cartografiar la vida. Apostar a un modo de vivir que se abre a un mundo variable, móvil, que escapa a la representación porque no quiere estar ligado a nada, por lo tanto hay más para inventar que para descubrir.

Un mundo que es devenir, acontecimiento, caricia. Un mundo que tal vez esté demasiado acostumbrado a hacer máquina con las pasiones tristes en lugar de las alegres. Un mundo de lo diferente y lo múltiple, lo hospitalario y lo extraño. Un despliegue de potencias y atributos. Un aullido. Un conatus. Una máquina de guerra.

La a-normalidad como una línea de fuga y un nuevo agenciamiento. La singularidad como premisa de lo diferente, de lo que escapa a la norma. Un cuerpo de singularidades. Univocidad del ser. Un mundo atemporal, nómade, salvaje, que apunta al encuentro con el otro para revelar lo esencial, llámesele Dios, naturaleza, amor. Tres vocablos tan abusados en su uso que también habría que reinventarlos.

Referencias Bibliográficas

- Andrade, G. (2012). *De la gramatología, de Jacques Derrida*. Recuperado de <http://librosalahoguera.blogspot.com/2012/04/de-la-gramatologia-de-jacques-derrida.html>
- Asociación Danza Movimiento Terapia Española. (2012). *Origen de la Danza Movimiento Terapia*. Recuperado de <https://www.danzamovimientoterapia.com/index.php/sample-sites/origenes>
- Barembliitt, G. (1991). La concepción institucional de la transferencia. En M. Acevedo, y J. Volnovich (comps.). *El espacio institucional* (pp. 11-21). Buenos Aires: Lugar.
- Barrera, A. (2017). *El cuerpo sin órganos. La posibilidad de desaprender la norma*. Recuperado de <https://ladobe.com.mx/2017/04/cuerpo-sin-organos-la-posibilidad-desaprender-la-norma/>
- Bauleo, A. et al. (1991). La observación del Observador: ¿Un problema de la técnica?. En *La propuesta grupal* (pp. 135-138). México: Plaza y Valdés.
- Baz, M. (s. f.). *La poética del Cuerpo*. *Tramas*, 3, 81-111. Recuperado de <http://132.248.9.34/hevila/TramasMexicoDF/1991/no3/7.pdf>
- Benavidez, I. (2016). El cuerpo como principio de libertad en Spinoza. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*, 5, 727-735. Recuperado de <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:xD2j7VxG0fgJ:revistas.um.es/daimon/article/download/269451/202521+&cd=1&hl=es-419&ct=clnk&gl=uy>
- Buchelli, E. (s. f.). *Mujeres danzantes en transición: experiencias del grupo cooperativo "Babinka"*. Trabajo presentado en las V Jornadas de Investigación y Extensión de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República, Montevideo, Uruguay. Recuperado de http://www.geipar.udelar.edu.uy/wp-content/uploads/2016/09/Elisa%20Perez%20Buchelli_Mujeres%20danzantes%20en%20transicion%20experiencias%20del%20grupo%20cooperativo%20Babinka.pdf
- Conceptos para una clínica – las capturas y las fugas. (2010). En *Capítulo 1*. Recuperado de <http://es.slideshare.net/cientificas/deleuze-y-la-clnica-capitulo-i>
- Cubas, T. (2013). *Multitud*. Recuperado de <https://perrorabioso.com/portfolio-item/multitud/>

- Del Cueto, A. (2008). Producciones y Devenires. Crítica y Clínica de otra subjetividad. *Campo Grupal*, 98, 8. Recuperado de <https://es.calameo.com/read/0000491292dc2e6462994>
- Deleuze, G. (1977a). 3. *Desvalorización de todas las “pasiones tristes” (en beneficio de la alegría): Spinoza, ateo. Por Gilles Deleuze*. Recuperado de <https://danzandoconpolygethes.wordpress.com/2014/05/22/3-desvalorizacion-de-todas-las-pasiones-tristes-en-beneficio-de-la-alegria-spinoza-ateo/>
- Deleuze, G. (1977b). *Rizoma: Introducción*. Recuperado de <http://www.fen-om.com/spanishtheory/theory104.pdf>
- Deleuze, G., y Guattari, F. (s. f.). *¿Cómo hacerse un cuerpo sin órganos?*. Recuperado de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/wp-content/uploads/2013/01/Como-hacerse-un-cuerpo-sin-organos-Gilles-Deleuze-y-Felix-Guattari.pdf>
- Deleuze, G., y Guattari, F. (1973). Capítulo Primero. Las máquinas deseantes. En *El Anti Edipo* (pp. 9-54). Buenos Aires: Paidós.
- Derrida, J. (1967). *De la gramatología*. Argentina: Siglo XXI.
- Figuerola, G. (2008). En INAE – Uruguay. *A escena con los maestros/ Ciclo 2008 - Graciela Figuerola* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=87&v=AP1LQxXHG58
- Foucault, M. (1967). *De los espacios otros*. Recuperado de http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-i/files/2017/07/foucalt_de-los-espacios-otros.pdf
- Foucault, M. (2002). Suplicio. El cuerpo de los condenados. En *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión* (pp. 6-30). Argentina: Siglo XXI.
- Freud, S. (1915a). La Represión. En *Obras Completas* (Vol. XII, pp. 134-152). Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1915b). Lo Inconsciente. En *Obras Completas* (Vol. XII, pp. 153-163) Buenos Aires: Amorrortu.
- Freud, S. (1993). La metamorfosis de la pubertad. Recuperado de <https://psicovalero.files.wordpress.com/2014/11/sigmund-freud-tres-ensayos-de-la-teorica-de-la-sexual-iii-la-metamorfosis-de-la-pubertad-t7.pdf>
- García, L. (2011). ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei. Revista de Filosofía*, 74. Recuperado de <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei/fanlo74.pdf>

- García, J., y Echeverri, L. (2006). El otro en Lévinas: Una salida a la encrucijada sujeto-objeto y su pertinencia en las ciencias sociales. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 4(2), 47-71. Recuperado de http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1692-715X2006000200003
- Gómez, R. (2010). *Deleuze o "Devenir Deleuze". Introducción crítica a su pensamiento*. Recuperado de <https://revistas.unal.edu.co/index.php/idval/article/view/36693/38650>
- Gómez, E. (2 de octubre de 2014). *Spinoza, una filosofía de la alegría [Mensaje de blog]*. Recuperado de http://grupos.emagister.com/debate/de_la_nausea_a_la_alegria_de_vivir___/6619-835584/p396
- Grimberg, M. (2003). Narrativas del cuerpo. Experiencia cotidiana y género en personas que viven con VIH. *Cuadernos de Antropología Social*, 17(1), 79-99.
- Guervós, S. (1999). *Hermenéutica y deconstrucción: divergencias y coincidencias ¿Un problema de lenguaje?*. Recuperado de <https://www.uma.es/gadamer/styled-10/styled-17/code-2/index.html>
- Herner, T. (2009). Territorio, desterritorialización y reterritorialización: un abordaje teórico desde la perspectiva de Deleuze y Guattari. *Huellas*, 13, 158-171. Recuperado de <http://www.biblioteca.unlpam.edu.ar/pubpdf/huellas/n13a06herner.pdf>
- Instituto Nacional de Bellas Artes. (2018). *Licenciatura en Danza - Plan de Estudios*. Recuperado de <http://www.enba.edu.uy/index.php/carreras/montevideo/licenciaturas/licenciatura-en-danza>
- Jiménez, P. (s. f.). *Teoría ética de Lévinas*. Recuperado de <http://www.filosofia.net/materiales/num/num22/levinas.htm#ast>
- Kesselman, H., y Pavlovsky, E. (1991). Dos estares del coordinador. En E. Pavlovsky, et al. *Lo Grupal* 9. Buenos Aires: Búsqueda.
- Lacan, J. (1987). Capítulo 2. El inconsciente Freudiano y el nuestro. En *Seminario 11. Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (pp. 8-11). Buenos Aires: Paidós.

- Lans, A. (2010). *Esquizoanálisis y encuadre móvil*. Recuperado de <http://articuloscfguattari.blogspot.com/2010/05/esquizoanalisis-y-encuadre-movil.html>
- Lee Teles, A. (2006). *Acontecimiento y subjetividad*. Recuperado de <https://agrippi.wordpress.com/2014/03/05/acontecimiento-y-subjetividad/>
- Lee Teles, A. (2013). *Pensar el tiempo: la clínica como lugar, una clínica en situación*. Recuperado de <http://epensamiento.com/?p=954>
- Lema, V. (1976). Capítulo 8. La amplitud creativa. En *Conversaciones con Enrique Pichon-Rivière* (pp. 125-164). Buenos Aires: Timerman.
- Lévinas, E. (2002). *Totalidad e Infinito. Ensayos sobre la Exterioridad*. Salamanca: Sígueme. Recuperado de https://escuelacriticavaldiviana.files.wordpress.com/2012/06/levinas-1961-totalidad-e-infinito_ocr.pdf
- Martínez, M. (2012). La presencia del cuerpo en la obra de Francis Bacon. Un análisis de la mano de Gilles Deleuze y Milan Kundera. *Thémata. Revista de Filosofía*, 46, 683-691. Recuperado de http://institucional.us.es/revistas/themata/46/art_66.pdf
- Mendes, C. (14 de octubre de 2009). *Conatus, esencia y consciencia. La función existencial de la esencia* [Mensaje de blog]. Recuperado de <http://spinozahoy.blogspot.com/2009/10/conatus-esencia-y-consciencia.html>
- Novaresio, L. (2017). *Luis Novaresio Entrevista - Darío Sztajnszrajber* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=hyGVvc1INEA>
- Orlandi, L. (2007). *La Filosofía de Deleuze*. Recuperado de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/la-filosofia-de-deleuze>
- Osorio, C. (1997). *Gilles Deleuze: la máquina social*. Recuperado de http://www.antroposmoderno.com/antro-version-imprimir.php?id_articulo=225
- Ospina, G. (s. f.). *Vitalismo y cuerpo sin órganos en Gilles Deleuze*. Recuperado de <http://www.javeriana.edu.co/cuadrantephi/sumario/articulos22.htm>
- Pavlovsky, E. (1973). Los fantasmas en los grupos. La poesía en psicoterapia. En Langer, M. (comp.). *Cuestionamos 2*. Argentina: Granica.
- Peña, V. (1984). *Ética demostrada según el orden geométrico*. Recuperado de <https://www.e-torredebabel.com/Indices-Sumarios/I-Espinosa-Etica.htm>

- Pichon-Rivière, E. (1985). Un análisis de la psicoterapia grupal. En *El proceso grupal. Del psicoanálisis a la psicología social* (pp. 101-199). Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2008). *El espectador emancipado*. Recuperado de <http://www.perrorabioso.com/textos/Jaques-Ranciere-El-espectador-emancipado.pdf>
- Reberendo, F. (s. f.). *¿Qué es un dispositivo?* [Mensaje de blog]. Recuperado de <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2010/02/que-es-un-dispositivo.html>
- Reberendo, F. (2008a). *¿Qué es un agenciamiento?* [Mensaje de blog]. Recuperado de <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2008/10/qu-es-un-agenciamiento.html>
- Reberendo, F. (2008b). *Concepto: Plan de consistencia*. [Mensaje de blog]. Recuperado de <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2008/02/concepto-plan-de-consistencia.html>
- Reberendo, F. (2008c). *Cuerpo*. [Mensaje de blog]. Recuperado de <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2008/06/cuerpo.html>
- Ríos, M. (2015). *Spinoza: la inmanencia del deseo*. Recuperado de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/spinoza-la-inmanencia-del-deseo/>
- Roussillon, R. (2006). *Cuerpo y actos mensajeros*. Recuperado de <https://reneroussillon.com/en-espagnol-portugais-allemand/cuerpo-y-actos-mensajeros/>
- Sánchez, E. (18 de junio de 2012). *Spinoza: “Nadie hasta ahora ha determinado lo que puede un cuerpo”* [Mensaje de blog]. Recuperado de <https://auladefilosofia.net/2012/06/18/spinoza-nadie-hasta-ahora-ha-determinado-lo-que-puede-un-cuerpo/>
- Seragopian, D. (2009). *Agenciamiento y clínica*. Recuperado de <http://deleuzefilosofia.blogspot.com/2009/01/agenciamiento-y-clinica.html>
- Sintes, R. (2000). *Por amor al arte*. Buenos Aires: Lumen
- Spinoza, B. (2011). *Una filosofía de la alegría* [Repartido del Seminario Clínica y Grupalidad].
- Sztajnszrajber, D. (2015). *Derrida | Por Darío Sztajnszrajber* [Archivo de video]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=oZG5Lq_wnHk

- Sztajnszrajber, D. (2016). *Mentira la verdad IV: Emmanuel Lévinas, Totalidad e infinito - Canal Encuentro HD* [Archivo de video]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=cVzGRlh2dDw&t=1452s>
- Taller Casarrodante Danza y Creación. (s. f.). *Quienes somos*. Recuperado de http://casarrodante.com/es/Quienes_somos
- Tambutti, S. (2008). Itinerarios teóricos de la danza. *Aisthesis*, 43, 11-26. Recuperado de <http://alecosinopinando.blogspot.com/2013/02/un-texto-indispensable-el-estudio.html>
- Tambutti, S. (2009a). Inicio de una Poshistoria. Judson Dance Theater: 1962-66 la época de oro. En *Teoría General de la Danza*. Recuperado de: <https://app.luminpdf.com/viewer/iKHjk4B2s5ybLeJcH>
- Tambutti, S. (2009b). Inicio de una poshistoria. Steve Paxton y Merleau-Ponty, los bordes difusos del cuerpo. En *Teoría General de la Danza*. Recuperado de <https://app.luminpdf.com/viewer/xaXKHSQT7QM7Bj3de>
- Unzueta, C., y Lora, M. (2002). *El estatuto del cuerpo en psicoanálisis*. Recuperado de <https://www.ucb.edu.bo/publicaciones/ajayu/v1n1/v1n1a09.pdf>
- Urabayen, J. (2011). Emmanuel Lévinas. En F. Fernández y J Mercado (eds). *Philosophica: Enciclopedia filosófica*. Recuperado de <http://www.philosophica.info/voces/levinas/Levinas.html>
- Urribarri, F. (2012). *El paradigma estético de Félix Guattari*. [Mensaje de blog]. Recuperado de <https://perspectivasesteticas.blogspot.com/2012/11/12.html>
- Vason, M. (2010). *Still Movil - Red Sudamericana de Danza*. Recuperado de <http://www.stillmovil.com/ebook/>
- Yacán, D. (2009). *"El intruso" por Jean-Luc Nancy*. Recuperado de <http://reconstruyendoelpensamiento.blogspot.com/2009/10/el-intruso-por-jean-luc-nancy.html>
- Zourabichvili, F. (1997). *¿Qué es un devenir para Gilles Deleuze?*. Recuperado de <http://reflexionesmarginales.com/3.0/que-es-un-devenir-para-gilles-deleuze/>